

Rama

Literatura – Doświadczenie – Tożsamość

2020, nr 2(2)

Pamięć

ISSN 2719-5767



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

R a m i ę ć

Literatura – Doświadczenie – Tożsamość

2020, nr 2(2)

P a m i ę ć

Rada Naukowa

Przewodniczący – Tadeusz Sławek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Agata Bielik-Robson (University of Nottingham)
Stefan Chwin (Uniwersytet Gdański)
Paweł Dybel (Instytut Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie)
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Marie Thérèse Jacquet (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)
Wojciech Kalaga (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Ryszard Koziołek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Zbigniew Mikolejko (Instytut Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie)
Laura Quercioli Mincer (Università degli Studi di Genova)
Leonard Neuger (Stockholm University)
Jolanta Pastorska (Uniwersytet Rzeszowski)
Anna Węgrzyniak (Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej)

Redakcja

Joanna Kisiel – Redaktor naczelna
Monika Ładoń – Zastępca redaktor naczelnej
Katarzyna Niesporek – Sekretarz redakcji

Członkowie Redakcji

Piotr Bogalecki
Martyna Dymon
Magdalena Kokoszka
Wojciech Śmieja

Adres czasopisma: www.rana.us.edu.pl

Spis treści

Pensjonaty pamięci, odłamki wspomnień (*Joanna Kisiel, Monika Ładoń*) |

Przekroje i rewizje

Stanisław Chankowski: Wspólnota a narratywizacja. Próba krytyki konstruktywizmu Haydena White'a |

Kinga Anna Gajda: Post-monumentalne miejsca pamięci jako aktywne narzędzia doświadczenia (post)holocaustowego i (post)pamięci |

Rozpoznania i autopsje

Ireneusz Gielata: Skrzynie i kukła psa w *Gepardzie* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy. O życiu pośród resztek słów i rzeczy |

Magdalena Brodacka: *Kim jestem* Bohumila Hrabala, czyli pytanie o tożsamość w samym sercu Europy |

Daria Nowicka: Rewizja/e – Andrzeja Wróblewskiego rozpamiętywanie przeszłości |

Mateusz Florczak: Odtworzyć świat (z) traumy. O postmemorialnej prozie Görana Rosenberga *Krótki przystanek w drodze z Auschwitz* |

Dominika Olga Gołaszewska: Dziecięce doświadczenie wojny. O powieściach *Dzieci wśród nocy* Ireny Krzywickiej i *Od Karpat nad Bałtyk* Anieli Gruszeckiej |

Erwina Dybisz: Literackie świadectwo (nad)wrażliwej pamięci. Kilka uwag o *Łodzi bukowej* Janiny Kościatkowskiej |

Anna Karonta: *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości* Swietłany Aleksijewicz: konflikt postkatastroficzných narracji |

Lektury i diagnozy

Ewelina Suszek: Nad kulturową mapą cierpienia |

Andrzej Juchniewicz: Poeci i ich zwierzęta |

Contents

The Memory Chalets, the shards of Memories (*Joanna Kisiel, Monika Ładoń*) |

Outlines and Revisions

Stanisław Chankowski: Community and Narrativisation: A Contribution to the Critique of Hayden White's Constructivism |

Kinga Anna Gajda: Post-Monumental Places of Memory as Active Tools in (Post-)Holocaust and (Post-)Memory Experiences |

Explorations and Autopsies

Ireneusz Gielata: Boxes and a Dog Dummy in *The Leopard*, by Giuseppe Tomasi di Lampedusa: On Life in the Midst of Remains of Words and Things |

Magdalena Brodacka: Bohumil Hrabal's *Who I Am*, or the Question of Identity in the Very Heart of Europe |

Daria Nowicka: Revision(s) – Andrzej Wróblewski's Dwelling on the Past |

Mateusz Florczak: Recreating a Universe of Trauma. On (Post)memorial *A Brief Stop on the Road from Auschwitz* by Göran Rosenberg |

Dominika Olga Gołaszewska: The Childhood Experience of War in Irena Krzywicka's *Dzieci wśród nocy* and Aniela Gruszecka's *Od Karpat nad Bałtyk* |

Contents

Erwina Dybisz: The Literary Testimony of an (Over)sensitive Memory:
On Janina Kościalkowska's *Łódź Bukowa* |

Anna Karonta: *Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future* Conflict in
Postcatastrophic Narrations |

Readings and Diagnoses

Ewelina Suszek: Beyond the Cultural Map of Suffering |

Andrzej Juchniewicz: Poets and Their Animals |



Pensjonaty pamięci, odłamki wspomnień

Ten, kto pierwszy orzekł, że czas goi rany, zapomniał o jego dotkliwości i przemijaniu, które w sposób oczywisty oznaczają utratę, coraz szybszy wraz z bagażem lat kurs w stronę nicości. Mija wszystko, dobre i złe, nie ma nic trwałego na świecie i rzeka Heraklita – jak powszechnie wiadomo – wciąż odmienia swe wody. Dar pamięci pozwala zachować ciągłość istnienia, z okrucich codzienności układać historię życia, z płaczących się nitek samoświadomej refleksji snuć opowieść tożsamościową. W jakimś stopniu pomaga oswajając powiększający się rejestr strat i podsuwa pociechę w postaci iluzji trwania wbrew wszelkiej oczywistości kurczącego się czasu.

Archiwa chwil minionych, albumy wyblakłych fotografii, sanatoria żałoby, „pensjonaty pamięci” – na różne sposoby próbujemy ingerować w czas, by cofnąć go „o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić”¹. Nieprawomyślne i wysoce podejrzanе eksperymenty z czasem Doktora Gotarda z opowiadania Brunona Schulza prócz obietnicy niosą z sobą jednak nieuchronne rozczarowanie. „Cofnięty czas... w samej rzeczy pięknie to brzmi, ale czymże okazuje się w istocie? [...] Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito”². Dla tych, którzy utracili wszystko, ów „czas z drugiej ręki”³ bywa jedyną szansą.

Tony Judt, wybitny historyk chorujący na stwardnienie zanikowe boczne, w ostatnich latach swego życia przeniósł się do „pensjonatu

¹ B. SCHULZ: *Sanatorium pod Klepsydrą*. W: IDEM: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. JARZĘBSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 254.

² Ibidem, s. 268.

³ Ibidem.

pamięci”. Wyłączony z wszelkich form aktywności, pozbawiony umiejętności samodzielnego pisania, tracący głos, ale jednak zachowujący jasny i przenikliwy umysł, oddawał się narracjom, snutym na granicy jawy i snu:

Niewątpliwie szukałem sposobu, by zasnąć, zastępując niezdarne barany złożoną narracją – z podobnym skutkiem. W trakcie tych ćwiczeń uświadomiłem sobie jednak, że odtwarzam – jakby z klocków Lego – przeplatające się fragmenty przeszłości, o których nigdy bym wcześniej nie pomyślał, że mają ze sobą związek⁴.

Judt praktykował wszak coś więcej niż tylko zwykłe wspomnianie, nie o nostalgiczne wycieczki mu bowiem chodziło, a o zbudowanie przejrzystej struktury, opartej na mnemotechnicznych metodach podrózników początków ery nowożytnej, tworzących „pałace pamięci”. Ich ekstrawagancje Judt dostosował do realiów swego życia i mentalnie wrócił do znanego sobie doskonale pensjonatu w Chesières w Szwajcarii, w którym spędzał niegdyś zimowe wakacje i który był w stanie drobiazgowo odtworzyć. Gdyby oddawał się zwykłym „ćwiczeniom pamięci”, dowodzeniu jej szczegółowości i wierności, nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego. Judt jednak zamienił swą pamięć w swoisty mechanizm, zorganizowany przestrzennie – na wzór pensjonatu z lat dzieciństwa. Krocząc zatem po dobrze znanych ścieżkach, „wyzwalał” wspomnienia i przeobrażał swą pamięć w „magazyn danych”. Precyzja działania pamięciowej mapy, wyznaczonej przez umysł uwięziony w ciele, zadziwia i zachwyca. Judt powiada: „wyczarowuję, segreguję i porządkuję opowieść”⁵ i właśnie ów porządek, zyskiwany podczas mentalnych przechadzek, jest tak urzekający. Rytm opowieści budowany jest na podstawie wyobrażonego rytmu chodzenia, „mikrogeografii” odtwarzanych w pamięci szlaków:

Kiedy już mniej więcej wiem, co chcę powiedzieć, i w jakiej kolejności najlepiej to wyrazić, wstaję z fotela i podchodzę z powrotem do drzwi wejściowych. Stąd wracam tą samą drogą, kierując się przeważnie od pierwszego schowka [...] ku większym przestrzeniom [...], po czym wchodzę do któregoś z pokoiów. Do każdego z tych miejsc przypisany jest jakiś istotny fragment opowieści albo, dajmy na to, wyjaśniający przykład⁶.

⁴ T. JUDT: *Pensjonat pamięci*. Przeł. H. JANKOWSKA. Wołowiec 2012, s. 15.

⁵ Ibidem, s. 16.

⁶ Ibidem, s. 16–17.

Ciało Judta, poddane neurodegeneracyjnym zmianom, kroczy więc korytarzem pamięci, a tym samym przełamuje chorobowy impas, bezwolność i niemoc zastępuje uporządkowaniem. Porządek wydaje się we wstępnych założeniach systemu Judta kluczem, skądinąd nieco przecenianym. Autor ma pełną tego świadomość, zauważając przytomnie, że „wszystko się na siebie nakłada”⁷, że dochodzi do „pomieszania wrażeń i wspomnień”⁸. Zdarzają się zatem noce bezproduktywne, pozostawione „wiecznie niezadowolonemu *alter ego*”⁹, przynoszące tylko natrętne wspomnienia utraty jakości życia, aktywności, zdrowia. Judt pisze:

Są jednak noce, kiedy [...] [wszystko – J.K., M.L.] działa jak należy. Twarze powracają, przykłady pasują, ożywają sepiowe fotografie, „wszystko się układa”. W ciągu kilku minut mam już swoją opowieść, postacie, ilustracje i morał. [...] Otacza mnie przeszłość i mam to, czego mi potrzeba¹⁰.

Zauważona ambiwalencja pamięci przekłada się na zasadniczo inną formę pisania, odróżniającą się „impresjonistycznym efektem”. Pisarz logikę, prawdopodobieństwo, dowodzenie – cały swój dotychczasowy warsztat historyka – zamienia na przedziwny węzeł, w którym spotykają się „prywatne z publicznym, wyrozumowane z intuicyjnym, przypomniane z odczuwanym”¹¹. Efekt przechadzek po ścieżkach pensjonatu pamięci jest z pewnością bardziej ludzki, naznaczony ciałem, ale przecież nie sposób zapomnieć, że „zawdzięcza” to ciału-mumii, lotnemu umysłowi uwięzionemu w „żelaznym pancerzu”.

Zdaje się, że kondycja Judta dość dobrze obrazuje meandry pamięci. Aby znieść powtarzającą się mękę nocy, pisarz przywołuje wspomnienia, budując z nich w sieci własnej pamięci strukturę przetrwania. Świadomy jej jasnych stron, zauważa jednak z nieusuwalną goryczą: „Moje noce są ciekawe, ale mógłbym obejść się bez nich”¹². Nie chodzi tylko o fakt, że wizyty w nawet najlepiej urządzonej „pensjonacie pamięci” są w jego wypadku formą kompensacji niemożliwej aktywności i samodzielności.

⁷ Ibidem, s. 17.

⁸ Ibidem, s. 19.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 19–20.

¹¹ Ibidem, s. 20.

¹² Ibidem, s. 28.

Praktyki pamięciowe mają však ciemne strony, wiążą się z afektami, reakcjami somatycznymi, traumą. Walcząc o pamięć i z pamięcią, stajemy jednak wobec możliwości, by zobaczyć więcej. Pisał o tym Marek Zaleski, zwracając uwagę na splot powtórzenia i opóźnienia: „Rzeczywistość, powracająca w pamięci, jawi się w powtórzeniu (i tym samym w opóźnieniu). Poprzez opóźnienie właściwe powtórzeniu to, co przedstawione, istnieje wyraźniej”¹³. Tkanka pamięci bywa zatem jak żywa rana, kaleczy, zadaje ból, stawia przed wyjaskrawionym obrazem, zarysowanym inaczej – ostrzej – niż kiedyś. Proces uaktualnienia nie oznacza przecież zwykłej rekonstrukcji, przypomina raczej odgrywanie, reżyserowanie zdarzeń na nowo, często niemal detektywistyczną pracę od-twarzania tego, co przykryła mgła (nie)pamięci.

Co ważniejsze jednak, jak zauważa Wojciech Kalaga:

Akt pamiętania jest jednocześnie aktem interpretacji – wyborem tej a nie innej ścieżki interpretacyjnej, tej a nie innej perspektywy i jednocześnie swego rodzaju zapominaniem – pomijaniem innych perspektyw i innych możliwości interpretacji. Nie należy oczywiście przyjmować, iż to podążanie ścieżkami interpretacyjnymi ma charakter logicznego ciągu wnioskowań; przeciwnie – jest, jak powiedziałyby właśnie logik – entymematyczne, tzn. fragmentaryczne, zawierające luki, przeskoki i pominięcia. Jednakże ta fragmentaryczność czytania znaków pamięci w niczym nie zmienia jej interpretacyjnego charakteru¹⁴.

Rekonstrukcja, inscenizacja i interpretacja czasu minionego nie dokonują się na chłodno. Proces tożsamościowy, budowany na tropach pamięci, wymaga czasu i równoważenia emocji. Boli świadomość utraty i ranią odłamki złych wspomnień. Utrwalone w filozoficznej tradycji konceptualizacje pamięci, przywołujące modele przestrzenne – woskowe tabliczki Platona i Arystotelesa, stopniowo zapełniane gabloty Johna Locke’a, pałace pamięci św. Augustyna, a później aktualne aż po współczesność archiwalne ujęcia, sugerujące gromadzenie, utrwalanie i przechowywanie wspomnień, mają charakter statyczny, zapewniający niezmiennność zdeponowanego materiału, dopuszczający jedynie jego przyrost. A przecież treści pamięci podlegają nieustannej reinterpretacji, wchodzą w wielorakie

¹³ M. ZALESKI: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Gdańsk 2004, s. 7.

¹⁴ W. KALAGA: *Pamięć, interpretacja, tożsamość*. „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2, s. 71.

relacje między sobą i przybywającymi z czasem nowymi doświadczeniami, aktualizowane są wybiórczo, niekoniecznie zgodnie z wolą podmiotu. Kalaga pisze:

Jeżeliby więc chcieć traktować pamięć jako tekst, jak to się czasami czyni, to musiałby to być tekst w nieprzerwanym działaniu, tekst niestały, niestabilny, dostępny jedynie w swych kolejnych interpretacjach, pozbawiony jakiegokolwiek esencjalnego bytu od interpretacji niezależnego¹⁵.

Pamięć jako budulec tożsamości wymusza czujność i aktywność podmiotu, wdziera się w jego świadomość, wciąga w sprawy nieodwołalnie skończone w czasie, choć nigdy niezamknięte ostatecznie. Idea pensjonatu pamięci, idyllicznego obrazu przeszłości, w którym można się schronić przed niedogodnościami i okrucieństwem losu, przynosi ulgę tylko do pewnego stopnia. To ścieżka marzenia, odmowa rzeczywistości, romantyczny gest powrotu do „ojczyzny myśli”, ujawniający jednak bolesne rozdarcie między aktualnością nie do zniesienia i mentalną ucieczką w rejony niedotknięte jeszcze nieszczęściem.

Podróż Józefa do „Sanatorium pod Klepsydrą” w odwiedzinach do zmarłego ojca przenosi bohatera opowiadania Schulza w przestrzeń pamięci mglistej, niestabilnej i meandrycznej, pozostawia go zagubionego między świadomością śmierci starego Jakuba i rozpoznawaniem jego zdegradowanej, połowicznej egzystencji w sanatorium żałoby. W pamięciowym powtórzeniu ostrzej i dramatycznej ujawni się też kondensacja ambiwalentnych synowskich emocji. Z sennego labiryntu żałobnego miasteczka ostatecznie Józef salwuje się ucieczką, zaniechawszy pożegnania z ojcem. Dar pamięci umożliwi mu wprawdzie spotkanie ze zmarłym, jej dotkliwość ujawni jednak z całą jaskrawością niemożliwy do rozsoplania węzeł afektów, niezrozumiały splot nakładających się na siebie obrazów, a nade wszystko problem tożsamościowy bohatera, początkowo bezskutecznie szukającego swego odbicia w lustrze, ostatecznie natomiast skrywającego obolałą twarz za brudną chustką. Kondycja Józefa po pobycie w sanatorium niezagojonej pamięci przejmie na siebie jej żałobny klimat, a los bohatera zdominuje znużenie bezsensownej podróży o nieokreślonym celu, zaniedbanym pociągiem pełnym przeciągów i śmieci.

¹⁵ Ibidem, s. 72.

Czy czas leczy rany, a blizny raczej znaczą niż bołą? Oczywiście, choć zdarza się tak nie tylko wtedy, gdy bolesną przeszłość okryje mgła zapomnienia, ale także wówczas, gdy wątki pamięciowe udaje się zinterpretować i przynajmniej czasowo ująć w ramy pogodnego, pięknego obrazu. Dotkliwa praca pamięci znajduje wtedy wytchnienie, a jej efekt może nawet zastygnąć na kształt flamandzkiego dzieła sztuki, korzystającego z tajemnicy wydobywania blasku z mrocznej scenerii, jak w znanym wierszu Wisławy Szymborskiej:

Pamięć nareszcie ma, czego szukała.
Znalazła mi się matka, ujrzał mi się ojciec.
Wyśniłam dla nich stół, dwa krzesła. Siedli.
Byli mi znowu swoi i znowu mi żyli.
Dwoma lampami twarzy o szarej godzinie
błyśli jak Rembrandtowi.
[...]¹⁶

W onirycznym kształcie pięknego snu: „Zdawali mi się długo, długo i szczęśliwie”¹⁷, pamięć przybiera formę statyczną, fotografii z albumu, gotowej do akceptacji i złożenia w archiwum rodzinnej przeszłości. Szczęśliwa chwila wytchnienia („nareszcie”) ma jednak w wierszu przeciwagę w postaci splątanych ścieżek snów lękowych, natrętnych, niewypowiadalnych, pełnych pamięciowych obrazów, dramatyzowanych przez mechanizmy neurotycznego poczucia winy:

Teraz dopiero mogę opowiedzieć,
w ilu snach się tułali, w ilu zbiegowiskach
spod kół ich wyciągałam,
w ilu agoniach przez ile mi lecieli rąk.
Odcięci – odrastali krzywo.
Niedorzeczność zmuszała ich do maskarady.
Cóż stąd, że to nie mogło ich poza mną boleć,
Jeśli bolało ich we mnie.
[...]¹⁸

Archiwum oswojonej pamięci w psychicznym doznaniu podmiotu jest doświadczeniem chwili, statyczny obraz szczęśliwej przeszłości

¹⁶ W. SZYMBORSKA: *Pamięć nareszcie*. W: EADEM: *Wybór poezji*. Wstęp i oprac. W. LIGĘZA. Wrocław 2016, s. 131.

¹⁷ Ibidem, s. 132.

¹⁸ Ibidem, s. 131.

jawi się pośród innych, niespokojnych, drażniących i bolesnych. Pamięć zawsze inscenizowana, dopełniana i przekształcana, nieustannie pulsuje, chwiejna i niestabilna, litościwa i chimeryczna na przemian. Prowokuje trud interpretacji, wymusza nieprzerwaną przebudowę narracyjnej tożsamości podmiotu. W późniejszym o przeszło czterdzieści lat wierszu noblistki *Trudne życie z pamięcią* czytamy:

Jestem złą publicznością dla swojej pamięci.
Chce, żebym bezustannie słuchała jej głosu,
a ja się wiercę, chrząkam,
słucham i nie słucham,
wychodzę, wracam i znowu wychodzę.
[...]¹⁹

Uciążliwa i nużąca, dotkliwa i skrupulatna, czasem mściwa, innym razem łaskawa pamięć, zaangażowana w tożsamościowe procesy i przemiany, póki działa, domaga się uwagi i reakcji. Te uparte ingerencje w porządek(?) myśli i zaułki snu współtworzą dynamikę podmiotu, jego tożsamość budowaną w procesie dopełnień, odwołań i reinterpretacji. Właściwy późnym latom efekt reminiscencji, przymus przywoływania odległego czasu bez emocjonalnego nasycenia wspomnień negatywnych, odsuwa aktualność, rozluźnia z nią związki, unieważnia plany, może więc wywołać także odruch buntu:

Chce, żebym żyła tylko dla niej i z nią.
Najlepiej w ciemnym, zamkniętym pokoju,
a u mnie ciągle w planach słońce terazniejsze,
obłoki aktualne, drogi na bieżąco.

Czasami mam jej towarzystwa dosyć.
Proponuję rozstanie. Od dzisiaj na zawsze.
Wówczas uśmiecha się z politowaniem,
bo wie, że byłby to wyrok i na mnie²⁰.

Witalność podmiotu wiersza nie godzi się na ograniczenie bodźców do tych wyłącznie, które płyną z przeszłości, pozostaje otwarta na nowe ścieżki doznań, przekonana, że nie wszystko już było. Domykający się horyzont życia zacieśnia granice, straszy wizją

¹⁹ W. SZYMBORSKA: *Trudne życie z pamięcią*. W: EADEM: *Wybór poezji...*, s. 434.

²⁰ Ibidem, s. 435.

ciemnego, zamkniętego pokoju, absorbującego czas i uwagę tym dziwnym *tête-à-tête* z natłokiem wspomnień. Kim zatem jesteśmy ostatecznie? Swoją pamięcią, lecz czy na pewno swoją? Zwodniczą i niepewną, pełną przekłamań i interpretacyjnych przekształceń? Kim będziemy, jeśli istotnie czeka nas rozstanie z pamięcią? Czy jesteśmy gotowi na przyjęcie nowej, bezprecedensowej osobowości, która zrodzi się – jak pisze filozofka Catherine Malabou – bez związku z naszą przeszłością²¹?

Najbardziej znany w świecie neurolog i jednocześnie pisarz Oliver Sacks, wsparty medycznym i humanistycznym doświadczeniem oraz rzetelną wiedzą o mechanizmach funkcjonowania ludzkiego mózgu, konstatuje ponad wszelką wątpliwość:

Nie ma drogi, po której wydarzenia świata mogłyby zostać bezpośrednio przeniesione do naszego mózgu czy w nim utrwalone. Wydarzenia te są bowiem doświadczane i konstruowane w sposób nader subiektywny, który po pierwsze jest bardzo odmienny u każdej jednostki, a po drugie, różnie jest reinterpretowany i ponownie doświadczany, gdy wydarzenia te są przypominane. Jedyną naszą prawdę stanowi prawda narracyjna, prawda opowieści, które przedstawiamy sobie i innym, a które nieustannie rekategoryzujemy i ulepszamy²².

Statyczne metafory pamięci, obiektywne i wierne odciski minionych zdarzeń na woskowych tabliczkach, wszelkie zbiorniki do przechowywania przeszłości aktualizują życzeniowe myślenie i wielką błagę. Nie warto ślepo ufać świadectwu pamięci, trudno oprzeć się na jej chwiejnym fundamencie, chyba że poszukamy w niej prawdy świadomościowego procesu, zawierzmy tożsamościowej opowieści. Ułomność pamięci w porządku twórczości i sztuki na wielu poziomach okazuje się wtedy siłą, co znakomicie rozpoznał w działaniu memoralnych mechanizmów Sacks:

Każdy z nas, ludzi, obdarzony jest pamięcią, do której właściwości należą zawodność, kruchość, niedoskonałość, ale także ogromna giętkość i twórczość. [...] Obojętność na źródła pozwala nam przyjmować to, co czytamy, co słyszymy, o czym nas powiadają, a jednocześnie myśleć, pisać i malować tak intensywnie,

²¹ C. MALABOU: *Ontologia przypadku. Esej o plastyczności destrukcyjnej*. Przeł. i posłowiem opatrzył P. SKALSKI. Warszawa 2017.

²² O. SACKS: *Zawodność pamięci*. W: IDEM: *Rzeka świadomości*. Przeł. J. ŁOZIŃSKI. Poznań 2018, s. 127.

jak gdyby pochodziło to z bezpośredniego doświadczenia. Dzięki temu możemy widzieć oczyma innych ludzi i słyszeć ich uszami, możemy wchodzić do ich umysłów, przyswajając sobie sztukę, naukę, religię i w ogóle kulturę, wkraczać do niej i wносить własne elementy do wspólnego bogactwa kultury. Pamięć wyrasta nie tylko z doświadczenia, lecz także ze współdziałania z innymi umysłami²³.

Joanna Kisiel

 <https://orcid.org/0000-0003-0400-2524>
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Monika Ładoń

 <https://orcid.org/0000-0002-7932-2728>
Uniwersytet Śląski w Katowicach

²³ Ibidem, s. 128.

Przekroje i rewizje



Stanisław Chankowski

Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

 <http://orcid.org/0000-0001-8160-9923>

Wspólnota a narratywizacja Próba krytyki konstruktywizmu Haydena White'a

Community and Narrativisation: A Contribution to Critique of
Hayden White's Constructivism

Abstract: In the essay "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", Hayden White, considering the epistemological status of historical narrative, distinguishes between the annual, the chronicle, and other, more explicitly historical types of writing. He indicates that the condition for the latter is the emergence of a social entity that can occupy both subjective and objective modes of history (both of these aspects being contained within the German word *Geschichte*). Such an entity, assuming responsibility for its own history, is authorized to narrate the events of its own existence. White believes that this narration takes on one of the forms of presentation available within the culture in question.

This paper calls into question White's constructivist thesis, drawing attention to trauma as a key aspect of the formation of narrative as such. Trauma is a "blind spot" around which narrative arises, with the trauma itself unable to be narrativized. Trauma dates from the prehistory of the subject (individual or collective) and reminds us that, although the trauma may seem to be an isolated phenomenon, it has a cause outside itself. The article supplements this criticism with a commentary on *Man of Iron*, a film depicting the striving of a society for autonomy in the telling of their own stories; these narratives are characterized by a certain excess indicative of the magnitude of the trauma.

Key words: trauma, narration, Solidarity, community, subject

Streszczenie: W eseju *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości* Hayden White, rozważając epistemologiczny status narracji historycznej,

dokonuje rozróżnienia między rocznikiem, kroniką i właściwym piarstwem historycznym. Wskazuje, że warunkiem dla tego ostatniego jest wyłonienie się społecznego podmiotu, który będzie mógł być stroną subiektywną i obiektywną historii (oba te aspekty skrywa niemieckie słowo *Geschichte*). Podmiot taki, biorąc odpowiedzialność za własną historię, upoważniony jest do narratywizacji dziejów, które, jak mniema White, mogą przyjąć jedną z form prezentacji dostępnych w kulturze. Tekst podważa tę konstruktywistyczną tezę, zwracając uwagę na traumę jako kluczowy aspekt powstawania narracji jako takiej. Trauma jest „ślepą plamką”, wokół której narracja powstaje, lecz nie może zostać znarratywizowana. Sięga prehistorii podmiotu (jednostkowego czy ogólnego) i przypomina, że ma on swą przyczynę poza sobą, choć zdaje się autonomiczny. Artykuł wzbogaca tę krytykę komentarzem do *Człowieka z żelaza*, filmu, ukazującego dążenie społeczeństwa do autonomii opowiadania własnych dziejów, któremu towarzyszy pewien nadmiar wskazujący na wymiar traumy.

Słowa kluczowe: trauma, narracja, Solidarność, wspólnota, podmiot

Hayden White w eseju *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*, zastanawiając się nad epistemologicznym statusem pracy historiograficznej, porównuje ze sobą rocznik, kronikę i historię właściwą, aby rozwinąć problem konieczności narratywizacji w pracy historyka. Rocznik charakteryzuje się, w jego opinii, tym, że rejestruje następujące po sobie (w kolejnych latach) wydarzenia. Zostały one spisane bez wskazania podmiotu sprawczego i są niejako „graniczne”, jak np. klęski i wojny¹. W tym sposobie utrwalania następstwa faktów dla pamięci potomnych nie można wyróżnić tych ważniejszych i mniej ważnych, istotą jest tu ich całkowita równorzędność; porządkować je z uwzględnieniem różnych kryteriów można bowiem jedynie retrospektywnie, dopiero z pewnej perspektywy czasowej, pozwalającej ocenić, które z nich były decydujące dla biegu wydarzeń. Taki sposób przedstawienia, ponieważ składa się wyłącznie z zapisu jednostkowych i przygodnych faktów, zawiera także luki, lata niezapisane² – pisze White. Ich wypełnienia można dokonać tylko przez ustanowienie podmiotu historii, centrum, wokół którego zostaną uporządkowane wydarzenia. Ale taki zabieg znamionuje narrację, która dokonuje tego samego co kantowska wyobraźnia – należąca do podmiotowych władz poznawczych – uzupełniając poznanie o dane niebędące treścią naoczności w jednostkowej

¹ H. WHITE: *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*. W: IDEM: *Poetyka piarstwa historycznego*. Tłum. M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 145.

² Ibidem, s. 147.

chwili. Z tego powodu uobecnienie aktywności podmiotu, szczątkowej wprawdzie, można zaobserwować już w kronice. Jej treść skoncentrowana jest na jakimś wybranym przez autora mieście lub regionie, z którym, jako podmiot zdający relację, się on utożsamia³. Identyfikacja jest tu jednak zaledwie wyobrażeniowa, wyklucza uniwersalną ideę prawa, kronikarz bowiem pisze nie bez łatwej do obnażenia stronniczości wobec swojego władcy. Kronikarze zwolnieni są tym samym z oceny wydarzeń, utożsamiając normy z wolą i działaniem, czyli autorytetem historycznych jednostek, z którymi wiążą swoje losy.

Możemy zatem zasadnie przypuszczać, iż bodziec do napisania opowieści na temat konfliktu wiązał się w jakiś sposób z pragnieniem reprezentowania (zarówno w sensie utrwalania na piśmie, jak i występowania w imieniu) autorytetu, którego prawomocność zależała od ustalenia „faktów” należących do specyficznego historycznego porządku⁴.

White zauważa, że stronniczości kronikarza nie należy, jak się często próbuje, rozumieć jako koncesji na rzecz formy opowiadania kosztem materialnej treści historii. Wbrew tej interpretacji kronikarz jest aż nadto przywiązany do faktów i treści, jest wręcz od nich uzależniony. W podaniu kronikarskim to fakty mają zawsze rację. Wynika z tego, że mimo identyfikacji kronikarza z jakimś podmiotem nie dysponuje on kryterium oceny zdarzeń poza sprawozdawczym zakomunikowaniem odbiorcy, że jedna ze stron konfliktu odniosła zwycięstwo (i prawdopodobnie jest to strona, z którą „trzyma”, gdyż inaczej nie mógłby już napisać swej kroniki). Przeto kronikarz nie jest zdolny orzec, czy opisana historia uczyniła zadość idei sprawiedliwości, czy też nie.

Aby się to stało możliwe, potrzebna jest, zdaniem White'a, wspólnota prawa, które formułuje ogólne normy etyczne. Dla amerykańskiego historyka inspiracją jest filozofia Hegla. Filozof błyskotliwie zauważa, że w niemieckim słowie *Geschichte* zawierają się subiektywna i obiektywna strona historii. *Geschichte* konotuje bieg wydarzeń jako takich, niemających jednak znaczenia, o ile nie zostaną spisane i opowiedziane w postaci narracji o jakimś byciu politycznym, będącym subiektywną stroną owego pojęcia⁵. Ukonstytuowanie się wspólnot politycznych – Hegel ma tu na myśli

³ Ibidem, s. 158.

⁴ Ibidem, s. 161.

⁵ Ibidem, s. 151–152.

przede wszystkim abstrakcyjne państwo – umożliwia prawdziwą historiografię. Wbrew powszechnej opinii jest ona pełnoprawną formą uprawianą przez historyka, mimo iż czyni ją on w pewnym sensie „artefaktem literackim”. Dopiero narracja pozwala przedstawić konstytuujący znaczenia konflikt, który występuje między prawem regulującym życie wspólnoty a pragnieniem. Dzięki niemu opowieść historyczna jest zrozumiała dla odbiorcy i pozwala mu się w niej odnaleźć. Więcej, White pisze, że wydarzenie, aby mogło zostać uznane za historyczne, musi poddawać się narratywizacji co najmniej na dwa alternatywne sposoby, gdyż dopiero w takim wypadku zasadne jest angażowanie autorytetu historyka do jego opisu. Musi istnieć zatem wybór, żeby można było zaangażować warsztat historyka w reprezentację faktu historycznego.

White stoi tu na stanowisku opozycyjnym wobec pozytywistycznego realizmu (wyrażonego np. przez L. Rankego: „wie es eigentlich gewesen ist”), wedle którego zadaniem historyka jest przedstawić fakty historyczne takimi, jakimi one były, wyłączając aktywność podmiotu piszącego. White, nie kwestionując istnienia faktów, dokonuje krytyki samych narzędzi historycznych i postuluje przyjęcie koncepcji konstruktywizmu kulturowego, czyli przekonania, że każde sprawozdanie wymaga pewnej nadającej sens formy pośredniczącej między podmiotem a poznawanym przezeń przedmiotem. Jego inspiracja jest więc w duchu Kanta, skupia się bowiem na formalnych warunkach przedstawienia, czego dobitnie dowodzi parafraza słynnego zdania z *Krytyki czystego rozumu*, która w wydaniu White’a brzmi: „[...] narracje historyczne pozbawione analizy są puste, podczas gdy analizy pozbawione narracji są ślepe”⁶.

Podążając śladem Kanta, White dalej porównuje wyobraźnię konstruktywną, odpowiedzialną za narratywizację historii do roli wyobraźni u Kanta, której zadaniem jest dopowiedzenie tego, co w danej chwili nie jest dane naocznie. Istnieją, zdaniem White’a, cztery podstawowe typy narracji historycznej, zaś ich stosowanie charakteryzuje daleko idąca dowolność. Te same wydarzenia można opisać, wykorzystując typ narracji tragicznej, romansowej, komediowej i satyrycznej. Odpowiadają im z kolei określone typy ideologii: radykalizm, anarchizm, konserwatyzm i liberalizm, te reprezentują zaś cztery konkurencyjne stanowiska, zapatrujące się na naturę wspólnoty i pożądany jej kształt: charakter prawa i pragnienie z nim związane⁷.

⁶ Ibidem, s. 143.

⁷ E. DOMAŃSKA: *Wokół metahistorii*. W: H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego...*, s. 30.

White zauważa, że pochodzenie narracji jest językowe, a ogólna struktura języka właśnie (możliwe relacje między znakami) narzuca konieczność ubrania faktów w „szaty narracji”, co ma na celu uczynienie ich zrozumiałymi, powiązania w całość znaczącą dla podmiotu. Odbywa się to dzięki operacji wyróżnienia jednego z wydarzeń jako kluczowego do interpretacji całości⁸. Można tego dokonać na wiele sposobów: od skrajnego determinizmu akcentującego wydarzenie pierwsze z serii, po narrację eschatologiczną, która akcentuje wydarzenie ostatnie, podporządkowując mu wszystkie poprzedzające. „Styl opowiadania narracyjnego można zatem rozumieć jako modalność ruchu od przedstawienia jakiegoś pierwotnego stanu rzeczy do następnego”⁹.

Wydaje się, że frapująca, ale i wręcz kłopotliwa w koncepcji White'a jest nazbyt optymistyczna wiara w autonomiczną władzę podmiotu w kreowaniu własnej historii poprzez wybór formy. Podmiot ten to niezawodnie podmiot w pełnej krasie, jest on *causa sui*. Sam siebie warunkuje, podnosząc się z nicości. Wydarzenia, które rozegrały się, zdaniem White'a, zostają wpisane w dowolnie wybrane struktury interpretacyjne. Pociąga to za sobą konsekwencje dla znaczenia traumy. Otóż okazuje się, że żadne wydarzenie nie jest traumatyczne samo przez się, lecz zyskuje taki sens dopiero przez miejsce zajmowane w narracyjnej strukturze. Po przeciwnej stronie znajduje się oczywiście przekonanie, że znaczenie traumy jest obiektywnie dane, a potem co najwyżej ukryte pod pokładami historii, które można w drodze interpretacji odsłonić.

Celem niniejszego eseju jest ową dowolność podać w wątpliwość. Posłużę temu jako ilustracja analiza filmu *Człowiek z żelaza* Andrzeja Wajdy. White w dosyć swobodnych odwołaniach do teorii Lacana dostrzega w niej zbieżną z własnymi przekonaniem orientację konstruktywistyczną¹⁰. W istocie pytanie, które należy zadać, brzmi: czy to, co zwie się „konstruktywizmem” Lacana, nie podważa możliwości konstruktywistycznego stanowiska White'a?

Chociaż film w sposób istotny różni się od historiografii, gdyż operuje obrazem i oddziałuje przede wszystkim na identyfikację wyobrazeniową, związaną z percepcją obrazów i utożsamieniem z nimi, nie zaś na identyfikację symboliczną, to jednak i on podlega

⁸ H. WHITE: *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*. W: IDEM: *Poetyka pisarstwa historycznego...*, s. 97.

⁹ Ibidem, s. 102.

¹⁰ H. WHITE: *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*. W: IDEM: *Poetyka pisarstwa historycznego...*, s. 164.

symbolizacji. Nie tylko zawiera swoją „ścieżkę językową”, którą najczęściej są dialogi, ale, podobnie jak marzenie senne w teorii Freuda, można opowiedzieć jego fabułę i, tak jak w tym ostatnim przykładzie, dokonuje się w jego przypadku praca kondensacji, przesunięcia i odwrócenia, z czego płynie wniosek, że jedno i drugie jest narracją we właściwym sensie, to znaczy spełnia warunek bycia strukturą symboliczną, kluczową dla konstruktywizmu Lacana. Stąd możliwość redukcji narracji filmowej do narracji językowej jest podstawowa, jeżeli chce się, opierając się na niej, zaprezentować różnicę między konstruktywizmem White'a i Lacana.

Pamięć i podmiotowość. Powołanie¹¹

Człowiek z żelaza w reżyserii Andrzeja Wajdy jest filmem szczególnie w tym znaczeniu, że nieomal na bieżąco rejestruje wydarzenia z Sierpnia '80 – historyczne strajki robotników i powstanie Solidarności. Znajdujemy w nim zarazem fakty udokumentowane autentycznymi zdjęciami protestów robotniczych i podpisywanych Porozumień Sierpniowych, jak i postaci, które brały udział w tych wydarzeniach. Wprawdzie, podług komentarza z początku filmu, kluczowi bohaterowie opowieści są fikcyjni, jednak dla widza oczywiste jest, że pewną rolę odgrywa tu i Lech Wałęsa, i Anna Walentynowicz, a ich obecność na planie, epizody, w których grają siebie, pozwalają zakorzenić fikcyjną warstwę filmu w historycznym konkrety.

Suche fakty łączy i wzbogaca warstwa fabularna, pozwalająca widzowi śledzić perypetie fikcyjnej postaci Macieja Tomczyka, naprzód niepokornego studenta trójmiejskiej politechniki, a później – równie niepokornego – robotnika stoczniowego. Jego życie poznajemy dzięki działaniu redaktora radiowego Winkla, postać uosabiającą bezwzględny cynizm władzy skryty pod pozorem nie-

¹¹ Celem artykułu nie jest analiza samego filmu Wajdy, lecz potraktowanie go jako ilustracji dla problemu teoretycznego, toteż brak w nim odwołań do literatury przedmiotu poświęconej temu dziełu. Zainteresowanych odsyłam do analiz: J. FALKOWSKA: *Kino polityczne Andrzeja Wajdy: „Człowiek z marmuru”, „Człowiek z żelaza”, „Danton”*. „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 15–16, s. 256–268; A. KRAJEWSKA: *Dramatyczne przestrzenie Andrzeja Wajdy. „Przestrzenie Teorii”* 2017, nr 27, s. 7–10; K. KORNACKI: *Tworzenie obrazu przeszłości w trylogii robotniczej Andrzeja Wajdy. „Przestrzenie Teorii”* 2017, nr 27, s. 77–91; M. PRZYLIPIAK: *Szofer Wałęsy. „Studia Filmoznawcze”* 2018, nr 38, s. 107–126; *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*. Red. W. WERTENSTEIN. Kraków 1991.

wymuszonej poufałości, oddelegowanego przez przewodniczącego Radiokomitetu do nagrania oczerniającego materiału w celu skompromitowania Tomczyka i ruchu Solidarności.

Dzięki zestawieniu różnorodnych postaw Andrzej Wajda stara się nadać znaczenie wydarzeniom sierpniowym i przywołać decydujący wówczas konflikt. Przyjęta przez reżysera narracja przybiera formę znaną z kina moralnego niepokoju, gdzie moralna kondycja bohaterów zostaje wystawiona na próbę przez konfrontację z systemem, domagającym się kompromisów i działania wbrew sumieniu. Wkładem konstruktywnej wyobraźni Wajdy jest tu próba oddania atmosfery towarzyszącej wydarzeniom za pomocą takiej właśnie „kroniki postaw”, reprezentowanych przez jednostki całkowicie podporządkowane systemowi (z różnych powodów), poprzez te, jak Winkel, które nie potrafią podjąć samodzielnej decyzji, aż po postawy, reprezentowane przez skrajny nonkonformizm Tomczyka, które nie idą na żadne ustępstwa.

W typologii White'a od rozwiązania konfliktu sumienia z systemem – pomyślnego dla bohatera lub nie – zależy, czy będzie to narracja tragiczna, czy romansowa. Konwencja, w której podmiot z powodzeniem zwalcza przeszkody stojące na drodze do realizacji jego pragnienia, ma charakter romansowy. To ona dominuje w filmie Wajdy i pozostaje w mocy zarówno w odniesieniu do głównego bohatera, jak i wspólnoty Solidarności.

Tomczyk jest synem niegdysiejszego stachanowca i gwiazdy stalinowskiego okresu współzawodnictwa pracy Mateusza Birkuta, którego kariera i sława w niewyjaśnionych okolicznościach zostały złamane (o jego historii opowiada film *Człowiek z marmuru* w reżyserii Andrzeja Wajdy). Historia Maćka zaczyna się, gdy jako młody człowiek bierze udział w studenckich protestach roku 1968. Owo zaangażowanie jest przyczyną konfliktu z ojcem przekonanym, że studenci są jedynie pionkami w rękach zwalczających się frakcji w partii. Mateusz nie zamierza zatem, mimo usilnych, błagalnych nawet namów syna, inicjować solidarnościowych działań robotników. Tragizm sytuacji przedstawionej przez Wajdę polega na tym, że gdy dwa lata później (Grudzień '70) wybuchają pamiętne strajki robotnicze, studenci pozostają głusi na gorliwe nawoływanie stoczniovców maszerujących przez miasto. Jak wiadomo, milicja otworzyła wówczas do protestujących ogień. W filmie jedną z ofiar jest Birkut.

Jednoznaczne potępienie przez komunistyczną władzę tych zajęć nie wyklucza jej starań, by sprawę zatuszować w celu zabezpieczenia stabilności społecznej. Władza nie chce dopuścić do powstania

kultu poległych. Rugowanie pamięci o zabitych stoczniowcach musi spotkać się ze sprzeciwem tych, którzy czują moralny obowiązek walki o nią. To zobowiązanie jest tu zdecydowanie przeciwstawione nagiej zasadzie utrzymania władzy i, jak wiemy od Hegla, stanowi podwalinę wspólnoty politycznej. Na Tomczyku brzemię takiej odpowiedzialności ciąży tak jak na Antygonie obowiązek pochowania brata Polinejsesa. Różnica – ważna z naszej perspektywy – sprowadza się do tego, że o ile w dramacie Sofoklesa ścierają się z sobą prawo boskie i ludzkie, *nomos* i *dike*, w dramacie, którego bohaterem jest Tomczyk, władza przezeń zwalczana nie kieruje się żadnym prawem. Atoli paralela między Antygoną i Tomczykiem dowodzi, że we współczesnej narracji, jak przekonuje White, nieodzowna jest obecność pierwotnych struktur mitologicznych, rozpoznawalnych przez członków tej samej kultury.

Śmierć ojca stanowi zatem moment narodzin pryncypialnego powołania Tomczyka. Upamiętnieniu tragicznych wypadków bohater podporządkowuje całe swoje życie. To pragnienie jest absolutnie autodestrukcyjne i podlega zasadzie „powtórzenia” w psychoanalitycznym rozumieniu tego słowa, ciągłemu powrotowi sytuacji porażki, w której podmiot, niejako mimowolnie, ale też nie bez własnego udziału, na nowo konfrontuje się z zewnętrznym oporem.

Wiedziony takim pragnieniem Tomczyk rezygnuje ze studiów. Czując na sobie brzemię winy z powodu tragicznego rozwiązania konfliktu z ojcem, pragnie pójść w jego ślady i rozpocząć pracę w stoczni. Jest to decyzja niezrozumiała dla jego przyjaciół, którzy ostrzegają, że, rezygnując z uczelni, zmarnuje sobie życie. Maciek jest z takimi ewentualnymi konsekwencjami całkowicie pogodzony. Realizacja pragnienia wymaga odeń bezwzględnego zerwania więzi ze środowiskiem, społecznie ustanowionymi wzorami racjonalnego postępowania, czyli rezygnacji z wszelkiej zasady skuteczności, z resztek pragmatyzmu. Tomczyk ma przy tym świadomość, że jest to równia pochyła, lecz zapamiętałe po niej biegnie. Stoi z własną katastrofą twarzą w twarz, jakby czerpał z takiej konfrontacji satysfakcję.

Jako się rzekło, tak pojęta wierność obowiązkowi nie pozwala bohaterowi nawet na pozory pragmatycznego postępowania. Gdy w roku 1976 wybuchają w Radomiu i Ursusie brutalnie tłumione protesty robotnicze, podejmuje skazaną na porażkę próbę wywołania solidarnościowego strajku, za co zostaje bezzwłocznie usunięty z pracy. Niepowodzenie jest nieuniknione, dlatego że pamiętający o katastrofalnych wydarzeniach roku 1970 robotnicy ani myślą narażać własne życie. Sfrustrowany Tomczyk podejmuje na własną

rękę obłąkającą próbę rozwieszenia ulotek informujących o przesładowaniach robotników i niemal natychmiast zostaje aresztowany. Znamienne, że gdy „zawodowi działacze” opozycyjni, którzy już wiedzą, że „komitetów nie należy palić, ale je zakładać”, nakłaniają go po tej szaleńczej akcji do przeprowadzenia rachunku zysków i strat, w odpowiedzi słyszą: „a co ja jestem buchalter?!”. Walka z systemowym kłamstwem, powszechnym szantażem nie jest dlań walką o charakterze pragmatycznym, jest kompulsywnym samozatruceniem.

Ostatecznie jednak to starania o upamiętnienie ojca pozwalają Tomczykowi zainwestować swoje pragnienie w działalność opozycyjną. Więcej, to pragnienie Tomczyka nadaje podstawowe znaczenie samej opozycyjności jako takiej. Jednym z fundamentalnych sensów strajku jest zrozumienie poniesionej porażki, zadośćuczynienie wysiłkom ofiar Grudnia '70. Chodzi o to, żeby nie poszły one na marne.

Film problematyzuje kwestię pamięci, będącej rdzeniem podmiotowości, przedstawiając Solidarność jako ruch moralnej odnowy społeczeństwa, które odnajduje nareszcie swoją historię i pozostaje jej wierne. Ustanowiona zostaje konieczna współpraca subiektywnej i obiektywnej strony historii.

Prócz tego warunkiem powstania podmiotu jest poniesienie ofiar. W przypadku Tomczyka oznacza to „nie mieć nic do stracenia”, porzucić studia, wyzbyć się widoków na spokojne życie. W przypadku społeczeństwa ofiarą są polegli w minionych masakrach. Ponoszona ofiara jest cechą autonomicznego podmiotu, który dzięki niej wznosi się na poziom absolutnej bezinteresowności. Gdy idzie o jego wolność, zbywa mu na wszystkim. Taki podmiot patrzy nareszcie wstecz, niczym „Anioł Historii” Paula Klee i widzi gruzы znaczące jego drogę do wolności. Jest to jednak jego własna droga, już od zarania. Innymi słowy, podmiot jest wolny, albowiem istniał jako wolny wprzód. Dojście do samowiedzy tej wolności pozwala mu na opowiedzenie narracji o własnych dziejach, jaką ma na myśli Hayden White.

Wykluczająca konkretna ogólność

Agnieszka, żona Tomczyka, przebywająca podczas strajków w areszcie, mówi, że działalność opozycyjna jest zgodna z prawem, którego władza nie szanuje. Konflikt przebiega zatem między opozycjonistami pragnącymi życia w prawdzie, autentyzmie i w zgodzie z prawem moralnym a absolutnym bezprawiem i władzą w czystej

postaci, nawet niezainteresowaną pisaniem własnej historii. Dzięki Heglowi już wiemy, co to oznacza. Władza, lekceważąca prawo, którego powinna być przecież strażnikiem, zaprzecza idei wspólnoty. Liczą się dla niej same fakty jak w przedhistorycznej epoce kroniki. Nie chodzi więc o przeciwstawienie prawu istniejącemu innemu prawu. Konflikt, który ma miejsce, dotyczy samej idei respektowania prawa.

Oznacza to, że – w ujęciu White'a – Solidarność w narracji Wajdy reprezentuje czystą ideę wspólnoty prawa bez konkretnej treści ją wypełniającej. Konflikt przebiega zatem między wspólnotą a nie-wspólnotą, społeczeństwem podmiotowym, które może pisać własną historię – czego wyrazistym przypadkiem jest dążenie Tomczyka – a nie-społeczeństwem bez historii. Dobitnie wskazują na to słowa pani Hulewicz, jednej z bohaterek, dzięki której poznajemy bliżej życiorys Tomczyka. Postać ta ma uosabiać prostolinijną i szczerą prawdę ludową: „ofiary domagają się upamiętnienia”, władza odarła je z godności, chciała, żeby nie było po nich śladu, bo dorobiła się na ich krzywdzie. Chwilę później, przywołując historię Polski, wyraża głęboką nadzieję, graniczącą z pewnością, „że będzie wygrana, bo Polska powstanie w końcu, musi być sprawiedliwość, ta zapisana w tych konstytucjach, monitorach...”.

Koncepcja White'a, wedle której istnieją alternatywne narracje, a każda opowiada się za jakąś ideą prawa i wizją wspólnoty, pomija fakt, że idea prawa może mieć za przeciwnika ideę nieprawda. W istocie zawsze tak jest, że alternatywa taka może stać się wykluczającą niewspółmiernością. White pomija tu bowiem zasadę heglowskiej konkretnej ogólności, polegającej na tym, że rodzaj – jako termin ogólny – jest już zawsze jednym ze swych gatunków. Innymi słowy, w każdej ogólnej definicji poza tożsamością (A jest B) występuje też moment różnicy (B jako rodzaj dzieli się na dwa gatunki, A zaś jest zawsze tylko jednym z nich)¹². Oznacza to, że narracja jako rodzaj – ogólna forma – z konieczności oparta na idei prawa zawsze już zawłaszcza czy też wypełnia samą czystą ideę prawa (dla swego gatunku), dla którego alternatywa nie jest już gatunkiem tego rodzaju, tak samo jak w heglowskiej dialektyce dwóch samowiedz – jedna z nich pozostaje samowiedzą właściwą, samoistną i wolną, druga zaś, negując ogólny termin samowiedzy, pozostaje po stronie niesamoistnego bytu¹³.

¹² F. NOWICKI: *Wstęp*. W: A. KOJÈVE: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Tłum. F. NOWICKI. Warszawa 1999, s. 15.

¹³ Ibidem.

Otrzymujemy schemat absolutnego wykluczenia wpisanego w samą ogólność pojęcia i powiązaną z tym niemożliwość alternatywnej narracji, o której pisze White. Jego radykalny konstruktywizm pomija w pewnym sensie logikę rządzącą porządkiem symbolicznym – macierzą narracji – ową konkretną ogólność. Nie ma także stanowiska pozwalającego ująć rozważaną przez White'a równorzędność narracji, gdyż musiałoby to być stanowisko reprezentujące ogólność pojęcia, bez nawiedzającej ją sprzeczności.

Toteż znaczenia nie kształtują się w dowolności warunkowanej tylko konwencjami partykularnej kultury. Nie jest tak, że sens zdarzeń jest całkowicie dowolny albo nawet, że jest jakaś instancja – pierwszy sens, *arche*, którego odkrycie gwarantuje konstytucje pozostałych znaczeń. Jest to pułapka każdej perspektywy narratywistycznej. W rzeczywistości samo powstanie narracji ma na celu nie tylko nadanie znaczenia rozproszonym faktom, ale – jak pisze Slavoj Žižek –

narracja jako taka pojawia się, aby rozwiązać pewien zasadniczy antagonizm za pomocą ułożenia jego terminów zgodnie z następstwem czasowym, zatem sama forma narracji świadczy o jakimś wypartym antagonizmie. Ceną, jaką płacimy za takie narracyjne rozwiązanie, jest *petitio principii* pętli czasowej, tzn. opowieść milcząco zakłada jako już z góry dane to, co stara się odtworzyć¹⁴.

Žižek w innym miejscu, komentując bezpośrednio konstruktywizm White'a, pisze, że porażka jego transcendentalnego schematu, który ukierunkowuje percepcję, jest heglowska w swej naturze. Zauważa on, że formy proponowane przez White'a są niewspółmierne, analogicznie do tego, jak nie do uzgodnienia są dwa warianty mapowania osady przez jej mieszkańców, opisywane przez Lévi-Straussa w *Antropologii strukturalnej*. W pierwszym z mapowań dwie części tej samej osady usytuowane są koncentrycznie – jedna wpisana w drugą. Drugi wariant mapowania przedstawia dwa oddzielone od siebie okręgi jako reprezentacje tych samych dwóch części. Žižek pisze w odniesieniu do tego: „Właściwa Hegłowska perspektywa jest taka: właściwa strukturze niespójność, ta niemożliwość wewnętrznie wpisana w samą formalną matrycę, bierze się z inherentnego

¹⁴ S. ŽIŽEK: *Przekleństwo fantazji*. Tłum. A. CHMIELEWSKI. Wrocław 2001, s. 28.

antagonizmu nie zaś z nadmiaru realności"¹⁵. I dalej komentuje obserwacje Lévi-Straussa w następujący sposób:

Lévi-Strauss chce powiedzieć, że ten przykład nie powinien w żaden sposób wciągać nas w relatywizm kulturowy, zgodnie z którym postrzeganie przestrzeni społecznej zależy od przynależności obserwatora do grupy. Sam podział pomiędzy dwoma „względnyymi” postrzeganiami implikuje ukryte odniesienie do stałej – nieobiektywnej, „rzeczywistej” rozmieszczenie budynków, ale traumatyczne jądro, podstawowy antagonizm, którego mieszkańcy wioski nie są w stanie usymbolizować, rozliczyć się z nim, „zinternalizować” czy też pogodzić się z brakiem równowagi w relacjach społecznych, który nie pozwala na ustabilizowanie się wspólnoty w harmonijną całość¹⁶.

Niewspółmierność mapowań wynika z traumatycznego charakteru antagonizmu, wobec którego symboliczne reprezentacje zawsze ponoszą porażkę. Jest on odpowiedzialny za to, że każda poszczególne reprezentacja wyklucza radykalnie istnienie odmiennej.

Zauważmy, że ujęcie wydarzeń sierpniowych w filmie Wajdy dotyka właśnie tego problemu. Stworzenie wspólnoty moralnej, opartej na prawie i autonomii przynależących do niej podmiotów, zakłada, że alternatywna narracja nie może oprzeć się na takiej samej wspólnotocie, która jest przeciw, zdaniem White'a, warunkiem narratywizacji.

Kluczowe jest zrozumienie tego, co wnoszą uwagi Žižka do spojrzenia z perspektywy Lacanowskiego konstruktywizmu podważającego konstruktywizm White'a. Po pierwsze, nie istnieje taka neutralna pozycja, z której punktu widzenia wybór narracji jest dowolnością. Po drugie zaś, trauma nie ma pierwotnego pozytywnego charakteru, pozwalającego się ująć w słowach wprost. Ta kwestia jest przedmiotem wnikliwego namysłu nad odkryciem Freuda, podejmowanym przez Andrzeja Ledera w książce *Nauka Freuda w epoce „Sein und Zeit”*¹⁷. Leder próbuje wyprowadzić teorię psychoanalityczną z konfliktu dotyczącego statusu jej przedmiotu, w który popadła przez rozbieżne jej interpretacje.

Spuścizna Freuda, jeżeli brać za jej podstawę pisma metapsychologiczne, ufundowała energetyczny model, w którym człowiek

¹⁵ S. ŽIŽEK: *Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. London 2015, s. 104.

¹⁶ Ibidem, s. 103.

¹⁷ A. LEDER: *Nauka Freuda w epoce „Sein und Zeit”*. Warszawa 2007.

powodowany jest obiektywnym popędem, dowodzonym za pomocą nauk pozytywnych. Ojciec psychoanalizy jest wówczas traktowany jako spadkobierca XIX-wiecznego redukcjonizmu biologicznego. Jednocześnie Freud widziany w roli autora *Objasnień marzeń sennych* daje się poznać jako myśliciel zgoła innego pokroju, skupiający się przede wszystkim na sztuce interpretacji¹⁸. W takim hermeneutycznym wydaniu uprawiana przez Freuda analiza jest szczególnym przypadkiem podejścia do snu jako tekstu, który nie stanowi już przypadkowych obrazów i treści, lecz domaga się rozłożenia na części i wnikliwej pracy rozumienia. Tego rodzaju podejście w pracy *O interpretacji. Esej o Freudzie* rozwija Paul Ricœur odnoszący psychoanalizę – jako że przedmiot praktycznego badania psychoanalitycznego ma charakter ostatecznie językowy – tylko do ukrytych znaczeń wydobywanych w trakcie analizy¹⁹.

Jak pokazuje Leder, reprezentowane przez Ricœur'a podejście hermeneutyczne może mieć dwa warianty. Albo pierwsze znaczenie, do którego należy dotrzeć, jest obiektywne i dane z góry, lecz zasłonięte, albo każde wydarzenie z „duchowej biografii” jest tak wyjątkowe i niepowtarzalne, że sens wpisany w nie jest zawsze wtórny wobec samej dowolnie przyjętej struktury interpretacyjnej, bez której jednostkowe zjawiska przez swoją niepowtarzalność nie mają żadnego możliwego do zakomunikowania sensu. Jeżeli jest ono dane, ale ukryte, wówczas mamy do czynienia z hermeneutyką podejrzeń.

Drugi człon tej alternatywy to skrajny konstruktywizm kulturowy, dla którego wszystko jest tylko narracją. Przedstawicielem takiego podejścia jest właśnie Hayden White. Gdyby zastosować taką optykę do badania psychoanalitycznego, trauma kastracyjna jako jednostkowy fakt sama w sobie nic nie znaczy bez odniesienia do złowrogiego mieszczańskiego patriarchy, wobec którego można zachować postawę negatywną, a przez to wolną, skoro nie nosi ona w sobie żadnej prawdziwej determinacji. Ale dla Freuda trauma kastracji nie jest tylko efektem specyficznej i partykularnej kultury, lecz staje się figurą transcendentalną, a przez to konieczną.

Wydaje się więc, że zgodne z intuicją Freuda jest przekonanie, że kastracja stanowi obiektywny fakt, którego znaczenie zostaje zepchnięte do nieświadomości. Spójną, indywidualną narrację otrzymujemy przez wydobywanie tego wypartego sensu. Zgodnie z tym świat sensu jest zawsze pierwotnie dany. Sensy odsyłają z konieczności tylko do innych sensów, bardziej oryginalnych. Ale to

¹⁸ Z. FREUD: *Objasnianie marzeń sennych*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2015.

¹⁹ P. RICŒUR: *O interpretacji. Esej o Freudzie*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2008.

ujęcie też wydaje się niesatysfakcjonujące, gdyż prawdziwą stawką psychoanalizy jest rozwiązanie zagadki samego pojawienia się sensu w ogóle. Tę kwestię potrafił zaś skonceptualizować Lacan dzięki pojęciu traumatycznego realnego – widma konstytuującego każdą narrację, którego jednakowoż nigdy nie można znarratywizować. Analogiczną strukturę odnajdujemy, zdaniem Žižka, w Hegłowskiej konkretnej ogólności. White, powołując się i na Hegła, i na Lacana jako swoich sprzymierzeńców, jednego z nich przywołuje jako filozofa podmiotowego momentu narracji, drugiego jako konstruktivistę, a tym samym ignoruje wspólną dla obu tych autorów lekcję myślenia o sprzeczności i antagonizmie oraz ich traumatycznym wymiarze.

Symptom – podsumowanie

Chociaż jesteśmy przekonani, że film opowiada o traumatycznych dziejach wspólnoty, prawdziwa trauma jest zawsze gdzie indziej. Same narracje zaś służą tylko temu, żeby uporać się z traumatycznym antagonizmem, nie stając z nim twarzą w twarz. Nieuchronnie ponoszą one porażkę, zapraszając w swe progi obce ciało symptomu. Obecność realnej traumy jest warunkiem pojawienia się w ogóle świata znaczeń pod postacią narracji i tego, co zwiemy podmiotem jednostkowym czy ogólnym.

W *Człowieku z żelaza* jest kilka momentów, które nie mieszczą się w narracji o wspólnocie prawa moralnego, opartej na niezależnym podmiocie – takiej jak ją tutaj zarysowałem, lecz nie znajdują one swojego rozwiniętego wyrazu. Dlatego należy je czytać, podobnie jak w psychoanalizie czyta się symptomy.

Chodzi o fragmenty filmu, kiedy uwypuklona zostaje kwestia niegodnych warunków życia robotników. Agnieszka przekonująca Winkla, jak wygląda autentyczne życie w sytuacji rewolucji moralnej, mówi: „przestajesz się szarpać jak mieć sukces i zachować cnotę. Wiesz, że życie nie musi być podwójne”, i dodaje dosadnie: „czy wiesz, jak wygląda praca spawacza w podwójnym dnie statku? To jest najważniejsze”. Z narracji filmu wynika jednak, że nie to właśnie jest najważniejsze i świadczą o tym wybory życiowe Tomczyka. Podobną wymowę mają utrwalone na dokumentalnych nagraniach wypowiedzi samych stoczniovców, gdy słyszymy przykładowo, że wszyscy ludzie mają w miarę równe żołądki (przekonanie, które już niebawem zostanie wyeksponowane jako jedno z pierwszych kompromitujących założeń marksizmu, który rzekomo pominął

maksymalną różnorodność potrzeb ludzkich), a także utyskiwanie robotników na brak uznania w przestrzeni publicznej, które jeszcze widać w *Człowieku z marmuru*: „na wakacje jeżdżą z biura, z komitetu, a robotnik to jest robotnik, idź siedź w domu; przecież klasa robotnicza to nie jest ciemnota, XVII wiek, ludzie wszyscy po technikach, porobili wieczorowe, zaoczne, ludzie są wykształceni, a w takiej ciemności, w takim otępieniu chcą ludzi trzymać”. Daje tu o sobie znać przekonanie, że sprawiedliwość powinna obejmować równy podział dóbr, ale i uznania. Godne życie byłoby efektem społecznej akceptacji i materialnych warunków życia – a nie jak narzuca narracja filmu – indywidualnego, dobrowolnego wyboru o charakterze moralnym. Tę ważność indywidualnej decyzji podkreśla wypowiedź Maćka Tomczyka, który w jednej z pierwszych scen, opowiadając francuskiemu dziennikarzowi, jak rozpoczął się strajk, stwierdza: „chłopaki mówią, że jakby się ruszyło, to pójdą, a ja pytam, ale nie jakby się ruszyło, czy ty pójdziesz?”. Decyzja przynależności do wspólnoty jest indywidualna i dobrowolna, a przez to heroiczna, jednak w żadnym razie nie klasowa. Ten aspekt musi zostać wykluczony, aby mogła się wyłonić narracja o historycznej rewolucji moralnej społeczeństwa odzyskującej podmiotowość.

Film daje widzowi możliwość retroaktywnej identyfikacji ze stronami konfliktu, brzemiennej w skutkach dla współczesności. Jej rezultatem jest upowszechnienie „tożsamości opozycyjnej”. Każdy może opowiedzieć sobie prywatną historię zwalczania komunizmu przez autonomiczne wybory, choćby był daleko od centrum właściwych wydarzeń, a na co dzień korzystał z usług państwa. Opozycyjność, jak mówi Maciej Gdula, stała się atrakcyjną tożsamością, do której każdy może zgłosić akces. Ilustruje to przywołany przezeń przykład:

[...] człowieka, który wiele lat był w partii, został wysłany do Moskwy, był w szkole kadr partyjnych, a potem został bankowcem i jako wykształcony ekonomista zyskał wysoki status społeczny. A jak on opowiada swą biografię? Zaczyna od opowieści o „niezależnym harcerstwie” z charyzmatycznym druham drużynowym, że szkoła w Moskwie właściwie mu się nie podobała, no a potem premier Mazowiecki zlikwidował szkołę wyższą, w której on pracował. Ani słowa o tym, że była to szkoła kadr partyjnych²⁰.

²⁰ M. GDULA, M. SUTOWSKI: *Przed Solidarnością był czterdziestolatek*. W: M. SUTOWSKI: *Rok dobrej zmiany*. Warszawa 2017, s. 300.

Moralny charakter politycznego sporu wokół historii PRL podważa wyznawaną przez liberałów ideę neutralnej sfery publicznej, która umożliwia wymianę poglądów. Nie dostrzegają oni, podobnie jak White, że ów spór ma charakter hegemoniczny z konieczności – opiera się na narzuceniu prawomocności. Nie istnieje zatem neutralna przestrzeń dyskusji. Pozostaje pytanie, jaka mogłaby być hegemoniczna narracja o tej samej (ale jednak innej) historii, naznaczona odmienną wizją wspólnoty, oraz czy krytyka wymierzona w White'a nie pozostanie zawsze tylko krytyką w imię niewyraźnego w ostateczności antagonizmu. Niewątpliwie jednak dotychczasowy spór oparty na narracji z *Człowieka z żelaza* jest bezpłodnym sporem prowadzącym do wyniszczenia, dającym asumpt do bardzo łatwego wykluczenia ze wspólnoty.

Bibliografia

- DOMAŃSKA E.: *Wokół metahistorii*. W: H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłum. M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 7–31.
- FALKOWSKA J.: *Kino polityczne Andrzeja Wajdy: „Człowiek z marmuru”, „Człowiek z żelaza”, „Danton”*. „Kwartalnik Filmowy” 1996, nr 15–16, s. 256–268.
- FREUD Z.: *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2015.
- GDULA M., SUTOWSKI M.: *Przed Solidarnością był czterdziestolatek*. W: M. SUTOWSKI: *Rok dobrej zmiany*. Warszawa 2017, s. 283–302.
- KORNACKI K.: *Tworzenie obrazu przeszłości w trylogii robotniczej Andrzeja Wajdy. „Przestrzenie Teorii”* 2017, nr 27, s. 77–91.
- KRAJEWSKA A.: *Dramatyczne przestrzenie Andrzeja Wajdy. „Przestrzenie Teorii”* 2017, nr 27, s. 7–10.
- LEDER A.: *Nauka Freuda w epoce „Sein und Zeit”*. Warszawa 2007.
- NOWICKI F.: *Wstęp*. W: A. KOJÈVE: *Wstęp do wykładów o Heglu*. Tłum. F. NOWICKI. Warszawa 1999, s. 15–16.
- PRZYLIPIAK M.: *Szofer Wałęsy. „Studia Filmoznawcze”* 2018, nr 38, s. 107–126.
- RICCEUR P.: *O interpretacji. Esej o Freudzie*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2008.
- Wajda mówi o sobie: *Wywiady i teksty*. Red. W. WERTENSTEIN. Kraków 1991.
- WHITE H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłum. M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.
- WHITE H.: *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*. W: IDEM: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłum. M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 78–109.
- WHITE H.: *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*. W: IDEM: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłum. M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 135–170.
- ŽIŽEK S.: *Absolute Recoil: Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. London 2015.
- ŽIŽEK S.: *Przekleństwo fantazji*. Tłum. A. CHMIELEWSKI. Wrocław 2001.

Stanisław Chankowski – ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, studiuje socjologię. W ramach zainteresowań naukowych zajmuje się teorią marksistowską, koncepcjami klas społecznych i psychoanalizą.

e-mail: staschankowski@gmail.com



Kinga Anna Gajda

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <http://orcid.org/0000-0001-6400-4973>

Post-monumentalne miejsca pamięci jako aktywne narzędzia doświadczenia (post)holocaustowego i (post)pamięci

Post-Monumental Places of Memory
as Active Tools in (Post-)Holocaust and (Post-)Memory Experiences

Abstract: The aim of the article is to answer to the question of how best to commemorate the Holocaust in the post-memory era. One possible answer is to create temporary post-monuments which require engagement only from viewers who want and need it. The post-monument relates to cultural, social, and also individual memory. It commemorates forgotten places and individual experiences, encouraging dialogue among viewers. Engaging viewers and inviting them to reconstruct history is one way that the trauma of past generations can be commemorated by contemporary generations. In order for history to remain vibrant, and its message to have a performative function, its memory must live on through successive generations. The temporary nature of the post-monument allows it not only to commemorate, but also to thematize the process of memory erasure over time. In the article, the above observations are presented in reference to the theory of memory, the philosophy of postmodernism, the idea of *homo holocaustus*, in order to compare the post-monument to more traditional forms of commemoration alongside selected examples of post-monuments.

Key words: post-monument, postmodernism, memory, post-memory, post-Holocaust

Streszczenie: Artykuł jest próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób upamiętnić Holocaust w erze postpamięci. Jedną z możliwych odpowiedzi jest tworzenie tymczasowych, wymagających zaangażowania od chcących i potrzebujących tego odbiorców post-pomników. Post-pomnik odwołuje się do

kulturowej i społecznej, ale również indywidualnej pamięci. Upamiętnia miejsca zapomniane, doświadczenia jednostkowe, zaprasza odbiorców do dialogu. Uaktywnienie oglądających, zaproszenie ich do wspólnego odtwarzania historii pokazuje, w jaki sposób traumę minionych pokoleń mogą przepracowywać i upamiętniać współczesne pokolenia. Aby historia była wciąż żywa, aby jej przesłanie posiadało funkcję performatywną, musi być podtrzymywana przez współczesne pokolenia. Tymczasowość post-pomnika zaś powoduje, że nie tylko upamiętnia, ale i tematyzuje proces umykania pamięci wraz z czasem jej zacierania. W artykule powyższe spostrzeżenia są przedstawiane w kontekście teorii pamięci, filozofii postmodernizmu, idei *homo holocaustusa*, w porównaniu post-pomnika do pomnika oraz na wybranych przykładach post-pomników.

Słowa kluczowe: post-pomnik, postmodernizm, pamięć, post-pamięć, post-Holokaust

Pomnik jest także dziełem sztuki, zapewnia się mu zatem taki szeroki zakres autoprezentacji, jakim obdarzamy dzieło sztuki. Pomnik więc z jednej strony może być po prostu czymkolwiek między dziełem sztuki, które całkowicie pochłania naszą uwagę, kosztem tego, co przedstawia, a z drugiej strony przeciw-pomnikiem, który właśnie przed chwilą się unicestwił, nie chcąc być niczym innym, jak tylko zwykłym wskaźnikiem lub drogowskazem.

F. ANKERSMIT: *Pamiętając Holocaust*

Postmodernizm w zupełnie nowym świetle stawia sposób opowiadania o przeszłości. Jak zauważa Susannah Radstone, dekonstruuje on myślenie o historii, jej reprezentacji i pamięci. Przenosi punkt ciężkości ze społecznego i publicznego doświadczenia na podejście indywidualne i prywatne, a czasami nawet intymne¹. Odchodzi od wielkich, społecznych narracji, idei pamięci zbiorowej, akcentuje regionalny, lokalny czy wręcz jednostkowy punkt widzenia², tworzy lokalną/prywatną sferę publiczną (*local public spheres*). Przywołując rozważania Hannah Arendt³, można stwierdzić, że w myśli postmodernistycznej sfera publiczna jawi się jako wielopoziomowa konstrukcja, złożona z oddzielnych, fragmentarycznych obszarów pub-

¹ S. RADSTONE: *Reconceiving Binaries: The Limits of Memory*. „History Workshop Journal” 2005, no 59, s. 140.

² EADEM: *Screening Trauma: Forrest Gump, Film and Memory*. In: *Memory and Methodology*. Ed. S. RADSTONE. Oxford–New York 2000, s. 84.

³ H. ARENDT: *The Human Condition*. Chicago 1998; EADEM: *Kondycja ludzka*. Przeł. A. ŁAGODZKA. Warszawa 2000.

licznych pojedynczych obywateli. Każdy z nich może bezpośrednio wyrazić swój punkt widzenia i przedyskutować go z innymi.

Refleksja postmodernistyczna w ten sposób potęguje siłę subiektywizmu, indywidualnego oglądu świata, pluralistycznej interpretacji, wzmacnia dialogiczność i możliwości negocjacyjne. Jest zatem myślą, która próbuje nadażyć za zmieniającym się światem, ale zawsze w odniesieniu do tego, co było. Dowodzi zmienności i ewolucji. To, co nowoczesne, opisuje jako postnowoczesne czy ponowoczesne, a to, co aktualne, jako postmodernistyczne. Postmodernizm jawi się, jak podkreśla Andrzej Szahaj⁴, jako teoria wskazująca na będące wynikiem konstrukcji kulturowych istotne procesy przemian, które należy bacznie śledzić i opisywać. Podlega przy tym współczesnym wartościom, prezentuje i definiuje kulturę w procesie transformacji, a więc – uzależnioną od mocy przekonań, które warunkują myślenie, postrzeganie, zachowanie, procesy tożsamościowotwórcze, zdolności partycypacji w rozmaitych wspólnotach oraz interpretacje poznawcze⁵.

Tak postrzegany postmodernizm nie tyle przedstawia kres historii, jak twierdzi Gianni Vattimo, ile pozwala na wypowiedzenie wielu historii, „podlega różnym »nachyleniom interpretacyjnym«”⁶. Ukazuje nowe doświadczenie i historii, i czasowości. A co za tym idzie, zmusza do przededefiniowania kategorii pamięci, która staje się pewną wersją historii. Jak zaznacza Marita Sturken⁷, pamięć jest w istocie postmodernistyczna. Tematyzuje „symboliczne wykluczenie”, może pełnić funkcję uzdrowienia, służy transcendencji. Stanowi narracyjny proces podejmowania wątków traumy, *katharsis* i odkupienia. Jest opowiadaniem o przeszłości, potrzebą szukania informacji o niej, formą interpretowania. Co ważne, proces pamiętania, przypominania czy zapominania ma charakter indywidualny, podlega prawom wewnętrznego świata, emocji, analiz hermeneutycznych. Postmodernizm zatem prywatyzuje historię. Walter Benjamin⁸ podkreśla, że konstruowanie spójnej, jednolitej narracji przeszłości

⁴ A. SZAHAJ: *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*. Toruń 2004.

⁵ Ibidem, s. 9.

⁶ G. VATTIMO: *Postnowoczesność i kres historii*. Przeł. B. STELMASZCZYK. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. NYCZ. Kraków 1998, s. 128.

⁷ M. STURKEN: *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkley 1997.

⁸ W. BENJAMIN: *On the Concept of History*. <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm> [dostęp: 7.06.2019].

staje się niemożliwe. Zastępuje ją strategia mikronarracji, nazywana również mikrologią (*micrology*), będąca zbiorem subiektywnych, jednostkowych, retrospektywnych przebłysków pamięci. Coraz częściej jest ona niepodporządkowana społecznej polityce pamięci, odległa od kontekstu historycznego oraz specyfiki historycznej⁹. To pamięć lokalna/prywatna, pamięć konkretnego miejsca. Oczywiście, nie pozostaje ona w oderwaniu od pamięci zbiorowej, państwowej, europejskiej. Lokalna pamięć czy nawet pamięć indywidualna staje się elementem większej układanki. Zmienia się jedynie sposób jej powstawania. Układanie współczesnych puzzli pamięci nie zaczyna się od wiedzy, jak ma wyglądać gotowy obraz, i zbudowania ramy, ale od znalezienia dowolnego elementu układanki, do którego dołącza się kolejne. To nie budowa od ogółu do szczegółu, ale odwrotnie – od szczegółu do ogółu. Takie przeniesienie punktów ciężkości powoduje, że sztuka pamięci staje się autentyczna, a, jak podkreślał już w latach 30. poprzedniego wieku Walter Benjamin¹⁰, sztukę determinuje jej autentyczność, jej *Jetztzeit*. To współczesność decyduje o tym, w jaki sposób będzie odbierana przeszłość. W centrum historii znajduje się relacja indywidualna świadka, indywidualna pamięć lub interpretacja, a z wielu takich wersji powstaje multiwersalistyczna opowieść. Nie ma zatem jednej kanonicznej interpretacji, ale ciąg przedstawień, które budują żywą historię.

W postnowoczesnym mówieniu o tożsamości, pamięci, historii i upamiętnianiu to właśnie interpretacja wydaje się słowem kluczem. Wojciech Kalaga traktuje ją jako sposób egzystencji. Powołując się na teorie Charlesa Taylora, Martina Heideggera, Hansa-Georga Gadamera, Paula Ricœura, Charlesa Peirce’a, nazywa ludzi dyskursywnymi konstruktami, tworzącymi system kulturowej interpretacji, roli i znaczenia. Z interpretacji wyłania się ludzka tożsamość, a ta z kolei łączy się z pamięcią. Kalaga pisze: „co powiedzieliśmy o interpretacji, dotyczy naszej egzystencji – i to samo może być powiedziane o pamięci”¹¹. Podkreśla również, że każdy element

⁹ Zob. K.L. KLEIN: *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*. „Representations” 2000, no 69, s. 127–150. <http://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/classes/201/articles/00KleinMemoryHistDiscourseRep.pdf> [dostęp: 29.04.2019]; IDEM: *O pojawieniu się pamięci w dyskursie historycznym*. Przeł. M. BAŃKOWSKI, „Konteksty” 2003, nr 3/4.

¹⁰ W. BENJAMIN: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. In: *Walter Benjamin: Selected Writings*. Vol. 3: 1935–1938. Eds. H. EILAND, M.W. JENNINGS. Cambridge–London 2002, s. 22.

¹¹ W. KALAGA: *Memory, Interpretation, Identity*. Przeł. J. PYTAŁSKI. „Teksty Druge” 2016, nr 1, s. 23.

tożsamości zakorzeniony jest w materii pamięci, a jej utrata lub brak oznacza w rzeczywistości utratę tożsamości. I tak jak jej budulec stanowi interpretacja, tak pamięć dostarcza interpretacji materiału.

Z koncepcją Kalagi koresponduje bardzo wyraźnie idea post-pomnika¹². Ta forma upamiętnienia wymaga bowiem intensywnej analizy, kreatywności oraz interpretacji, ściśle połączonej z pamięcią. Post-pomnik jest formą komunikacji, która wymaga współuczestnictwa, w procesach aktywnej interpretacji, łączenia faktów oraz spotkania przeszłości z teraźniejszością konstytuującą społeczną tożsamość. Odwołuje się on nie tylko do kulturowej i społecznej pamięci, do jej kulturowej i lokalnej interpretacji, ale również sięga do pamięci indywidualnej, doświadczenia jednostki interpretującej i jej historii. Pamięć głoszona przez post-pomnik to kolekcja wielu pamięci. Kalaga za Bergsonem porównuje pamięć do kuli śniegowej. Tę analogię można zastosować do omówienia post-pomnika budowanego z wielu jednostkowych interpretacji i pamięci, opartej na zasadzie dialogu i negocjacji. Na jedną interpretację nakładane są kolejne przez uczestników procesu analizy, przez późniejsze pokolenia, dopisywane wciąż i wciąż na nowo.

Taka relacja tworzy post-historię, która staje się wielogłosem małych narracji i rozmaitych emocji. Opowieść wielu buduje historię wielu, scala ich relacje, tworząc pewną globalną wizję. Stanowi przeciwagę dla kanonicznej wersji przeszłości, zanurza ją nie tylko lokalnie, ale i globalnie, podkreślając jej wyjątkowość, niezwykłość na szerszej arenie, niepozostającej w izolacji, chcącej partycypować w debacie na forum. Globalność pamięci odwołuje się do post-

¹² Zdecydowałam się na stosowanie terminu „post-pomnik”. Wydaje się, że termin ten w pełni oddaje to, czym jest współczesna forma upamiętniania traumy Holokaustu. Określenia najczęściej stosowane do opisu post-pomnika, czyli przeciw-, anty-, nie- lub kontr-pomnik (*any-, non-, co-, unter-*), pomnik rekonstrukcyjny, nietradycyjny czy kontr-hegemoniczny (*deconstructive, non-traditional, counter-hegemonic monument*) lub negatywna forma (*negative-form*) kładą akcent na zaprzeczenie idei monumentu, negację poprzedniej wizji pomnikowości. Tymczasem post-pomnik nie odrzuca tego, co było, ale czerpiąc z poprzednich doświadczeń, form, definicji i celów, dostosowuje je czy przekształca. Termin „post-pomnik” wydaje się również odpowiedniejszy niż kombipomnik. Idea post-pomnika zatem, podobnie jak post-modernizm, pokazuje pewną ciągłość, wskazuje na transformację, a nie zaprzeczenie czy odrzucenie. Ponadto termin post-pomnik pozwala włączyć do kategorii pomników również działania spontaniczne i nieformalne, takie jak instalacje, murale i inne miejskie formy upamiętniania, rozszerzając pojęcia anty-pomnika i włączając do mówienia o pomnikach również pomnik dekonstrukcyjny, oznakowania nie-miejsc pamięci, nie-tradycyjne pomniki etc.

modernistycznej świadomości różnorodnych czasów, pokoleń, analiz przeszłości czy dziedzictwa. Za jej pośrednictwem można dostrzec polifoniczność i różnorodność rzeczywistości, skupić się na wielości doświadczeń. Post-historia to globalna opowieść o świecie, który się zmienia, o jego różnym postrzeganiu; opowieść niekompletna, rozwijająca się wraz z czasem i kulturą. To także historia z otwartym zakończeniem, które będzie się zmieniało, tworzona dla wielu i przez wielu. Ta polifoniczność nie pozwala na zakorzenienie się w jednej perspektywie, nie osądza, nie jest skierowana tylko do danej grupy, nie zakłada określonych wniosków. Pamięć postrzegana w takim ujęciu jest szczególnie istotna w dobie postpamięci.

Postpamięć post-Holokaust

Marianne Hirsch¹³ zaznacza, że postpamięć¹⁴ to pamięć drugiego pokolenia, oddalonych czasowo i przestrzennie potomków generacji, która doznała ciężkich przeżyć. Stanowi ona ponadpokoleniową przestrzeń pamięci zapośredniczonej, a czasem i fantazmatycznej, rodzaj utożsamienia się z ofiarą lub świadkiem traumatycznych wydarzeń¹⁵. Jest aktywną formą pamiętania, której związek z przeszłością jest zapośredniczony nie przez przypomnienie, a przez wkład wyobraźni i interpretacji. To pamięć kreatywna oraz projekcyjna¹⁶, gdyż jest dopowiadana, fabularyzowana, odrzucająca dokumentarność, a także performatywna – nieustannie powtarzana. Jak pisze Patrick H. Hutton¹⁷, pamięć ta składa się z dwóch momentów: powtarzania i wspomniania. W obu przypadkach chodzi o ponowne przywoływanie przeszłości w teraźniejszości, cykliczny mechanizm powracania do kluczowych zagadnień: winy, agresji, tragedii, emocji, traumy. To pamięć przyswajalna, dostępna, zobowiązująca i determinująca do nieustannego powielania¹⁸. I właśnie fakt repetycji

¹³ M. HIRSCH: *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory*. „Discourse”, Winter 1992/1993.

¹⁴ EADEM: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge–Massachusetts–London 1997.

¹⁵ EADEM: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. „The Yale Journal of Criticism” 2001, vol. 14, no 1, s. 11.

¹⁶ EADEM: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012.

¹⁷ P.H. HUTTON: *History as an Art of Memory*. Hanover–London 1993.

¹⁸ Za: E. HOFFMAN: *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*. London 2005.

doświadczeń oraz przeżyć jest tak istotny w pamiętaniu trzeciego pokolenia. Generacja ta zdana jest tylko i wyłącznie na powtarzanie tego, co było. I choć dorastała w cieniu opowieści o przeszłej traumie, nie potrafi jej ani zrozumieć, ani w pełni zrekonstruować.

Postmemorialna sytuacja podmiotu, pozbawienie go dostępu do doświadczenia rzeczywistego, zapośredniczenie jego pamięci w opowieści innych czy archiwaliach, pociąga za sobą, jak podkreśla Bartosz Dąbrowski, „znaczące [...] zaangażowanie, zakłada bowiem projekcyjne wytworzenie brakującej historii w oparciu o zastane znaki, fragmentaryczne opowieści i zachowane materialne relikty. Z tego powodu doświadczenie w wymiarze postpamięci przyjmuje wyjątkową modalność oddziaływania, zbliżoną do opóźnionego i odtworzonego działania traumatyzującego wydarzenia”¹⁹.

To pamięć obciążona obowiązkiem podtrzymywania traumy niejako „w zastępstwie podmiotów faktycznie skrzywdzonych”²⁰ potrzebą eksplorowania cierpienia pokoleń lub zrozumienia cierpienia cudzego. Zygmunt Bauman²¹, zważywszy na to obciążenie, wspomina o syndromie przeżytnika, czyli o dziedzictwie cierpiętnictwa.

Mówi się o pokoleniu dziedziców traumy, osób urodzonych po II wojnie światowej, ale naznaczonych jej historią, przejmujących wojenne traumy. Można nawet stwierdzić, że nie istnieje współczesna pamięć, która nie otarłaby się o II wojnę światową. To pamięć odziedziczona, w pewnym sensie performatywna, taka, którą jednostka została dotknięta i którą w swoim rozumieniu powinna kultywować i przekazywać. Pamięć ta budowana jest z dystansu, na podstawie relacji i doświadczeń przeżyć innych. Postpamięć jednak jest na tyle silnie obecna we współczesności, że staje się pamięcią własną pokolenia dystansu, ale tylko tego, które miało szansę wysłuchać relacji świadków. Pamięć o traumie przodków, cytując Michaela Schudsona²², charakteryzuje grupę pokoleniową, czyniąc ją dłużnikiem pamięci i odpowiedzialną za moralny/etyczny obowiązek jej kontynuowania. Anna Neumann²³, rozważając zagad-

¹⁹ B. DĄBROWSKI: *Postpamięć, zależność, trauma*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłości. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 258.

²⁰ A. MACH: *Polska kondycja posttraumatyczna*. W: *Kultura po przejściach...*, s. 223.

²¹ Z. BAUMAN: *Świat nawiedzony*. W: *Zagłada. Współczesne problemy*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009.

²² M. SCHUDSON: *Watergate in American Memory: How We Remember, Forget, and Reconstruct the Past*. New York 1992.

²³ Zob. A. NEUMANN: *On Experience, Memory, and Knowing: A Post-Holocaust (Auto)Biography*. „Curriculum Inquiry” 1998, no 28(4), s. 425–442.

nienie ery post-Holokaustu, podkreśla, że istotna jest ścisła relacja między historią a biografią (również w kontekście pokoleniowym). Biografie nie mogą istnieć bez kontekstu historycznego, nie są już tylko indywidualne, ale wspólne, rozumiane przez odwołanie do tego, co minione.

Przeszłość w przypadku drugiego pokolenia determinuje i organizuje terażniejszość, obecną biografię, a pamięć innych jest odczuwana jak własna. Z czasem i wraz z pojawianiem się kolejnych generacji jej siła jednak zanika. Te chociaż dorastają wśród narracji o II wojnie światowej i Holokauście, wydarzenia te traktują jako coraz bardziej odległe i niezrozumiałe.

Jak zatem skutecznie przekazać im doświadczenie przeszłości, aby stała się ona ich pamięcią? Dystans ten mają zmniejszyć lub znieść post-pomniki, których twórcy odpowiadają na współczesną potrzebę praktyki pamięciowej. Autorzy post-pomników nie tylko afirmują przeszłość, ale też zawłaszczają minione doświadczenie, próbują je powtórzyć, odtworzyć lub chociażby znaleźć jego konkretną reprezentację. Hołdują idei Dominicka LaCapry²⁴, który zaznacza, że przeszłość żyje w doświadczeniu, rozszerza to, co minione, na terażniejszość i przyszłość. Przeszłość czyni się elementem terażniejszości, albowiem tylko to, co dzisiaj odczuwane, miarodajne, doznane bywa zachowywane w pamięci. Zmniejszenie dystansu służy jeszcze jednemu celowi, o którym wspomina niemiecki artysta konceptualny Jochen Gerz. Píše on bowiem, że „im większy dystans czasowy, tym bardziej realna staje się możliwość, że Holokaust będzie zapomniany, relatywizowany albo się powtórzy”²⁵. Stąd potrzeba przełamania dystansu i uczynienie pamięci o przeszłości częścią współczesnego doświadczenia. Jak zauważa Kirk Savage²⁶, post-pomniki przede wszystkim upamiętniają mroczne wydarzenia, takie jak Holokaust, ludobójstwo czy wojna i odwołują się najczęściej do pamięci problematycznej, niepokojącej. To zatem działania, które upamiętniają raczej słabości, a nie siłę, odwołują się do antywzorów, służą pamięci ku przestrodze.

²⁴ D. LACAPRA: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore 2001.

²⁵ J. GERZ: [Eesej bez tytułu]. W: *Wielogłos o Zagładzie*. Red. M.A. POTOCKA. Kraków 2018, s. 66.

²⁶ K. SAVAGE: *Monument Wars: Washington, D.C. the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*. London 2011, s. 236–244.

Post-pomnik

Monumentalne pomniki, jak twierdzi Robert Musil²⁷, są niewidoczne. „Na tym świecie nie ma nic bardziej niewidzialnego niż pomniki. Bez wątpienia są wznoszone, aby je zobaczyć – w rzeczywistości, aby przyciągnąć uwagę. Ale jednocześnie są impregnowane czymś, co odpycha uwagę. Jak kropla wody na skórze olejnej, uwaga spływa po nich bez zatrzymywania się na chwilę”²⁸. Werner Fenz, komentator refleksji Musila, pisze: „pomniki tamtych czasów, bez względu na to, czy nadal istnieją czy są rekonstruowane, z pewnością są niewidzialne szczególnie dlatego, że nasza historyczna świadomość nie pozwala już na spokojne rozpamiętywanie tamtych czasów”²⁹. Również Andreas Huyssen³⁰ zaznacza, że w Niemczech obsesja wystawiania pomnikowych miejsc pamięci w latach 80. prowadziła *de facto* do uczynienia przeszłości niewidoczną. Nagromadzenie, nadmierna kumulacja powoduje, że stają się niezauważalne i (o)mijane bezmyślnie. Monument bowiem, jak podkreśla James E. Young, poniekąd zwalnia z obowiązku pamiętania: „Przejmując na siebie rolę kultywowania pamięci, pomniki zdają się uwalniać widzów od jej brzemienia”³¹. Dzieje się tak być może dlatego, że pomnik buduje pamięć zbiorową, narzuca kanoniczną interpretację uznaną przez instytucje czy sprawujących władzę, która uzgadnia jego kształt i wymowę. Pomnik opowiada monumentalną wersję historii, która niekoniecznie musi być odzwierciedleniem prawdy, ma jedynie ujednolicać pewne opowieści tak, by były akceptowalne w danej zbiorowości lub tę zbiorowość budowały. Jak zauważa dalej

²⁷ R. MUSIL: *Die Denkmale*. In: IDEM: *Nachlass zu Lebzeiten*. Hamburg 1980; angielska wersja w: R. MUSIL: *Posthumous Papers of a Living Author*. Transl. P. WORTSMAN. Colorado 1987, s. 61.

²⁸ IDEM: *Posthumous...*, s. 61.

²⁹ W. FENZ: *The Monument Is Invisible, the Sign Visible*. „October” 1989, vol. 48, s. 78.

³⁰ A. HUYSSSEN: *Monumental Seduction*. In: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Eds. M. BAL, J. CREWE, L. SPITZER. Dartmouth 1999, s. 191–207; A. HUYSSSEN: *Monumental Seduction*. „New German Critique” 1996, no 69, s. 181–200. <http://4.s32.scripts.mit.edu/fall2014/wp-content/uploads/2014/10/Monumental-Seduction.pdf> [dostęp: 29.04.2019].

³¹ J.E. YOUNG: *Pamięć i kontr-pamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*. Tłum. G. DĄBROWSKI. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 245–266. Zob. też: J.E. YOUNG: *Pamięć i kontrpamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*. Tłum. G. DĄBROWSKI. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Red. W. JARKIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków–Warszawa 2014.

Musil: pomniki są magnesami uwagi zamiast jej deflektorami. Nie zmieniają sposobu myślenia, nie zachęcają do samodzielnej analizy. Rosalind E. Krauss³² w swoich rozważaniach idzie o krok dalej i zaznacza, że tradycyjne pomniki często nie upamiętniają wydarzeń, którym są poświęcone, ale zakopują je pod grubą warstwą mitu narodowego. Zwraca uwagę, że są one waloryzowane negatywnie, jako nie-krajobraz, nie-architektura.

Można przyjąć, że pomniki w pewnym sensie zwiastują epokę postmonumentalną, w której uwaga odbiorcy zostanie przekierowana na samodzielny proces myślowy. Bez wątplenia bowiem tradycyjne monumenty tracą na znaczeniu, są już tylko elementem wielkiej narracji aktualizowanej podczas obchodów państwowych lub medialnego dyskursu, gdy społeczeństwo wchodzi w dialog na temat pomnika lub go dewastuje.

To koniec monopolu na historię tworzoną na podstawie kilku wybranych źródeł. W jego miejsce pojawia się koncepcja czy też wizja post-monumentalna oraz potrzeba konstrukcji post-monumentalnego obrazu. Wydaje się zatem, że post-pomniki realizują zadania, które Peter Steinbach przypisał pomnikom – przerzucają mosty między generacjami, budują więzi, stają się upomnieniem, pobudzają do refleksji i kontrowersji, skłaniają do zadawania pytań i pomagają w uzyskaniu odpowiedzi³³.

Połączenie treści oraz kontekstu przestaje być efektem inicjatywy czy autorytetu instytucjonalnego i coraz częściej wynika z inicjatywy oddolnej lub twórczego apelu artystów. Post-monumentalne może stać się odwołanie do kategorii pustki czy braku – nie-miejsca pamięci, ale także anty-monumentalności. Toteż post-pomniki unikają symbolizacji, patosu, majestatyczności i sięgają po ikonografię nicości³⁴. Istotne okazuje się działanie przypadku i chwili, a także współdziałanie przestrzeni medialnych, przykładowo wówczas, gdy same obiekty pozostają niewidoczne do momentu zwrócenia na nie uwagi, uruchomienia ich bytności za pomocą choćby informacji internetowych.

Post-pomnik tematyzujący Zagładę to element sztuki pamięci³⁵, która odwołuje się nie tylko do przypominania, ale również wy-

³² R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłum. M. SZUBA. Gdańsk 2011.

³³ P. STEINBACH: *Opór – sprzeciw – rezystencja. Postawy społeczności niemieckiej w Trzeciej Rzeszy a pamięć zbiorowa*. Tłum. I. EWERTOWSKA-KŁAJA. Poznań 2001, s. 258.

³⁴ E. JEDLIŃSKA: *Sztuka po Holokauście*. Łódź 2001, s. 108.

³⁵ Za: F. YATES: *The Art of Memory*. London 1966.

obraźni czy reprezentacji i wykorzystuje w tym celu konkretne miejsce. Unika on ideologiczno-kulturowych wpływów, sięgając po doświadczenie jednostkowe. To, na ile dana przestrzeń pełni funkcję *lieux de memoire*, zależy nie tyle od kontekstu kulturowego, ile od indywidualnej interpretacji i pamięci, zgodnie z zasadą Amosa Funkensteina³⁶, który twierdzi, że tylko jednostki są w stanie pamiętać i zarażać tym działaniem innych, budując w ten sposób pamięć kolektywną i czyniąc pamiętanie wyjątkowym. Post-pomnik – depozyt jednostkowej pamięci – służy zatem jako propozycja wzorca pamiętania oraz upowszechniania wiedzy o przeszłości poprzez nakłanianie odbiorcy do szukania informacji o konkretnym miejscu, do emocjonalnego przeżycia i utożsamiania się z pamięcią jednostki. Szczególnie istotne okazuje się tu międzypokoleniowe doświadczenie, które podlega wizualizacji, a nierzadko również teatralizacji.

Post-pomnik, zaznaczając na mapie pamięci nie-miejsce pamięci, miejsce zapomniane, pominięte, na powrót czyni je znaczącym. Idea pustki, zapomnienia czy braku pamięci jest bardzo ważna w kontekście mówienia o postpamięci w okresie post-Holokaustu – i to z dwóch przyczyn. Po pierwsze, współczesność naznaczona jest początkiem amnezji o II wojnie światowej i Holokauście. Coraz częściej można przeczytać raporty o braku wiedzy o Holokauście i II wojnie światowej wśród młodszych europejskich i amerykańskich pokoleń. Jelena Subotic³⁷ pisze przykładowo o tym, w jaki sposób wojny jugosłowiańskie przestłoniły pamięć o Holokauście, która została zepchnięta na margines bałkańskiej pamięci publicznej. Po drugie, zacieranie znajomości niektórych wątków II wojny światowej stanowiło element politycznej propagandy. Usuwanie ich z pamięci przyjmowało niejednokrotnie formę fizycznego niszczenia czy rozbierania budowli bądź po prostu zmieniania ich funkcji. Cenzura mówienia o Holokauście została zdjęta w Polsce na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Wciąż pozostają jednak puste plamy w historii II wojny światowej, podejmowane są też próby ingerencji i przekształcania niektórych jej wątków. Po trzecie, doprowadzenie do całkowitej utraty pamięci było bardzo ważnym narzędziem Holokaustu. Wydaje się, że najbardziej okrutnym. Finalnym efektem działań nazistów miało być ostateczne unicestwienie – gdy zanika pamięć o danej społeczności i jej kulturze, giną one całkowicie.

³⁶ A. FUNKENSTEIN: *Perceptions of Jewish History*. Berkerley 1993.

³⁷ J. SUBOTIC: *Why the Yugoslav Memorial Pavillon at Auschwitz Stand Empty*. https://balkaninsight.com/2020/01/24/why-the-yugoslav-memorial-pavilion-at-auschwitz-stands-empty/?fbclid=IwAR0ZJ6RdwMxyvXE1ozrltVvTgyyiXy57AejLl6CDh-V60pl-qxkK0mV_wrE [dostęp: 22.01.2020].

Działania artystów na rzecz zachowania pamięci stają się jednocześnie protestem wobec idei nazistowskiej. Twórcy post-pomników, przywołując miejsca pamięci indywidualnej, przeciwstawiają się zapomnieniu i starają się w widoczny sposób uobecnić przeszłość. Ich sztuka, mówiąc językiem Susan Sontag³⁸, to substytut obecności oraz wspólnoty.

Autorzy post-pomników skupiają się na stosunku sztuki do czasowości. Odrzucają lub renegocjują tradycyjne formy i powody publicznej sztuki pamiętania, takie jak ekspansja i trwałość, figuratywna reprezentacja i gloryfikacja minionych czynów³⁹. Ich artystyczna aktywność ma za zadanie rekonstrukcję obumarłych miejsc i zapomnianych faktów, staje się antidotum na brak pamięci. Obecność w dziele sztuki ma zastąpić nieobecność, tematyzować ją, dawać świadectwo przeszłości oraz traumy. Post-pomniki czynią to, nie tylko wskazując na nie-miejsca pamięci, miejsca czy postaci zapomniane, ale też istniejąc tylko przez chwilę. Zauważone przez nielicznych, stają się ulotne niczym pamięć. Uświadamiają pustkę, chwilowość i nietrwałość, co dotyczy zarówno pamięci, jak i pomników, które niszczeją, są burzone i zapominane. Za Erickiem Jacobsonem można zatem nazwać post-pomnik reprezentacją miejsca nieobecności i pustki⁴⁰. Co istotne, nie ingeruje on jednak w przestrzeń na stałe, lecz przywołując najistotniejsze cechy pamięci: chwilowość i wybiórczość, staje się dziełem incydentalnym. Przypomina o miejscu czy wydarzeniu, a równocześnie ukazuje, jak działa pamięć i czas. W codziennym biegu ślady przeszłości zazwyczaj są przecież omijane, czasami całkowicie bezmyślnie, czasami zauważane tylko na chwilę.

Pamięć aktualizowaną przez post-pomniki można zatem nazwać nomadyczną – to pamięć przemieszczająca się wraz z tempem ruchu przechodniów, ale również wędrująca wraz z pamięcią artysty. Post-pomnik zachęca do zatrzymania się na chwilę, odnalezienia w sobie historycznej wrażliwości, poddania się zmysłowemu i intelektualnym doznaniom. Takie pamiętanie, według twórców, to akt humanizacji i podmiotowości, który stanowi warunek bycia człowiekiem i zarazem klucz do wszelkich aktów tożsamościotwórczych.

Sama chwilowość wpisana jest w temat Holokaustu. Jak podkreśla Irena Grudzińska-Gross:

³⁸ S. SONTAG: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Warszawa 1986.

³⁹ Zob. J.E. YOUNG: *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*. „Critical Inquiry” 1998, no 2, s. 272.

⁴⁰ E. JACOBSON: *Das Kunstwerk und die Erinnerung. Dem Vergangenen im Bild eine Präsenz geben*. Graz 2011, s. 46.

Prawda o Zagładzie jest trudna do uchwycenia, nie tylko dlatego, że należy do przeszłości, a przeszłość jest jak matowa szyba, przez którą źle widać. Każda myśl o Holokauście musi więc być odkryciem, ale tylko chwilowym, bo zaraz od siebie odpycha jak wszelkie zetknięcie z przemocą⁴¹.

Ze względu na zasadniczą trudność i wyjątkowość, nieprzedstawialność, bezpostaciowość czy niematerialność doświadczenia Zagłady, pamięć o Holokauście nie musi być stała i pomnikowa. Powinna pozwalać na złapanie oddechu, by z nową siłą móc wracać do zapomnianych miejsc i wypełniać je na chwilę pamięcią. Post-pomniki zatem przypominają zapalony na grobie znicz czy położony na nim kamień. Świadczą o pamięci i podejmowaniu chwilowych, memoratywnych działań. Po nich każdy powinien wrócić do terażniejszości, naznaczonej wprowadzie cieniem przeszłości, lecz nie samą przeszłością. Z tego powodu twórcy post-pomników anektują przestrzeń zazwyczaj tylko na jakiś czas lub starają się, aby ich forma nie narzucała się i nie wymuszała patosu.

Taka była m.in. *Pływalnia* Rafała Jakubowicza – krótka projekcja prezentowana na zewnątrz budynku dawnej synagogi w Poznaniu. Hebrajski zapis słowa na pływalni, którą obecnie jest przedwojenny dom modlitwy, miał przypominać o ówczesnym przeznaczeniu miejsca, ale również wpisywać je na powrót do świata kultury żydowskiej. To samo miejsce stało się także przestrzenią performansu Rafała Betlejemskiego, który na tle zapomnianej synagogi wykonał fotografię grupy osób z umieszczonym pośrodku pustym krzesłem. Temat nicości czy nie-miejsca to bez wątpienia motyw przewodni murali tego artysty, ale także budowli rozpoznawanych jako sztandarowe post-pomniki, takich jak Holocaust-Mahnmal w Wiedniu, stojący w miejscu zapomnianej średniowiecznej synagogi. Dzieło Racheli Whiteread przedstawia tajemniczą, opustoszałą, wiecznie zamkniętą bibliotekę, która skrywa tajemnicę miejsca i społeczności zamieszkującej niegdyś Judenplatz. Z jednej strony nawiązuje do zapomnienia wymarłej czy wymordowanej kultury, z drugiej – pozostaje w jawnej sprzeczności z obecną architekturą jego otoczenia. Post-pomnik Whiteread, podobnie jak krakowski post-pomnik na placu Bohaterów Getta, gdzie ustawiono krzesła-pomniki oraz zwykłe krzesła do siedzenia z żeliwa i brązu, symbolizujące eksterminację Żydów, zaczyna znaczyć wtedy, gdy pozna się historię miejsca. Odniesienia do przeszłości są dyskretnie. Post-pomnik to znak pamięci dla wtajemniczonych, np. czytelników wspomnień

⁴¹ I. GRUDZIŃSKA-GROSS: [Esej bez tytułu]. W: *Wielość o Zagładzie...*, s. 80.

aptekarza Tadeusza Pankiewicza. Inni przechodnie po prostu go mijają. Podobnie działała instalacja Anny Baumgart i Agnieszki Kurant, które nad ulicą Chłodną, w miejscu przerzuconego przez nazistów w 1942 roku drewnianego mostu łączącego małe i duże getto, zawiesiły wielokropek (choć początkowo miał to być most ze srebrnych balonów). Znak graficzny, który wskazuje pominięte fragmenty, wycięte z tekstu-pamięci, wymownie podkreślał, że historia tego miejsca pozostała tylko w świadomości jej świadków i osób, które ją poznały. Dla pozostałych to tylko wielokropek. Post-pomnik dyskretnie kieruje zatem uwagę na niezauważalną przeszłość oraz wykluczoną społeczność. W Lublinie, na terenie dawnej dzielnicy żydowskiej, przy zbiegu dzisiejszej ulicy Krawieckiej i Podwala stoi zachowana sprzed II wojny światowej *Latarnia pamięci*, niegasnąca od 2004 roku. Niczym synagogalne *ner tamid* świeci, by upamiętnić, jak głosi napis na tablicy, świat, którego już nie ma, i jego mieszkańców. Latarnia ta w większym stopniu pełni funkcję *Denkmal*, który przypomina o pewnych faktach, niż *Ehremal*, który ma uczcić daną postać czy wydarzenie.

Przypominanie, opowiadanie i obrazowanie przeszłości sprawiają, że minione staje się choć na chwilę obecne i aktualne. W ten sposób artyści post-pomników zapełniają lukę między przeszłością a teraźniejszością, historią a współczesnością, pamięcią a zapomnieniem, zbiorowością a jednostką i pozwalają ponownie zreinterpretować dziedzictwo oraz tożsamość. Istotnym jej elementem jest trauma, sposób jej osvajania, przeżycia czy wyrażania.

Post-monumentalne działanie nawiązuje do idei pomnika, ale ją dekonstruuje, subiektywizuje i uaktywnia. Poszukuje remedium na świadomość nieprzystawalności Holokaustu⁴². Współczesny post-pomnik, nazywany niekiedy pomnikiem dialogicznym (*dialogic monument*⁴³) to prowokacja dialogu czy zderzenie dialogicznej wyobraźni z przestrzenią i czasem – teraźniejszością, przeszłością i przyszłością, ale też różnymi sposobami upamiętniania publicznego i prywatnego, politycznego i odpolitycznionego, ideologizowanego lub pozbawionego ideologii. Umberto Eco pisze, że post-pomnik to dzieło „pracy otwartej”⁴⁴ w sensie koncepcyjnym i interpretacyj-

⁴² M. KITOWSKA-ŁYSIAK: *Jakich pomników potrzebują ocaleni? W: Wobec formy otwartej Oskara Hansena: idea – utopia – reinterpretacje*. Red. M. LACHOWSKI, M. LINKOWSKA, Z. SOBCHUK. Lublin 2009, s. 191.

⁴³ Q. STEVENS, K.A. FRANCK, R. FAZAKERLEY: *Counter-Monuments: The Anti-monumental and the Dialogic*. „The Journal of Architecture” 2014, vol. 17, no 6, s. 952.

⁴⁴ U. ECO: *The Open Work*. Transl. A. CANCOGNI. Cambridge 1989.

nym, a Jacobson, że to akt nieustannego przetwarzania, pozostawiania w procesie, co czyni sztukę podobną do życia pozagrobowego, pozbawia ją początku i końca.

Jako przykład otwartości post-pomnika może służyć niezrealizowany projekt Oskara Hansena pt. *Droga*. Zespół pod jego kierunkiem zaproponował potraktowanie całego obozu Auschwitz jako pomnika. Wizualnym i jedynym trwałym elementem miała być asfaltowa droga przecinająca obóz, pozostałe jego części: baraki, kominy, krematoria, ogrodzenia, rampa kolejowa, miały zostać poddane niszcycielskiemu działaniu czasu. Klasyczną formą upamiętniania byłyby jedynie indywidualne gesty – zapalenie znicza, położenie kamyków. Droga miałaby grubą kreską odcinać czy przekreślać przeszłość, której nie można powtórzyć. Jak zaznaczał Hansen:

Proces zachodzący poza drogą odgrywałby rolę zegara biologicznego. Rosły już tam drzewa, widzieliśmy przebiegające jelenie i sarny. Chcieliśmy elementy na drodze zakonserwować – utrwalić ogólnoludzkie doświadczenie dla innych, tak jak Pompeje utrwaliła lava. Pomnik „Droga” jest poszukiwaniem ciągłości. Wyrusza ona z życia, przechodzi przez śmierć, a następnie znowu wraca do innego życia. Życie i śmierć określają się wzajemnie przez siebie⁴⁵.

Niepomnikowa inicjatywa zespołu Hansena nie spotkała się z aprobatą byłych więźniów Auschwitz. Wskazała jednak drogę odchodzenia od koncepcji figuratywnego, mitologizującego pomnika na rzecz działania symbolicznego, niekończącego się procesu czy idei *site specific*. Post-pomnik bowiem niczym *ready-made* stawiany jest w miejscu odnalezionym, często peryferyjnym, ale autentycznym, ukształtowanym przez historię i indywidualną pamięć. Odwołuje się do niego, ale pozostaje też otwarty na polisemię interpretacyjną, pozwala na wiele odczytań, z których żadne nie zostaje uznane za dominujące lub poprawne, poddaje pod dyskusję wybrane wątki, zachęca do szukania znaczeń, związków, snucia historii oraz jej dopowiadania. Często nie eksponuje celu, nie sięga po oficjalne narracje, a jeśli już – to jedynie po to, by je odrzucić czy ośmieszyć. Nie ma tytułu i zakłada, że może pozostać niezauważony. Dostrzeżenie go jest dobrowolne, nierzadko przypadkowe. Nie wymusza na odbiorcy zainteresowania, aczkolwiek stara się go na tyle zaciekawić, by zwrócić uwagę na swoje przesłanie. Post-pomnik ma bowiem skłonić

⁴⁵ <https://culture.pl/pl/tworca/oskar-hansen> [dostęp: 07.05.2019].

do indywidulanej refleksji. Hansen podkreśla, że taka forma wypowiedzi artystycznej może być traktowana jako włączenie jednostki do kolektywu, znalezienie dla niej miejsca w określonej zbiorowości, a nawet uczynienie z niej niezbędnego elementu, kształtującego ową społeczność⁴⁶. I właśnie otwarta forma, jego zdaniem, umożliwia wyrażenie czy wyeksponowanie indywidualnej perspektywy.

Post-pomnik, dzięki nietypowej formie, przeciwstawia się uproszczeniom i schematyzacji, charakterystycznym dla realizacji pomnikowych. Zakłada on aktywną postawę odbiorcy, którego zadanie jest o wiele trudniejsze niż w przypadku kontaktu z pomnikiem. Post-pomnik bowiem nie tyle upamiętnia, ile dokonuje swoistej rewindykacji pamięci. Prowadzi grę z odbiorcą, jego wrażliwością, potrzebą poznawczą, tożsamością. Wymaga nie tylko zastanowienia, ale również dotarcia do informacji, do których się odnosi – a często są to świadectwa pojedynczych osób. Bez nich trudno zrozumieć jego sens, dopatrzeć się przesłania. Dopiero *research* pozwala na uchwycenie treści, namysł nad nią i emocjonalny odbiór. Post-pomnik czyni zatem odbiorcę aktywnym czy transaktywnym współtwórcą znaczenia.

Post-pomniki tematyzujące postpamięć post-Holokaustu wskazują na wielość doświadczeń traumatycznych, które trudno wyrazić w formie klasycznego pomnika. Stawiają na eksperyment artystyczno-społeczny. To, że dotyczą przemocy i tragedii jednostki, nie pozwala na pomnikowe przedstawienie bólu, lęku i wszystkich, towarzyszących ofiarom Holokaustu, emocji. Unikanie podniosłych narracji i wielkich kwantyfikatorów umożliwia skupienie się na przeżyciach indywidualnych oraz ich wpływie na teraźniejszość kolejnych pokoleń. Uaktywnienie widza przeciwdziała zapomnaniu i zachęca do dialogu. Post-pomniki stawiają bowiem nie tylko na rozumowe podejście do dzieła, ale również na emocje i empatię. Ta ostatnia nie oznacza jednak, jak u Jill Bennett⁴⁷, dzielenia doświadczenia czy rozpoznania doświadczenia innych jako swojego, ale sugeruje samodzielne doświadczanie, własny sposób myślenia i rozumienia emocji, charakteru relacji międzyludzkich, przemocy, bólu i rozpacz.

Peter Eisenman, autor berlińskiego (post)pomnika ofiar Holocaustu, który propaguje ideę wyzwolenia i niezależności dzieł architek-

⁴⁶ O. HANSEN: *Forma otwarta w architekturze. Sztuka wielkiej liczby*. W: *Wobec formy...*, s. 15.

⁴⁷ J. BENNETT: *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford 2005.

tonicznych, pozwala na każdą formę doświadczania jego pomnika, godzi się nawet na jeżdżenie po nim na rolkach, rowerach, spaceru po nim z psem, a nawet spożywanie na nim posiłków i alkoholu. Najważniejsze jest to, aby post-pomnik był komentowany, istniał w opinii i pamięci społecznej, angażował uwagę. Łukasz Pośluszny, oceniając zamysł Eisenmana, pisze, że miejsce pamięci „byłoby [...] wtedy na zawsze miejscem ciągłej dyskusji, a może i sporów, gdzie pamięć pozostawałaby żywszą, a odpowiedzialność obywatelska rosła w siłę. [...] Czasem lepsze okazuje się tysiąc lat dyskusji niż ostateczne rozwiązanie problemu pomników”⁴⁸. Podobnie jak Eisenman, wypowiada się polski autor post-pomników Mirosław Bałka, który w 2009 roku stworzył siedemnastometrowy tunel z betonu z wyciętym napisem: „AUSCHWITZWIELICZKA”, ukazując oba miejsca jako cel turystycznej wyprawy, a nie zadumy nad przeszłością. Tunel stał w Krakowie w dwóch miejscach i poddawany był aktom wandalizmu, które artysta traktował jako naturalną dewastację, a zarazem metaforę dewastacji pamięci i rangi wydarzeń historycznych we współczesnej świadomości. Nawiązując do myśli Younga⁴⁹, można zinterpretować niszczone post-pomniki jako lustro społeczeństwa, przypomnienie o obcości opinii publicznej wobec kłopotliwej przeszłości i różnych form jej upamiętniania.

Podsumowanie

Post-pomniki wpisują doświadczenie w przestrzeń miasta, nie czynią tego jednak w sposób ciężki i monumentalny. Nie są to figury wspólne dla wszystkich obywateli, nakłaniające do zbiorowych rytuałów, ale miejsca zadumy jednostki nad przeżyciami innej jednostki. Post-pomniki nie zmuszają do uroczystych obchodów, a jedynie zapraszają do wspólnego pochylenia się nad konkretną treścią pamięci tych, którzy czują taką potrzebę. Prowokują, pobudzają do zmian, otwierają się na multiwersalistyczną interpretację, stawiają pytania, na które nie zawsze udzielają odpowiedzi, domagają się interakcji, a potem znikają. W ten sposób nadają znaczenie przypominanemu. To performatywne świadczenie czy uobecnienie, przepracowywanie

⁴⁸ Ł. POŚLUSZNY: *Miejsca pamięci: przestrzeń – pamiętanie – zapominanie*. W: *Miejsca pamięci w świadomości współczesnego człowieka*. Red. K. ZIELIŃSKI, J. JANIKOWSKA. Toruń 2015, s. 28.

⁴⁹ J.E. YOUNG: *Memory/monument*. In: *Critical Terms for Art History*. Eds. R.S. NELSON, R. SCHIFF. Chicago 2003.

traumy „odczuwanej – jak zaznacza LaCapra – w szerszym społecznym i kulturowym otoczeniu”⁵⁰.

Wydaje się, że najtrafniej można zdefiniować post-pomnik, parafrazując opis czterech cech, które przypisuje mu James E. Young: post-pomnik nie utwierdza w przekonaniu o istnieniu prawdy o danym wydarzeniu, ale wyraża sprzeciw wobec ideologicznie traktowanej przeszłości i wprowadza indywidualny punkt widzenia, unika monumentalnej formy i przez to staje się czasami niewidoczny, zaprasza odbiorców do bliskiego, wielosensorycznego zaangażowania oraz unika funkcji dydaktycznej, a zamiast niej proponuje dialog, interpretację, poszukiwanie źródeł. Post-pomnik jako forma postmodernistycznej⁵¹ wypowiedzi nie tylko odkrywa nowe tematy czy miejsca, ale je wytwarza, pozwala na ich nowe odczytania oraz przypomina o przeszłości na nowo. Dzieje się tak być może dlatego, że tworzony jest coraz częściej przez post-pokolenie wychowane w postholokaustowym czasie, którego potrzeba podjęcia tematu Zagłady nie wynika z konieczności wypowiedzenia się na temat własnych przeżyć, lecz bierze się z imperatywu świadczenia o przeżyciach innych. To kolejny krok – jak zaznacza Delfina Jałowik – w przekazywaniu doświadczenia Zagłady. Twórcy ci „nie zostali dotknięci osobiście tą tragedią. Stanowią oni przykład niezwykłej wrażliwości na zło, z którym trudno sobie poradzić. Dzięki nim powstaje język symboli i metafor”⁵².

Nowy dyskurs sztuki pomnikowej to zarazem nowa metoda ukazania tego, co minione i zapomniane, zależna od artysty oraz odbiorcy-współkreatora sensu artystycznej wypowiedzi. Twórca pozwala sobie na pewne manipulacje, szokowanie, prowokowanie, by pobudzić wyobraźnię, ciekawość poznawczą i otwartość interpretacyjną. Aranżuje zatem lub inscenizuje sytuację spotkania i poszukiwania informacji. Punktem wyjścia swoich prac czyni napięcie między tym, co pamiętane i zapominane. W ten sposób osłabia przekonanie o obiektywności historii, prawdziwości jej przekazu, pewności faktów i nadaje temu, co zapamiętane, przypomniane i odpominane charakter jednostkowego, chwilowego spotkania z przeszłością. Artysta odkrywa tym samym nowe spojrzenie na

⁵⁰ D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 178.

⁵¹ Zob. charakterystykę postmodernistycznych praktyk M. KÖHLER: *Arranged, Constructed and Staged – From Talking to Making Pictures*. In: *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*. Ed. M. KÖHLER. Zürich 1989.

⁵² D. JAŁOWIK: *Narracja o Zagładzie*. W: *Wielogłos o Zagładzie...*, s. 102–103.

przeszłość oraz terażniejszość, inicjuje aktywną interpretację faktów, pamięci zbiorowej i indywidualnej, uruchamia pokłady wrażliwości i empatii, potęguje świadomość negatywnego dziedzictwa. Z wielu pamięci i różnych interpretacji przeszłości buduje pluralistyczną wizję tożsamości każdego obiorcy. Równocześnie nie ocenia pejoratywnie zapomnienia, a czyni z niego element terażniejszości i dziejowości. Ukazuje, że każda pamięć jest ważna *hic et nunc*.

Bibliografia

- ARENDR H.: *Kondycja ludzka*. Przeł. A. ŁAGODZKA. Warszawa 2000.
- ARENDR H.: *The Human Condition*. Chicago 1998.
- BAUMAN Z.: *Świat nawiedzony*. W: *Zagłada. Współczesne problemy*. Red. P. CZAPLIŃSKI, E. DOMAŃSKA. Poznań 2009, s. 48–58.
- BENJAMIN W.: *On the Concept of History*. <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm> [dostęp: 7.06.2019].
- BENJAMIN W.: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. In: *Walter Benjamin: Selected Writings*. Vol. 3: 1935–1938. Eds. H. EILAND, M.W. JENNINGS. Cambridge–London 2002, s. 19–55.
- BENNETT J.: *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford 2005.
- BERGER J.: *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis 1999.
- CZAPLIŃSKI P.: *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*. W: *Ślady obecności*. Red. S. BURYŁA, A. MOLISAK. Kraków 2010, s. 337–382.
- DĄBROWSKI B.: *Postpamięć, zależność, trama*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłości. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 257–270.
- DEKOVEN E.S.: *Representating Auschwitz*. „History and Memory. Studies in Representation of the Past”, vol. 7, no 2, s. 121–154. https://www.jstor.org/stable/25618691?seq=1#page_scan_tab_contents [dostęp: 19.04.2019].
- DOMAŃSKA E.: „Niechaj umarli grzebią żywych”. *Monumentalna przeciw-Historia Daniela Libeskinda*. „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 78–102.
- Eco U.: *The Open Work*. Transl. A. CANCOGNI. Cambridge 1989.
- FENZ W.: *The Monument Is Invisible, the Sign Visible*. „October” 1989, vol. 48, s. 173–182.
- FUNKENSTEIN A.: *Perceptions of Jewish History*. Berkeley 1993.
- GERZ J.: [Esej bez tytułu]. W: *Wielość o Zagładzie*. Red. M.A. POTOCKA. Kraków 2018, s. 66–67.
- GRUDZIŃSKA-GROSS I.: [Esej bez tytułu]. W: *Wielość o Zagładzie*. Red. M.A. POTOCKA. Kraków 2018, s. 80–81.
- HANSEN O.: *Forma otwarta w architekturze. Sztuka wielkiej liczby*. W: *Wobec formy otwartej Oskara Hansena: idea – utopia – reinterpretacje*. Red. M. LACHOWSKI, M. LINKOWSKA, Z. SOB CZUK. Lublin 2009, s. 15–31.
- HIRSCH M.: *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge–Massachusetts–London 1997.

- HIRSCH M.: *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory*. „Discourse”, Winter 1992/1993, s. 3–29.
- HIRSCH M.: *Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy*. In: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Eds. M. BAL, J. CREWE, L. SPITZER. London–Hanover 1999, s. 2–23.
- HIRSCH M.: *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*. „The Yale Journal of Criticism” 2001, vol. 14, no 1, s. 5–37.
- HIRSCH M.: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012.
- HOFFMAM E.: *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*. London 2005.
- HUTTON P.H.: *History as an Art of Memory*. Hanover–London 1993.
- HUYSSSEN A.: *Monumental Seduction*. „New German Critique” 1996, no 69, s. 181–200.
- HUYSSSEN A.: *Monumental Seduction*. In: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Eds. M. BAL, J. CREWE, L. SPITZER. Dartmouth 1999, s. 191–207.
- JACOBSON E.: *Das Kunstwerk und die Erinnerung. Dem Vergangenen im Bild eine Präsenz geben*. Graz 2011.
- JAŁOWIK D.: *Narracja o Zagładzie*. W: *Wielogłos o Zagładzie*. Red. M.A. POTOCKA. Kraków 2018, s. 101–104.
- JEDLIŃSKA E.: *Sztuka po Holokauście*. Łódź 2001.
- KALAGA W.: *Memory, Interpretation, Identity*. Przeł. J. PYTALSKI. „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 20–35.
- KITOWSKA-ŁYSIAK M.: *Jakich pomników potrzebują ocaleni? W: Wobec formy otwartej Oskara Hansena: idea – utopia – reinterpretacje*. Red. M. LICHOWSKI, M. LINKOWSKA, Z. SOB CZUK. Lublin 2009, s. 189–208.
- KLEIN K.L.: *O pojawieniu się pamięci w dyskursie historycznym*. Przeł. M. BAŃKOWSKI. „Konteksty” 2003, nr 3/4, s. 42–56.
- KLEIN K.L.: *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*. „Representations” 2000, no 69, s. 127–150. <http://marcuse.faculty.history.ucsb.edu/classes/201/articles/00KleinMemoryHistDiscourseRep.pdf> [dostęp: 29.04.2019].
- KÖHLER M.: *Arranged, Constructed and Staged – From Talking to Making Pictures*. In: *Constructed Realities: The Art of Staged Photography*. Ed. M. KÖHLER. Zürich 1989.
- KRAUSS R.E.: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłum. M. SZUBA. Gdańsk 2011.
- LACAPRA D.: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009.
- LACAPRA D.: *Trauma, Absence, Loss*. „Critical Inquiry” 1999, vol. 25, no 4, s. 696–727. https://www.jstor.org/stable/pdf/1344100.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents [dostęp: 05.05.2019].
- LACAPRA D.: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore 2001.
- MACH A.: *Polska kondycja posttraumatyczna*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłości. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 217–238.
- MUSIL R.: *Die Denkmale*. In: IDEM: *Nachlass zu Lebzeiten*. Hamburg 1980.

- MUSIL R.: *Posthumous Papers of a Living Author*. Transl. P. WORTSMAN. Colorado 1987.
- NEUMANM A.: *On Experience, Memory, and Knowing: A Post-Holocaust (Auto)Biography*. „Curriculum Inquiry” 1998, no 28(4), s. 425–442.
- POSŁUSZNY Ł.: *Miejsca pamięci: przestrzeń – pamiętanie – zapominanie*. W: *Miejsca pamięci w świadomości współczesnego człowieka*. Red. K. ZIELIŃSKI, J. JANIKOWSKA. Toruń 2015, s. 131–142.
- RADSTONE S.: *Reconceiving Binaries: The Limits of Memory*. „History Workshop Journal” 2005, no 59, s. 134–150.
- RADSTONE S.: *Screening Trauma: Forrest Gump, Film and Memory*. In: *Memory and Methodology*. Ed. S. RADSTONE. Oxford–New York 2000, s. 79–108.
- ROTHBERG M.: *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis–London 2000.
- SAVAGE K.: *Monument Wars: Washington, D.C. the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*. London 2011.
- SCHUDSON M.: *Watergate in American Memory: How We Remember, Forget, and Reconstruct the Past*. New York 1992.
- SONTAG S.: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Warszawa 1986.
- STEINBACH P.: *Opór – sprzeciw – rezystencja. Postawy społeczności niemieckiej w Trzeciej Rzeszy a pamięć zbiorowa*. Tłum. I. EWERTOWSKA-KLAJA. Poznań 2001.
- STEVENS Q., FRANCK K.A., FAZAKERLEY R.: *Counter-Monuments: The Anti-monumental and the Dialogic*. „The Journal of Architecture” 2014, vol. 17, no 6, s. 951–972.
- STURKEN M.: *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley 1997.
- SUBOTIC J.: *Why the Yugoslav Memorial Pavillon at Auschwitz Stand Empty*. https://balkaninsight.com/2020/01/24/why-the-yugoslav-memorial-pavillon-at-auschwitz-stands-empty/?fbclid=IwAR0ZJ6RdwMxyvXE1ozr1tVvTgyyiXy57AejLl6CDh-V60pl-qxkK0mV_wrE [dostęp: 22.01.2020].
- SZAHAJ A.: *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*. Toruń 2004.
- SZCZEPAN A.: *Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holokaustu i tożsamości żydowskiej*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłości. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. NYCZ. Kraków 2011, s. 239–258.
- TUROWSKI A.: *Pamięć Zagłady to monstrowy paradygmat*. W: *Wielogłos o Zagładzie*. Red. M.A. POTOCKA. Kraków 2018, s. 311–313.
- UBERTOWSKA A.: *Świadectwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007.
- VATTIMO G.: *Postnowoczesność i kres historii*. Przeł. B. STELMASZCZYK. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. NYCZ. Kraków 1998, s. 128–144.
- YATES F.: *The Art of Memory*. London 1966.
- YOUNG J.E.: *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven–London 2000.

- YOUNG J.E.: *Memory/monument*. In: *Critical Terms for Art History*. Eds. R.S. NELSON, R. SCHIFF. Chicago 2003, s. 234–247.
- YOUNG J.E.: *Pamięć i kontr-pamięć*. W *poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*. Tłum. G. DĄBROWSKI. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 245–266.
- YOUNG J.E.: *Pamięć i kontrpamięć*. W *poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holokaustu*. Tłum. G. DĄBROWSKI. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Red. W. JARKIEWICZ, M. SZUSTER. Kraków–Warszawa 2014.
- YOUNG J.E.: *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*. „Critical Inquiry” 1998, no 2, s. 267–296.
- YOUNG J.E.: *The Stages of Memory: Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between (Public History in Historical Perspective)*. Amherst 2016.
- ZELIZER B.: *Introduction: On Visualizing the Holocaust*. In: *Visual Culture and the Holocaust*. Ed. B. ZELIZER. London 2001.
- <http://4.s32.scripts.mit.edu/fall2014/wp-content/uploads/2014/10/Monumental-Sea-duction.pdf> [dostęp: 29.04.2019].

Kinga Anna Gajda – adiunkt w Instytucie Europeistyki UJ, gdzie m.in. prowadzi serwis kompetencji międzykulturowych. Z wykształcenia teatrolożka, dramatolożka, europeistka. Ukończyła również podyplomowe *gender studies*. Doktorat uzyskała z literaturoznawstwa, a habilitację z dziedziny nauki o kulturze i religii. Jest autorką książek: *Medea dzisiaj*, która traktuje o performatywnej tożsamości kobiety jako Innego oraz *Edukacyjna rola muzeum*. Obecnie prowadzi badania z zakresu edukacji kulturalnej oraz dziedzictwa i pamięci.

e-mail: kinga.gajda@uj.edu.pl

Rozpoznania i autopsje



Ireneusz Gielata

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0002-1097-9107>

Skrzynie i kukła psa w *Gepardzie* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy O życiu pośród resztek słów i rzeczy

Boxes and a Dog Dummy in *The Leopard*,
by Giuseppe Tomasi di Lampedusa:
On Life in the Midst of Remains of Words and Things

Abstract: This article is an attempt to interpret the final scene of *The Leopard* by Giuseppe Tomasi di Lampedusa (in which Concetta buries the remains of a decomposing stuffed dog) and to present an analysis of the motif of hope chests. Tracing Freudian anachronisms in the novel's narration, the author proves that Concetta's never-opened hope chests are a sign of her "mummified" memories of erotic unfulfillment. The decayed dowry kept in the chests is an image of "memory traces" (Freud) which harm the unmarried woman, turning her life into a "hell of memories."

Key words: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Sigmund Freud, wound, slips of the tongue, memory traces, wit

Streszczenie: Artykuł stawia pytanie o znaczenie finałowej sceny *Geparda* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy (grzebania przez Concettę szczątków psiej kukły) i w całości przedstawia analizę motywu skrzyń posagowych. Tropiąc Freudowskie anachronizmy w narracji powieści, autor dowodzi, że nieotwarte nigdy skrzynie są dla Concetty znakiem „zmmumifikowanej” pamięci o erotycznym niespełnieniu. Zbutwiała w zamkniętych skrzyniach wyprawa posagowa stanowi zatem obraz „resztek wspomnieniowych” (Freud), które przez lata raniły niezamężną kobietę, zamieniając całe jej życie w „piekło wspomnień”.

Słowa kluczowe: Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Zygmunt Freud, rana, błąd językowy, resztki wspomnieniowe, dowcip

Gepard Giuseppe Tomasiego di Lampedusy kończy się sceną osobliwego pochówku szczątków psa. W taki sposób jedna z trzech córek księcia Fabrizia Saliny, blisko siedemdziesięcioletnia panna Concetta, zwana przez siostrzeńca La Grande Catherine, która „zachowała jeszcze resztki dawnej urody”¹, grzebie niejako samą siebie, aby wreszcie zaznać wewnętrznego spokoju:

Kiedy resztki wynoszono z pokoju, szklane oczy wpatrzyły się w nią z pokornym wyrzutem przedmiotów, które się usuwa, które chce się pozbawić istnienia. Parę minut później to, co jeszcze zostało z Bencicò, wyrzucono do tego narożnika dziedzińca, gdzie codziennie przyjeżdżał śmieciarz; podczas lotu z okna jego kształt przybrał na chwilę dawną postać – można było zobaczyć tańczącego w powietrzu czworonoga z dużymi wąsami, którego podniesiona przednia prawa łapa zdawała się komuś wygrażać. Potem wszystko spoczęło w pokoju, obrócone w garstkę sinego prochu.

s. 275²

Powieść *Lampedusy* przedstawia dziwny pogrzeb – mowa tu nie o grzebaniu samego psa, lecz resztek jego kukły, sporządzonej tuż po jego śmierci, czterdzieści pięć lat wcześniej. W ciągu tego okresu Bencicò, nieodłączny towarzysz życia don Fabrizia³, stał się „sku-

¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA: *Gepard*. Przekł., przypisy i posłowie S. KASPRZYŚIAK. Warszawa [b.r.w.], s. 254–255. Dalej cytaty z *Geparda* przywołuję za tym wydaniem, lokalizuję je, podając strony po przywołanym fragmencie. W Polsce powieść ta ukazała się wcześniej w przekładzie Zofii Ernstowej pod tytułem *Lampart*. Zob. G. TOMASI DI LAMPEDUSA: *Lampart*. Przekł. Z. ERNSTOWA. Warszawa 2001.

² Dla porównania podaję przekład Zofii Ernstowej: „Gdy ciągnięto wypchane zwierzę, szklane oczy spojrzały na nią z pokornym wyrzutem rzeczy, którą się usuwa, którą chce się zniszczyć. Kilka minut później to, co zostało z Bencica, rzucono w kąć podwórza, które codziennie odwiedzał śmieciarz. Podczas lotu z okna kształt psa zmienił się na chwilę: można było dostrzec tańczącego w powietrzu lamparta o długich wąsach, z uniesioną przednią łapą, która zdawała się wygrażać. Potem wszystko zamarło w usypisku sinego kurzu” (G. TOMASI DI LAMPEDUSA: *Lampart*..., s. 280). Zwróćmy uwagę na jedno: w przekładzie Kasprzysiaka ostatnie słowa powieści („garstka sinego prochu”) zachowują bliższą konotację, która nie wybrzmiewa w tłumaczeniu Ernstowej.

³ Pies Bencicò nieustannie krążył wokół don Fabrizia, ciągle znajdując się w zasięgu jego wzroku albo słuchu; oto kilka przykładów z pierwszej części *Geparda*: „W ślad za rozhasanym Bencicò zszedł schodami do ogrodu” (s. 9);

piskiem pajaków i moli”, stertą zatęchłego futra, która butwieje na białej posadzce w pokoju Concetty, budząc „wstręt u służby” (s. 261–262). Narrator zaznacza, że widok zmurszałej psiej sierści nie przystawał do „schludności starej panny” i całego otoczenia. Jej pokój był słoneczny, okna wychodziły na wielki, pałacowy ogród; „w kącie stało wysokie łóżko z czterema poduszkami [...], nie było dywanów, tylko piękna biała posadzka z żółtym obrzeżem” (s. 260); wewnątrz znajdowała się „drogocenna komódka na precjoza, [która – I.G.] miała wiele szufladek ozdobionych szlachetnymi kamieniami i gipsaturą” (s. 261), a także biurko, stół i inne meble „utrzymane w pogodnym stylu Maggioliniego w swojskim wykonaniu, z postaciami krążących myśliwych, psów i dzikiej zwierzyny wyciętymi w bursztynie, które tkwiły wtopione w palisander” (s. 261); zaś na ścianach „wisały portrety, akwarele i święte obrazki”, które były „zadbane, często odkurzone” (s. 260–261). Ową nieskazitelną czystość i ład zdają się zakłócać jedynie dwa dziwne skupiska, niepasujące do uporządkowanej całości:

Tylko dwie rzeczy mogły się tu wydawać zaskakujące: wieża z czterech stojących na sobie ogromnych kufrów pomalowanych na zielono, z mocnymi kłódkami, umieszczona w kącie, na wprost łóżka, i sterta zniszczonego futra na posadzce przed nią.

s. 261

Niezamężna Concetta żyje pośród rzeczy, które, jak jej uroda, są resztkami po tym, co przeminęło. Kupka zżartego przez mole futra, w której „można było dostrzec sterczące uszy, nos z czarnego drewna i zdziwione oczy z żółtego szkła” (s. 262), stanowi usypisko szczątek z życia psa Bendicò. Natomiast w zamkniętych od pięćdziesięciu lat na kłódki posagowych kufrach tkwią „dziesiątki koszul dziennych i nocnych, szlafroków, poszewek i prześcieradeł” (s. 261). Wszystko to, pod wpływem „wszechobecnej wilgoci, [...] żółtko i tłało już

„Siedząc na ławce, patrzył obojętnie na spustoszenie, jakiego dokonywał Bendicò na klombach; pies od czasu do czasu zwracał na niego niewinne oczy, jakby czekał na pochwałę za tyle trudu [...]” (s. 12); „Napił się kawy i w czerwonym szlafroku w czarne kwiaty golił się przed lustrem. Bendicò trzymał ciężki łąb na jego pantoflu” (s. 27); „Trzeba było przywołać Bendicò, który popędził za swoim przyjacielem, napełniając pałac radosnym ujadaniem [...]” (s. 29); „Don Fabrizio wyszedł razem z nieodstępującym go Bendicò [...]” (s. 37); „Cztery pary kur powiązanych ze sobą łapami trzęsły się ze strachu przed nosem zaciekawionego Bendicò” (s. 45); „Zza drzwi dochodziły jak zwykle odgłosy zmagania się służby z Bendicò, który za wszelką cenę chciał tu wejść” (s. 48).

nigdy i nikomu niepotrzebne” (s. 261), przemieniając się w ciągu lat w masę butwiejącego płótna, tj. resztek z życia, które całkowicie ugrzęzło w niespełnieniu. Nie są to jednak rzeczy obojętne. Wręcz przeciwnie. Choć czas obraca je „w garstkę sinego prochu”, to ciągle stymulują pamięć starej kobiety. Zresztą nie tylko one.

O tym, co minione, przypominają też zawieszone na ścianach akwarele. Widnieją na nich „domy i ziemie w większości już sprzedane czy wręcz niefortunnie utracone przez beztroskich kuzynów” (s. 261–262). Dla Concetty, bezdzietnej córki ostatniego z Salinów, są to świadectwa świetności jej rodu, postradanej wskutek XIX-wiecznych rewolucji i modernistycznych przeobrażeń. Inną pamięć zawierają fotografie i obrazy przodków. „Na portretach – jak wymienia narrator – tkwili niekochani zmarli, na fotografiach przyjaciele, którzy żyjąc, zranili, i jedynie dlatego nie zostali po śmierci zapomniani” (s. 261). Nieobecna przeszłość uobecnia się poprzez pośrednictwo obrazów i fotografii, nadając minionym uczuciom widzialną i oczywistą postać. Pamiątki ze ścian wplątują Concettę w to, co minęło, niejako reanimując dawne bóle i niechęć. Stają się wyrazistymi nośnikami pamięci, czymś, co pozwala, pomimo upływu wielu lat, rozpoznać własną przeszłość. Ale jest to przeszłość pozbawiona życiodajnej mocy, niepotrafiąca już niczego odmienić; bo przecież niekochani na zawsze pozostaną niekochanymi, a uwiecznieni na fotografiach zmarli nigdy nie wykrócą poza pamięć o zadanym bólu. A zatem to nie portrety przodków, akwarele i fotografie sprawiają, że pokój Concetty „był piekłem wspomnień zamienionych w mumie” (s. 261).

II

Concetta żyje w „piekle wspomnień”, dzieląc los staropanieństwa z dwiema siostrami – Caroliną i Cateriną. W ostatniej części powieści, która toczy się w maju 1910 roku, a więc pięćdziesiąt lat później od właściwych zdarzeń opisanych przez Lampedusę⁴, siostry mają około siedemdziesięciu lat. Tym, co je wówczas łączy, jest niezamężność i to ją celowo uwydatnia narracja: „Na kanapie [...] siedziała panna Concetta [...], na dwu fotelach [...], usiadła panna Carolina i jeden z jezuitów [...], natomiast panna Caterina, która miała sparaliżowane nogi, siedziała na wózku inwalidzkim [...]” (s. 254). Córki

⁴ Właściwa akcja *Geparda* rozgrywa się od maja 1860 do listopada 1862 roku (cz. 1–6), a przedostatnia, siódma część, opisująca śmierć księcia Saliny, przebiega w lipcu 1883 roku.

księcia Saliny żyją razem w ogromnym rodowym pałacu, którego centrum stanowi kaplica. Znajdują się w niej dziesiątki nabytych przez siostry relikwii oraz świecki, namalowany w stylu Cremony obraz z postacią „pogodnej dziewczyny z oczami wzniesionymi ku niebu i gęstymi ciemnymi włosami rozrzuconymi w uroczym nieładzie na półnagich ramionach; dziewczyna trzymała w prawej ręce zmięty list; cała jej postać wyrażała niespokojne oczekiwanie pełne jakiejś natchnionej radości [...]” (s. 257). Umieszczony na ołtarzu obraz odbija los trzech kobiet, których życie erotyczne nigdy nie przekroczyło progu „niespokojnego” i pełnego natchnionej radości oczekiwania (s. 257). Powieść Lampedusy właściwie nic nie mówi o przyczynach życia sióstr Concetty w stanie erotycznego niespełnienia. Być może, tak jak miało to miejsce w jej przypadku, zdecydowała o tym wola ojca? Nieprzypadkowo pałacową kaplicę utworzono dopiero po jego śmierci, kiedy każda z córek don Fabrizia przekroczyła czterdziesty rok życia. Prawdopodobnie wtedy dokonał się akt religijnego zawłaszczenia obrazu – swoistego przebóstwienia dziewczyny ze zgniecionym listem (miłosnym?) w ręku w „Madonnę od Listów”, tj. w „Marię Dziewicę w chwili przekazywania świętej supliki, w której błaga Syna Bożego o opiekę nad ludem Messyny [...]” (s. 258), a który to akt pozwalał wpatrzonym w malowidło niezamężnym kobietom uświęcać własne dziewictwo.

Objawem życia w stanie dewocyjnego uniesienia stała się pasja kolekcjonowania relikwii. Starym pannom udało się ich zebrać, nie bez małych kosztów, siedemdziesiąt cztery. Wszystkie umieszczono w ramach, jak pieczołowicie wylicza narrator, o różnych wielkościach i kształtach: „ze srebra kutego i srebra litego”, z „miedzi i koralu”, z „szylkretu”, „filigranu, z cennego drewna, z bukszpanu, z aksamitu czerwonego i aksamitu błękitnego” – po czym zawieszono na bocznych ścianach wokół ołtarza (s. 258). Zarazem każdą z relikwii zaopatrywano w dokumentację potwierdzającą autentyczność. Owa wieloletnia mania gromadzenia świętych szczątków zawładnęła tylko Caroliną i Cateriną. W chwilach największego nasilenia „pasji kolekcjonerskiej” obie siostry ulegały jej nawet w snach⁵. Concetta nigdy nie poddała się ich świątobliwemu szaleństwu i zarządzając domem oraz wydatkami, zajmowała się wyłącznie opłacaniem tych nieopanowanych niczym zakupów.

⁵ Tak o tym mówi narrator: „W pewnym okresie, trwającym kilka lat, ta pasja kolekcjonerska wdzierzała się nawet w sny Caroliny i Cateriny; z rana opowiadały sobie swoje senne wizje o nowych, graniczących z cudem odkryciach i miały nadzieję, że się ziszczą, co czasami rzeczywiście następowało” (s. 259).

Concettę zewsząd otacza przeszłość. Jej materialnymi oznakami stały się głównie jakieś resztki, fragmenty czy ułamki. To na nie natyka się co dzień, doznając potęgi oddziaływania „zmumifikowanej” w nich historii, która boleśnie ją rani, zamieniając całe życie w „piekło wspomnień”. A więc to tu, pośród materii pozostałej z dawnego czasu – zawieszonych na ścianach kaplicy sakralnych szczątków czy butwiejących od lat w skrzyniach stosów koszul, poszew i prześcieradeł – toczy się skrycie jakaś forma osobliwego życia. Jego swoisty *bios* wypływa z rozkładu próchniejącej materii, tj. z pracy organicznej, która nieuchronnie „obraca” wszystko w „garstkę siniego prochu”. Nawet zakonserwowane i zamknięte w lśniących i błyszczących ramach relikwie nie są wolne od tego procesu. I właśnie to, co kłębi się pośród zbutwiałych resztek z przeszłości, nieustannie wciąga Concettę w koszmar życia pamięcią, która pochłania ją bez reszty.

Ośrodkiem bólu, którego doświadcza przez lata stara panna, jest nade wszystko kupka zwierzęcej sierści pochłanianej przez wilgoć i zżeranej przez mole. Organiczne szczątki po psie Bendicò metonimicznie spajają życie Concetty ze zmarłym ojcem, powieściową figurą tytułowego geparda. Zabieg animizacji, do którego wciąż ucieka się narrator, podkreśla, niemal cielesny, związek don Fabrizia z herbowym wizerunkiem „tańczącego geparda”⁶. O władczości i sile arystokraty świadczą jego dłonie. Z jednej strony, potrafią one delikatnie głaskać i pieścić ciało kobiece lub z czułością polerować i czyścić ukochane narzędzia astronomiczne; a z drugiej – bez wysiłku zgniatać „jak bibułkę” dukatową monetę albo wykręcać łyżki czy widelce (s. 7). Dłonie, przyjmując postać zwierzęcych łap, najbardziej uwydatniają „gepardiański wygląd” ojca Concetty (s. 230). Przykładowo: księżna Maria Stella, aby rozchmurzyć męża, w czasie kolacji wyciąga „swoją drobną rączkę” i gładzi nią „potężne łapsko leżące na obrusie” (s. 18), zaś w czasie balu księżę, tańcząc z Angelicą, obejmował „łapą [...] jej talię z energiczną stanowczością” (s. 229). Łapa, raz czuła, a raz sroga, staje się więc w powieści Lampedusy synekdochą ojca niezamężnych córek. Nic tego bardziej nie potwierdza niż jej finałowa scena, w której zmurszała kupka psiej sierści, przez jedną chwilę, przybiera swój dawny kształt, za-

⁶ W powieści Lampedusy nieustannie powraca motyw „tańczącego geparda”, najczęściej w postaci emblematu rodu Salinów; np. wizerunek tego zwierzęcia widnieje na obiadowym serwisie: „Przed miejscem księcia, obok stosu talerzy, rozłożyła szeroko swoje srebrne biodra waza z pokrywą zwieńczoną tańczącym gepardem” (s. 17).

chowując pozę herbowego geparda. Concetta, wyrzucając z pokoju zwierzęce szczątki, grzebie nie tylko psa Bendicò, ale ponadto jeszcze ojca, który po raz ostatni odgraża jej łapą.

III

Co mogła zobaczyć siedemdziesięcioletnia kobieta, zanim „wszystko spoczęło w pokoju, obrócone w garstkę sinego prochu” (s. 275)? Czy tylko sam gest wygrażającej łapy, czy coś więcej? Moment śmierci ojca, podczas której wszyscy, oprócz niej, płakali?⁷ Tancrediego proszącego błagalnym tonem don Fabrizia, „żeby mu pozwolił wejść do klasztoru” (s. 270)? Pary tańczące na balu w pałacu Salinów? A może przez ten obraz przebiły się ponownie słowa żołnierskiej anegdoty o nowicjuszkach i odgłos śmiechu Angeliki?⁸

Podstawowy wymiar fabuły *Geparda* zdaje się udzielać dość jednoznacznej odpowiedzi. I od niej zaczniemy, zaznaczając od razu, że nie wyklucza ona innych. Niezamężna kobieta mogła zobaczyć w garstce zwierzęcej sierści postać ojca, który przyczynił się do jej nieszczęść. To on, wiedząc o uczuciu, jakim Concetta darzyła Tancrediego, nie zezwolił na ich związek. Jego zmysł polityczny – wyostrzony przez rewolucyjne wypadki, związane z przybyciem na Sycylię „czerwonych koszul”⁹ – oraz zaprawione głęboką melancholią poczucie, że żyje w epoce zmierzchu dawnego świata, skazanego na zagładę wskutek powszechnego unowocześnienia, sprawiły, że wszelkie swoje działania podporządkował cynicznej zasadzie: „jeśli chcemy, by wszystko zostało tak, jak jest, trzeba, by wszystko się zmieniło” (s. 28)¹⁰. Godzi się więc na ślub ukochanego siostrzeńca Tancrediego z Angeliką, córką

⁷ Ów brak łez szczególnie wyróżnia Concettę, jednak narracja zaledwie o tym wzmiankuje: „było to jego [tj. don Fabrizia – I.G.] rzeźenie, ale o tym nie wiedział; wokół łóżka zebrał się jakiś niewielki tłum, grupa obcych osób, które wpatrywały się w niego z lękiem; powoli je jednak rozpoznawał: Tancredi, Concetta, Angelica, Francesco Paolo, Carolina, Fabrizietto; a puls mierzył mu doktor Cataliotti; był przekonany, że uśmiechnął się do niego na powitanie, ale tego nikt już nie mógł spostrzec; wszyscy, prócz Concetty, płakali; nawet Tancredi, który powtarzał: »Wuju, drogi wujaszku!«” (s. 251).

⁸ Powracam do tych wątków w dalszej części.

⁹ Oddziały Garibaldiego, o czym mowa w powieści *Lampedusa*, przybyły na Sycylię w kwietniu 1860 roku.

¹⁰ Jest to zasada, którą przyjął don Fabrizio od swego siostrzeńca Tancrediego (s. 29–30). Zaznaczmy jeszcze, że owa aura schyłkowości przenika całą powieść, wiążąc *Geparda* z *Buddenbrookami* Tomasza Manna czy z *Marszem Radetzky'ego* Józefa Rotha.

miejscowego burmistrza don Calogera, prostaka i dorobkiewicza, aby w ten sposób zapewnić mu majątek, który pozwalał zachować dawną pozycję. Don Fabrizio akceptuje zmiany i pozwala przyjąć do rodziny kogoś, kogo nie uznawał – jak ojca Angeliki – za godnego noszenia fraka, żeby w czasach radykalnych przemian, „wszystko zostało tak, jak jest”. Złożył więc Concettę w ofierze, skazując ją na życie w erotycznej pustce.

Na co dzień pustkę tę uzewnętrzniały jej chłód i oschłość, a także nieskrywana niechęć, jaką okazywała wobec wszystkich swoich adoratorów¹¹. Jedynie raz, na wieść o nieoczekiwanym powrocie Tancrediego, udaje się jej porzucić maskę powściągliwości:

Ta niespodziewana nowina przeniosła Concettę w czas, który nie pokrywał się już z czasem rzeczywistym, i wykrzyknęła: „Kochany!”, ale sam dźwięk własnego głosu przywiódł ją na powrót do przynębiającej terażniejszości i, co łatwo dałoby się spostrzec, to nagłe przejście z jednego czasu, już dalekiego, ale żywego, do drugiego, obecnego, ale zastygłego, sprawiało jej wiele bólu; na szczęście jej okrzyk zatonął w ogólnym zamieszaniu i nikt go nie usłyszał.

s. 144

Wejdzmy, choć na chwilę, w słowo narratorowi i zaznaczmy, że to, czego nie potrafią zobaczyć bohaterowie powieści, może jednak dojrzeć jej czytelnik i wsłuchując się w ów okrzyk, odkryć w nim znaczący wydzźwięk. Jak wiele przedstawionych tu sytuacji, tak i ta, nie służy jedynie do budowy samej fikcji. Wplecione w narrację anachronizmy burzą pozór obcowania z powieścią historyczną i sprawiają, że fabuła *Geparda* przyjmuje wielowymiarową, eseistyczną formę. Niewątpliwie nagłe wykrzyknienie Concetty otwiera jeden z takich wymiarów¹², a jest ich znacznie więcej. Przytoczmy te, które odnoszą się bezpośrednio do myśli Freuda:

¹¹ Z tych powodów odrzucił starania mediolańskiego hrabiego – Carla Caviariagiego, którego miłość zderzona z „mrozącą powściągliwością” Concetty, nigdy nie wykroczyła poza sferę poetyckiego rozmarzenia: „Caviariaghi zakochał się w Concettie; lecz był bardzo chłopięcy, i to nie tylko z wyglądu, jak Tancredi, ale też w głębi duszy, toteż jego miłość znajdowała ujście w banalnych rytmach wierszy Pratiego i Aleardiego, w marzeniach o porwaniu dziewczyny przy blasku księżyca, ale o realnych konsekwencjach takiego wyczynu nie odważał się myśleć, a zresztą chłód Concetty tłumił je w zarodku” (s. 152).

¹² O innym, polityczno-historiozoficznym wymiarze zob. I. GIELATA: „*Ma na sobie frack!*” – polityka w świetle ubioru (o „*Gepardzie*” Lampedusy). W: *Literatura – Konteksty*. T. 5: *Literatura a polityka. Literatur und Politik*. Red. T. SZYBISTY, J. GODLEWICZ-ADAMIEC. Kraków–Warszawa 2020, s. 419–433.

Nawet nieszczęsna mademoiselle Dombreuil, która musiała brać na siebie funkcję piorunochronu, została wciągnięta w ten zmacony i radosny wir, toteż podobnie jak psychiatrzy, którzy ulegają wpływowi swoich pacjentów i naśladują ich poczynania, tak i ona, gdy po całym dniu śledzenia zakochanych i zastawiania na nich pułapek kładła się samotnie do łóżka, gładziła swoje przywiedle piersi i szeptem, w zaślepieniu przywoływała Tancreda, Carla, Fabrizia...

s. 153

Księżciu było dane obejrzeć list od władz w Girgenti, w którym obiecywano przyznać pracowitym obywatelom Donnafugaty subwencję w wysokości dwóch tysięcy lirów na kanalizację; prace nad nią miano wykonać do końca 1961 roku, jak zapewniał burmistrz, popełniając jeden z tych lapsusów, których mechanizm miał objaśnić Freud dopiero wiele dziesiątków lat później [...].

s. 108

Zgodnie z tym, co podpowiada narracja, guwernantka córek księcia, ulegając uniesieniom erotycznym Angeliki i Tancrediego, wpada w pułapkę błędnego autoprzemieszczenia¹³; na odmianę burmistrz Girgenti don Calogero popełnia czynność omyłkową, przekraczając o prawie sto lat datę. Chwył anachronizmu wprowadza w obręb powieści Freudowską kategorię błędu, w szczególności błędu językowego, czyli tego, co – wedle Lacana – można uznać za „mówienie pełne”, które „urzeczywistnia prawdę podmiotu”¹⁴. Albowiem, jak dowodzi Lacan, dyskurs podmiotu „rozwija się w rejestrze błędu”; to stąd „pojawia się w nim coś, przez co wdziera się prawda [i bynajmniej – I.G.] nie jest to sprzeczność”¹⁵. Odnieśmy to spostrzeżenie do

¹³ Nie inaczej rzecz wygląda w przypadku Caroliny i Cateriny. W pełni ujawnia to fragment, w którym również to, czego doświadczają obie córki don Fabrizia, zostaje wyrażone za pomocą Freudowskiej kategorii przeniesienia: „Dziewczęta były młode i urodziwe, więc chociaż nie miały obok wielbicieli, dały się porwać tej odbitej aurze namiętności, i często pocałunek, jakiego Concetta odmawiała Cavriaghiemu, czy objęcie Angeliki, jakie nie zaspokajało Tancreda, przenosiły się na nie, muskały ich niewciągnięte w to ciała, i pozwalały im marzyć o kosmykach wilgotnych od upragnionego potu, o zduszonych jękach” (s. 152–153).

¹⁴ Zob. J. LACAN: *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*. Tekst oprac. J.-M. MILLER. Przekł. J. WAGA. Warszawa 2017, s. 96.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 492. Lacan właśnie w tym odkryciu doszukał się istoty wkładu myśli Freuda, jak mówił o tym: „tak olśniewającego, że przestało się widzieć jego istnienie”; a lakonicznie wyraził to następująco: „jeżeli odkrycie

narracji *Goparda*. Z perspektywy powieści historycznej anachronizm można by uznać za błąd, ale tutaj jest to błąd twórczy, świadomie stosowany zabieg literacki, który odsłania eseistyczne pokłady tekstu. Pisarz korzysta z wypracowanych przez Freuda narzędzi do opisu właściwości mechaniki procesów psychicznych oraz technik wykorzystywanych w psychoanalizie i w ten właśnie sposób nasycił rozliczne partie tekstu dodatkową treścią. Słowa, takie jak: przeniesienie, zaspokojenie, odbicie, resztki czy dajmy na to marzenie (np. „o kosmykach wilgotnych od upragnionego potu, o zduszonych jękach” – zob. s. 153), należą wszak do podstawowego słownika psychoanalizy.

A zatem Freudowski anachronizm, zakłócając jednorodność historyczną, eseizuje całą powieść, wprowadza w nią rejestr psychoanalityczny, który pozwala dojrzeć w losie Concetty historię kobiety zamkniętej w traumie niespełnienia. Oznaką owej rany są cztery zamknięte na kłódki kufry, usytuowane w pokoju dokładnie na linii jej łóżka. Obok koszul dziennych znajdują się w nich wyłącznie koszule nocne, szlafroki, poszewki oraz prześcieradła. I nic więcej. Narracja ani słowem nie wspomina o innych typowych dla wyprawy posagowej przedmiotach, takich jak sztuce, zastawy serwisowe czy garnki. Poza „dziesiątkami koszul dziennych”, pozostałe rzeczy łączą się z intymną częścią życia, i to głównie z tą, która wiąże się ze sferą nocną, a więc zarówno ze snem, jak i erotyką. Stają się one zatem, jak by to rozpoznał Freud, obrazem formacji zastępczej, zapośredniczoną reprezentacją tego, co nigdy w życiu starej panny nie zaistniało, a co od pięćdziesięciu lat murszeje w posagowych skrzyniach i uaktywnia dotkliwie jej pamięć. „Wszystkie procesy pobudzenia – podkreśla autor rozprawy *Poza zasadą rozkoszy* – zostawiają w innych systemach trwałe ślady jako podłoże pamięci”, tj. jako „resztki wspomnieniowe [...]”¹⁶. Skrzynie więc stanowią figurację ujawnionej przez Freuda dynamiki procesów psychicznych, których istota zasadza się na dialektyce pamiętania i stłumienia. Wystawione na spojrzenie, nie ukazują swego wnętrza. Ich niejawną zawartość wciąga jednak Concettę w zgubną metonimię życia „życiem” pamięciowych resztek. „Tłący się” od lat stos zbutwiałej materii rani wspomnieniem o stracie, przypomina wciąż o dojmującym braku – o niezaznanej rozkoszy.

Freuda ma jakiś sens, to jest nim właśnie to: prawda łapie błąd za kołnierz” (s. 492–493, cytatah nieznacznie zmieniony).

¹⁶ Zob. Z. FREUD: *Poza zasadą rozkoszy*. Przekł. R. RESZKE. W: Z. FREUD: *Dzieła*. T. 8: *Psychologia nieświadomości*. Warszawa 2007, s. 180; podkr. – I.G.

IV

Słowo „Kochany!” wybucha jak nagłe ukłucie bólu, ujawniając prawdę, którą skrywa oziębłość Concetty. Powieść *Lampedusa*, dokonując iście freudowskiej wiwisekcji, pokazuje, że od momentu utrwalenia się traumy, żyła ona niejako w dwóch nachodzących na siebie czasach, wciąż przeskakując pomiędzy nimi. Przypomnijmy: nieoczekiwana wiadomość o przybyciu Tancrediego przynosi córkę don Fabrizia w „czas, który nie pokrywał się już z czasem rzeczywistym [...], ale sam dźwięk własnego głosu przywiódł ją na powrót do przygnębiającej terażniejszości i [...] to nagłe przejście z jednego czasu, już dalekiego, ale żywego, do drugiego, obecnego, ale zastygłego, sprawiło jej wiele bólu [...]” (s. 144). Nieobumarła przeszłość przemienia jej terażniejszość w czas zastygły, w przekleństwo życia drażonego przez resztki wspomnieniowe. Ów przeszły „czas żywy”, choć niknie, to nie pozwala nigdy zapomnieć o chwili zranienia, tj. o momencie narodzin bólu, wokół którego mogła ukonstytuować się trauma, skazując odtąd Concettę na życie w rozdwojonym czasie. Logika Freudowskiego anachronizmu, która wielokrotnie przenika narrację *Geparda*, wskazuje na to, że owo życie zostało zrodzone ze słowa i fatalnego błędu nieodczytania wpisanych w niego skrytych intencji.

Te nieszczęsne słowa usłyszała Concetta w 1860 roku, podczas jednej z sierpniowych kolacji. Wcześniej przebywała w przyklasztornym kolegium, skąd dla ostrożności zabrano ją wraz z jej siostrami do domu na wieść o zjawieniu się na Sycylii „czerwonych koszul”. Przyłączył się do nich Tancredi, w imię politycznej zasady: „by wszystko zostało tak, jak jest, trzeba, by wszystko się zmieniło”. Młody „bohater”, wspominając historię stoczonych walk u boku Garibaldiego, wplótł w opowieść żołnierską anegdotę:

Ale najweselej było nam wieczorem dwudziestego ósmego maja, na parę minut przed tym, jak zostałem ranny. Generałowi zależało na tym, by mieć punkt obserwacyjny na szczycie klasztoru dell'Origlione; pukaliśmy, stukali, napierali, ale nikt nam nie otwierał; ten klasztor był objęty klauzurą. Razem z Tassonim, Aldrighettim i kimś tam jeszcze próbujemy wyłamać bramę korbami karabinów. Nie ma mowy. Więc pędzimy do rozbitego pociskiem domu po belkę i wreszcie z piekielnym hałasem brama pada na ziemię. Wchodzimy; wszędzie pusto i pusto, ale z jakiegoś kąta w głębi dochodzą nas rozpaczliwe jęki; kilka mniszek ukryło się w kaplicy, stoją zbite w gromadkę przy ołtarzu i kto wie,

czego o-ba-wia-ją się, widząc wpadających młodzieńców, pewnie pozbawionych skrupułów. Wyglądały zabawnie, brzydkie i stare, w czarnych habitach, z przerażeniem w oczach i już gotowe na... męczeństwo. Skomlały jak zwierzęta. Tassoni, urodzony awanturnik, zawołał: „Nic z tego, siostrzyczki, nam co innego w głowie; wrócimy, kiedy tu sprowadzicie nowicjuszki!”

s. 81–82

Z pozorów wygląda to na żart, zwykłą dykteryjkę, przejaw zachowania wierności sztuce salonowego *esprit*, a jednocześnie na rodzaj powszechnie akceptowanej gry w erotykę, w słowo inscenizujące pożądanie, ale w takie, które nie wykracza poza samo słowo, wszystko sprowadzając do „czysto komediowej” zabawy z Erosem¹⁷. Śmiech, jaki wzbudza opowieść, zdawał się świadczyć o tym, że ta dowcipna z gruntu opowiadka w niczym nie narusza reguł salonowej konwersacji. Dopiero uwaga rozbawionej Angeliki – „Musiały być z was okropne typy! Jakże bym chciała być razem z wami!” (s. 82) – wywołuje zaskakujący zwrot: zmienia jak dotąd „uprzejmego młodzieńca” w „grubiańskiego żołdaka”, który zaledwie przez jedną chwilę odważył się przekroczyć granicę salonowej galanterii: „Gdyby pani była tam z nami [odpowiada Tancredi – I.G.], nie musielibyśmy czekać na nowicjuszki” (s. 82).

Słowo odarte z salonowej otoczki nabiera seksualnej mocy. Skutecznie trafia w Angelikę, która – jak zaznacza narrator – „po raz pierwszy (i nie ostatni) stała się obiektem lubieżnej dwuznaczności” (s. 82). I nie tylko w nią. To samo słowo nakłuwa też Concettę, o czym świadczą „dwie drobne łzy na rzesach” (s. 82–83). Dowcip wywieziony z anegdoty dotyka obie słuchaczki. Żart wywołuje silny afekt. Angelica doświadcza zmysłowej rozkoszy, natomiast Concetta raniącego bólu. Pierwsza wybucha ostrym śmiechem; druga, nim gwałtownie odwróci się od Tancrediego, zdąży wypowiedzieć zgryźliwą uwagę: „[...] takie nieprzyzwoite rzeczy opowiada się spowiednikowi, a nie pannom przy stole; przynajmniej nie wtedy, kiedy ja przy tym jestem” (s. 83).

V

Anachronizmy (Freudowskie czy inne) nadają całej narracji *Gerarda* wielogłosowy wymiar. Historia kobiety zranionej przez słowo

¹⁷ Odwołuję się tu do książki Benedetty CRAVERI *Złoty wiek konwersacji*, głównie do rozdziału *Chambre bleue*. Zob. EADEM: *Złoty wiek konwersacji*. Przekł. J. UGNIĘSKA, K. ŻABOKLICKI. Warszawa 2009, s. 51–71.

każe inaczej spojrzeć na finałową scenę; bo przecież to nie jedynie zakaz ojca spowodował, że skrzynie posagowe od pięćdziesięciu lat tkwiły zamknięte na kłódki. W związku z tym wraca pytanie o to, co rzeczywiście pogrzebała Concetta wraz z resztkami psa Bendicò? A nadto: dlaczego nie usunęła też butwiejących koszul, prześcieradeł, poszew? Co włada starą kobietą, że chciała nadal żyć pośród tego, co rozjątrza niezagojoną ranę? Czy przez końcowe słowa powieści: „Potem wszystko spoczęło w pokoju, obrócone w garstkę siniego prochu”, nie wyziera gorycz ironii?

Fabula *Geparda* niczego wprost nie rozstrzyga. Zastosowana przez pisarza poetyka anachronizmu zmienia perspektywę przedstawionych w utworze zdarzeń, poszerzając ich rozumienie. Inaczej mówiąc, anachronizm eseizuje powieść, mnożąc odpowiedzi, które w istocie mierzą się z wyrażeniem złożoności ludzkiego życia – zaznaczymy, że dla Lampedusy życia w nieunikniony sposób uwikłanego w Historię, jak i w to, co jednostkowe. Szczególnie obrazuje to los Concetty. Niezgoda ojca na poślubienie Tancrediego wynika z chęci przechytrzenia czasu przemian spod znaku „czerwonych koszul”. Polityka zaważyła na jej losie, ale czy najbardziej? Logika, jaką narzuca język Freuda, udziela odmiennej odpowiedzi. W jej świetle Concetta została zraniona przez słowa żołnierskiej dykteryjki, a nie przez decyzję ojca, podszytą polityczną kalkulacją. Jednakowoż ta sama logika podsuwa przynajmniej jeszcze jedną odpowiedź. Zobaczmy.

Lampedusa sięga po język Freuda najczęściej wtedy, gdy przedstawia bohaterów w sytuacji błędzenia¹⁸. W takich okolicznościach, zgodnie z wykładnią tego języka, podmiot zaczyna mówić swą swobodną mową, nierzadko wbrew sobie. Podobną rolę przypisał Freud dowcipowi w jednej ze swoich rozpraw¹⁹. Dowcip, stając się mową podmiotu, poprzez którą wydziera się coś, co – na ogół – nie daje się wyrazić wprost, często przyczynia się do powstania błędu, w który może zapaść się ludzkie „ja”. Funkcjonuje on bowiem jako rodzaj „mowy okrężnej”, pozwalającej „omijać przeszkody”. Używa do tego „techniki przesunięcia”, która polega „na uchyleniu biegu myśli, na przesunięciu akcentu psychicznego z tematu początkowego na jakiś inny”²⁰. Z owej techniki korzysta zwłaszcza dowcip tendencyjny, który ujawnia swą myśl najczęściej „w przebraniu”:

¹⁸ Przypomnijmy raz jeszcze, że narrator używa wprost języka Freuda, gdy opisuje zachowanie fantazjującej mademoiselle Dombreuil i myślącego datę roku don Calogero.

¹⁹ Zob. Z. FREUD: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Przekł. R. RESZKE. W: Z. FREUD: *Dzieła*. T. 3: *Pisma psychologiczne*. Warszawa 1997, s. 5–211.

²⁰ *Ibidem*, s. 50.

Myśl szuka dowcipnego przebrania, ponieważ dzięki niemu poleca się naszej uwadze, może się nam wydać ważniejsza, bardziej wartościowa, przede wszystkim jednak szuka go dlatego, że owo przebranie przekupuje krytykę, wprawia ją w zakłopotanie²¹.

Refleksja Freuda o dowcipie współtworzy kontekst, który pozwala uchwycić zachowanie Tancrediego z kolejnej perspektywy. Można więc założyć, że podczas pamiętnej kolacji młodzieniec mógł użyć anegdoty o sprośnej treści nie po to, aby popisać się sztuką salonowej konwersacji, lecz po to, by w „przebraniu” wypowiedzieć swoje skryte pragnienie. Zezwala na to linia wyводу Freuda, nieustannie powtarzającego, że sprośność stanowi „zamierzone akcentowanie w mowie faktów i zachowań seksualnych”²², albowiem jej zasadniczym celem jest wywołanie podwójnego pobudzenia:

Trzeba bowiem, by sprośność była wymierzona w daną osobę, wywołującą u opowiadającego sprośności pobudzenie seksualne – osobę, która przysłuchując się sprośności, dowiaduje się o pobudzeniu opowiadającego i wskutek tego sama zostaje pobudzona seksualnie²³.

A więc ten, kto opowiada obsceniczną historyjkę, często obnaża swoje pragnienie i pobudza pragnienie u słuchacza, a dokładnie, nie tyle pobudza, ile bardziej wyzwala, gdyż ostatecznie „praca dowcipu polega na uwalnianiu rozkoszy poprzez likwidowanie zahamowań”²⁴. I nie inaczej ocenia reakcję Angeliki narrator *Geparda*:

Angelica, wciąż podparta łokciem, śmiała się, ukazując wszystkie zęby, te swoje zęby młodej wilczycy. Żart wydał się jej znakomity, wizja gwałtu, która zawisła w powietrzu, wzburzyła ją, jej piękna szyja pulsowała.

s. 82

Jednocześnie Freud zaznacza, że „zamiast pobudzenia, u osoby wysłuchującej sprośności może pojawić się wstyd lub zakłopotanie, które są jednak tylko reakcją na pobudzenie, a wobec tego – niejako okrężną drogą – są równoznaczne z przyznaniem się do

²¹ Ibidem, s. 123.

²² Zob. ibidem, s. 91.

²³ Ibidem, s. 91–92.

²⁴ Zob. ibidem, s. 125. Nieco wcześniej Freud mówi, że „dowcip tendencyjny może wyzwalać rozkosz ze źródeł leżących pod wyparciem” (ibidem).

pobudzenia”²⁵. Nietrudno również i do tej uwagi znaleźć odniesienie w samej fabule. Dowcip uderza równocześnie w obie kobiety, aktywizując podświadomie taką samą pobudkę. Jedną zdradza gromki śmiech, drugą – „rozpalona twarz, z dwiema drobnymi łzami” (s. 83). I nie bez przyczyny narrator wydobywa te detale. Zgodnie z przyjętym za Freudem założeniem, że dowcip maskuje pragnienie, możemy uznać – kierując się dalej tą samą logiką – „rozpaloną twarz” za wyraz wstydliwego speszenia i objaw „przyznania się do pobudzenia”. Jakkolwiek w powieści *Lampedusy* to chwilowe zakłopotanie nie przeradza się w żadną rozkosz, lecz w doznanie bólu, który musiał zahamować pracę dowcipu w dążeniu do uwolnienia przez Concettę tłumionego afektu.

Idąc tą drogą, trzeba zadać jeszcze pytanie o adresatkę dowcipnej opowiadki. Podpowiada to jej początek, który, jak cała historyjka o zamkniętych w klasztorze siostrzyczkach, jest mową „zamiast”; przywołajmy go ponownie: „[...] próbujemy wyłamać bramę kolbami karabinów. Nie ma mowy. Więc pędzimy do rozbitego pociskiem domu po belkę i wreszcie z piekielnym hałasem brama pada na ziemię” (s. 81–82).

Fabula *Geparda* upewnia czytelnika, że bez wątpienia Concetta musiała uchwycić ów obsceniczny koncept, ale chyba zapomniawszy o tym, że to ona, a nie Angelika, pobierała nauki w przyklasztornej szkole, i że żyła w domu, w którym od zawsze panowała atmosfera surowej świątobliwości²⁶. Zastuchana w śmiech Angeliki, nie potrafiła więc dostrzec tego, że sprośna anegdota jest mową okrężną, opartą na „technice przesunięcia”. I błąd ten popełni po raz kolejny w chwili, gdy Tancredi prosił jej ojca o to, aby mógł wejść do żeńskiego klasztoru objętego klauzurą zakazu wstępu mężczyznom²⁷:

Ale Concetta, uśmiechając się najśłodziej, jak umiała, zwróciła się do kuzyna: – Tancredi, kiedy jechaliśmy tu, widziałam pod domem Giniestry belkę na ziemi. Przynieś ją, szybciej wejdiesz. – Błękitne oko Tancreda posmutniało, na twarzy zrobił się czer-

²⁵ Ibidem, s. 92.

²⁶ Nic tego bardziej nie potwierdza niż pierwsza scena powieści: „– *Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.* Codziennie odmawianie różańca dobiegło końca. Przez pół godziny ksiądz spokojnym głosem przypominał Tajemnice Bolesne; przez pół godziny inne, zmieszane ze sobą głosy tkwały falujący szept, a na tej tkaninie jawiły się złote kwiaty niepospolitych słów: miłość, dziewictwo, śmierć [...]” (s. 5).

²⁷ Zakaz ten nie obowiązywał tylko don Fabrizia, gdyż był w prostej linii potomkiem fundatorki klasztoru (s. 84).

wony jak mak, nie wiadomo, ze wstydu czy ze złości; chciał coś powiedzieć do zaskoczonego don Fabrizia, ale Concetta odezwała się znowu, tym razem kąśliwie, bez uśmiechu. – Daj spokój, *papà*, on żartował; w jednym klasztorze już kiedyś był i to mu musi wystarczyć. Nie trzeba, żeby wchodził do naszego.

s. 86–87

Dopiero prawie pięćdziesiąt lat później dowie się od Tassoniego, że historyjka o zakonnicach była z pewnością „zmyśloną bajeczką”, może nazbyt „śmiałą, jak na tamte czasy” (s. 268). I dopiero wówczas uda się Concetcie rozpoznać swój błąd i odkryć fatalną prawdę o swojej ranie:

[...] a teraz dręczyła się, bo przypomniał się jej tamten serdeczny ton, błagalny ton Tancreda proszącego wujka, żeby pozwolił mu wejść do klasztoru; to przecież były miłosne słowa skierowane do niej, słowa przez nią niezrozumiane, odrzucone przez jej dumę, które natknąwszy się na taką oschłość, uciekły z podwiniętymi ogonami jak odpędzone pieski. Z beczasowego dna bytu wzniosł się czarny osad bólu, aby splamić ją całą tym objawieniem prawdy.

s. 270

Nie pozostało jej po tym nic innego, jak tylko wyrzucić pozostałości z psa Bencidò, być może tym samym uwalniając się od trawiącej ją przez lata nienawiści do ojca i zasiąść naprzeciw czterech zielonych kufrow, żyjąc dalej pośród resztek słów i rzeczy.

Bibliografia

- CRaveri B.: *Złoty wiek konwersacji*. Przekł. J. UGNIĘWSKA, K. ŻABOKLIKI. Warszawa 2009.
- FREUD Z.: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Przekł. R. RESZKE. W: Z. FREUD: *Dzieła*. T. 3: *Pisma psychologiczne*. Warszawa 1997, s. 5–211.
- FREUD Z.: *Poza zasadą rozkoszy*. Przekł. R. RESZKE. W: Z. FREUD: *Dzieła*. T. 8: *Psychologia nieświadomości*. Warszawa 2007, s. 161–215.
- GIELATA I.: „*Ma na sobie frack!*” – polityka w świetle ubioru (o „*Gepardzie*” *Lampedusy*). W: *Literatura – Konteksty*. T. 5: *Literatura a polityka. Literatur und Politik*. Red. T. SZYBISTY, J. GODLEWICZ-ADAMIEC. Kraków–Warszawa 2020, s. 419–433.
- LACAN J.: *Seminarium I. Pisma techniczne Freuda*. Tekst oprac. J.-M. MILLER. Przekł. J. WAGA. Warszawa 2017.
- TOMASI DI LAMPEDUSA G.: *Gepard*. Przekł., przypisy i posłowie S. KASPRZYSIAK. Warszawa [b.r.w.].
- TOMASI DI LAMPEDUSA G.: *Lampart*. Przekł. Z. ERNSTOWA. Warszawa 2001.

Ireneusz Gielata – dr hab., profesor uczelni w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Historyk literatury zajmujący się zagadnieniami dotyczącymi teorii i historii powieści, teorii narracji historycznej, a w obrębie historii literatury – genealogią polskiej i europejskiej nowoczesności oraz badaniem związków pomiędzy literaturą nowoczesną a biologią i medycyną oraz muzyką, plastyką i architekturą. Współredaktor i członek Rady Naukowej serii wydawniczej *ars medica ac humanitas*, a także współredaktor działu historii literatury pisma naukowego „Świat i Słowo”. W ciągu ostatnich lat opublikował eseje o twórczości: Erazma z Rotterdamu, J. Keplera, H.Ch. Andersena, R.W. Emersona, A. France’a, J.-K. Huysmansa, M. Maeterlincka, H. Brocha, B. Hrabala, F. Kafki, T. Manna, G. Tomasiego di Lampedusy, S. Máraiego, M. Houellebecqa, K.O. Knausgård, a także kilkanaście artykułów o twórczości H. Sienkiewicza, B. Prusa, M. Konopnickiej i A. Słonimskiego.


e-mail: ireneusz.gielata@us.edu.pl



Magdalena Brodacka

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Instytut Nauk o Człowieku w Wiedniu

 <http://orcid.org/0000-0001-6102-1284>

Kim jestem Bohumila Hrabala, czyli pytanie o tożsamość w samym sercu Europy

Bohumil Hrabal's *Who I Am*, or the Question of Identity
in the Very Heart of Europe

Abstract: The article *Bohumil Hrabal's "Who I Am," or the Question of Identity in the Very Heart of Europe*, is an attempt to place Hrabal's work in the autobiographical current of his prose. At the same time, it is a deconstruction of the writer's biographical legend by renaming and defining the linguistic procedures and metaphors used by the writer. The main subject matter of the article revolves around the problem of melancholy, the causes of which lie in the writer's experiences and personality, as well as in the external socio-political context characteristic of Central Europe in the second half of the twentieth century. The entire discussion is illuminated by the philosophy of Karl Jaspers.

Key words: Bohumil Hrabal, *Who I Am*, identity, melancholy, Central Europe, Jaspers

Streszczenie: Artykuł jest próbą wpisania utworu Hrabala w autobiograficzny nurt jego prozy. Jest to jednocześnie dekonstrukcja legendy biograficznej pisarza poprzez ponowne nazwanie i zdefiniowanie zabiegów językowych oraz metafor przez niego stosowanych. Główna problematyka artykułu oscyluje wokół zagadnień melancholii, której przyczyny leżą zarówno w doświadczeniach i osobowości Hrabala, jak i w zewnętrznym kontekście społeczno-politycznym charakterystycznym dla Europy Środkowej drugiej połowy XX wieku. Całość rozważań oświetla filozofia szyfrów transcendencji Karla Jaspersa.

Słowa kluczowe: Bohumil Hrabal, *Kim jestem*, tożsamość, melancholia, Europa Środkowa, Jaspers

Dziś wiem, że ta moja sinusoida w rzeczywistości jest także sinusoidą mojego narodu, że jestem medium społeczeństwa i środowiska, w którym żyję... A ponieważ od dzieciństwa żyję w Europie Środkowej, ponieważ mieszkam w samym sercu Europy, dopiero teraz w pełni pojmuję, że zarówno na mnie, jak i na tym moim pisaniu odcisnęły piętno wydarzenia polityczne, a chociaż czasem ich nie akceptuję, muszę w końcu się z nimi pogodzić, ponieważ są...

B. HRABAL: *Odnaleziona Ósemka*

Tytułem wstępu

W roku 1983, w wieku niemal siedemdziesięciu lat, Bohumil Hrabal dokończył jeden ze swoich najważniejszych *quasi*-autobiograficznych utworów o tytule *Kim jestem*. Ów niewielki objętościowo tekst nie poddaje się prostej klasyfikacji gatunkowej, nie jest on wspomnieniem, pamiętnikiem, powieścią, nowelą ani klasycznym esejem, choć tytuł tomu, w którym polski czytelnik znajduje ów utwór (*Hrabal, Kundera, Havel... Antologia czeskiego eseju*¹), może to jednoznacznie sugerować. *Kim jestem* to bogaty w refleksje i konteksty utwór sytuujący się na granicy wyznania, spowiedzi i usprawiedliwienia. Składają się na niego wielokrotnie już przywoływane i tak dobrze znane czytelnikom Hrabala anegdoty z jego młodości i praskiego życia na Libni, przeplatane zapisem dialogów z ważnymi dla pisarza filozofami oraz kryptocytatami zaczerpniętymi z wielkich dzieł literatury światowej.

Polifonia głosów i przemieszanie gatunków mają wyraźny cel – autor spogląda na swoje życie z wielu perspektyw, przegląda się w czyichś oczach i czyichś opowieściach. W latach 80. Hrabal stworzył wiele utworów o charakterze rozrachunkowo-biograficznym. W roku ukończenia *Kim jestem* powstało również niewielkie opowiadanie *Auteczko* – takie imię nosił jeden z ukochanych kotów Hrabala, i to właśnie miłość do kotów oraz zbrodnie w jej imię popełniane stały się asumptem do literackiej spowiedzi twórcy. Rok 1984 przyniósł pierwszą część trylogii *Wesela w domu*, której narratorką jest Pipsi – żona pisarza. Przejęcie kobiecego głosu umożliwiło autorowi ironiczne kreowanie własnego wizerunku. Rok później powstały dwie kolejne części trylogii: *Vita nova* oraz *Przerwy w zabudowie*.

¹ Hrabal, Kundera, Havel... *Antologia czeskiego eseju*. Oprac. J. BALUCH. Kraków 2001.

W latach 80. ukazał się wywiad-rzeka z Hrabalem, który przeprowadził węgierski pisarz László Szigeti, o tytule *Drybling Hidegkutiego* oraz tom opowiadań *Życie bez smokingu* z utworami o tematyce metaliterackiej przynoszącej refleksję o warsztacie twórcy. Należy jednocześnie pamiętać, że już w latach 70. Hrabal napisał kluczowe dla siebie utwory ukazujące jego nymburskie dzieciństwo, a mianowicie *Postrzyżyny* (1970), *Miasteczko, w którym czas się zatrzymał* (1973) oraz *Taką piękną żałobę* (1978).

W przywołanych dziełach Hrabal owocnie wykorzystywał wątki autobiograficzne oraz metaliterackie. Niemal wszystkie teksty czeskiego pisarza – opowiadania, powieści czy utwory na granicy wspomnienia i eseju – wyposażone są w naddatek (auto)biograficzny, bez którego nie sposób analizować i rozważać tej wybitnej twórczości. Tak rozumiane „życiopisarstwo” stanowi fundament, na którym wznosi Hrabal konstrukcję swoich dzieł (a zatem dominują elementy wspomnienia, wyznania, spowiedzi czy wręcz geopoletyckiego przepisywania miejsc, w których żył). Jednocześnie za każdym razem transcenduje on przy tym poza własne doświadczenie, a wręcz wzbogaca je głosami i biografiami innych. Sam zwykł mówić, że nie jest pisarzem, lecz zapisywaczem²:

I ja całe moje pisanie, moje najlepsze pomysły zawdzięczam temu, co usłyszałem, co dostałem. Zostałem wybrany, przemówił do mnie ten szyfr, ten czynnik transcendentalny [...]. Dopiero wtedy jest się naznaczonym, obdarzonym tą łaską przeżywania stanów mistycznych, jest się tym, którym jest, jest się sobą. [...] kiedy wracam do domu, to naraz coś mnie tknie, bo usłyszałem coś, czego wcześniej nie znałem, anegdotę, która wzięła się nie wiadomo skąd, bo tam nie ma autorów³.

Przywołane słowa wyraźnie ukazują Hrabalowską filozofię tworenia, która stała się tematem jego wielu prozatorskich rozważań. Szyfr – czynnik transcendentalny, o którym wspomina pisarz – jest wyrazem wzmożonego zainteresowania filozofią Karla Jaspersa i jego dziełem o tytule *Szyfry transcendencji* z 1961 roku. Josef Žumr, przyjaciel Hrabala, wspomina, że to właśnie myśl niemieckiego filozofa, obok Ladislava Klímy, Artura Schopenhauera, Laoziego i Rolanda Barthes’a, fascynowała pisarza w latach 80. i stała się

² Zob. B. HRABAL: *Drybling Hidegkutiego, czyli rozmowy z Hrabalem. Rozmawia László Szigeti*. Tłum. A. KACZOROWSKI. Warszawa 2011, s. 134.

³ Ibidem, s. 133.

źródłem inspiracji wielu motywów i fragmentów jego późnej twórczości⁴.

Filozofia Karla Jaspersa, a konkretnie teoria sytuacji granicznej oraz szyfrów transcendencji, umożliwia analizę utworu *Kim jestem* z dwóch zasadniczych i sprzężonych z sobą perspektyw: życia prywatnego pisarza i jego kondycji psychofizycznej oraz perspektywy polityczno-historycznej związanej z byciem Środkowoeuropejczykiem. I to właśnie tym dwóm problemom poświęcona jest niniejsza analiza.

Wewnętrzny sąd

Konfesyjny charakter utworu *Kim jestem* pozwala postawić tezę, że autor zmagał się z wyrzutami sumienia z powodu winy, stanowiącej niezbywalną część jego życia: „Stoję sam przed własnym sądem, a ten mój wewnętrzny sąd jest wielkim przesłuchaniem, jest to jednocześnie oskarżenie i obrona, ja zaś jestem dla siebie prokuratorem i adwokatem”⁵. Wewnętrzna walka z własnym sumieniem to po części skutek nieprzystawalności pisarza do opresyjnej zasady rzeczywistości, której jest jednocześnie i świadkiem, i uczestnikiem: „[...] uważam się za świadka, a nie za wyrzut sumienia epoki. [...] Jestem tylko własnym wyrzutem sumienia, na razie”⁶. Wewnętrzny sąd wiąże się z uświadomieniem sobie własnej (nie)zawinionej winy, ta z kolei wywołuje u autora stany lękowe i bezsenność: „Nad ranem, kiedy pocę się ze strachu, choć wcale nie wiem dlaczego, zjawiają mi się różne obrazy; niektórych się boję, inne są pozornie kojące”⁷. Przypominający spowiedź utwór uznać można zatem za rodzaj skrupulatnie przez pisarza przeprowadzanego samosądu. Warto jednak postawić pytanie, w jakim stopniu elementy wyznania, lęki i myśli samobójcze przeplatają się w nim z fikcją literacką – od której autor bynajmniej nie stroni.

Quasi-autentyczność wyznań Hrabala wiąże się częściowo z językiem, którym posługuje się pisarz. Jego przyjaciele zgodnie twierdzą,

⁴ Zob. audycja radiowa poświęcona życiu i twórczości Hrabala, przygotowana przez Miloša DOLEŽALA: *Nežil jsem nadarmo. A přeci – jsem ztracen!*, a emitowana w Český rozhlas. Vltava. <https://vltava.rozhlas.cz/nezil-jsem-nadarmo-prec-i-jsem-ztracen-5045055> [dostęp: 29.01.2020].

⁵ B. HRABAL: *Kim jestem*. Tłum. A. JAGODZIŃSKI. W: *Hrabal, Kundera, Havel...*, s. 5.

⁶ Ibidem, s. 3–4.

⁷ Ibidem, s. 38.

że miał on fenomenalną pamięć słuchową, którą wykorzystywał w swoim pisarstwie⁸. To jemu zawdzięczamy przeniknięcie *hovorovej češtiny*, czyli języka mówionego, do świata literatury. Obecność języka ulicy w twórczości literackiej nie jest niewinna – głosy innych zastyszane w knajpianym gwarze są wyrazem uniwersalnego doświadczenia każdego człowieka: „Cieszyłem się, kiedy to, co zdarzyło się innym, zdarzyło się także mnie, więc chętniej uznawałem za swoje to, co spotykało innych”⁹. Zatem pytanie o autentyczność wyznań Hrabala i prawdziwość wydarzeń przedstawionych w utworze *Kim jestem* jest zasadne tylko wtedy, kiedy doświadczenie indywidualne uznamy jednocześnie za doświadczenie uniwersalne przefiltrowane przez wyobraźnię artystyczną twórcy. Nagromadzenie w niewielkim utworze *Kim jestem* motywów (*akumulace motivů*) oraz rotacji (*rotace*) – czyli sposobu ich łączenia i wprowadzania w ruch – ma na celu „wciągnięcie” czytelnika w świat pisarza oscylujący na granicy realizmu i biografii oraz zmyślenia i ironii. Jak sam tłumaczył: „Poruszam się w *milieu* praskiej ironii, w tym, co przekorne, niedosłowne”¹⁰. Tę przekorność i niedosłowność Jerzy Niecikowski nazywa blagierstwem, a utwór *Kim jestem* automatyzacją¹¹. Leszek Engelking zauważa z kolei, że „Hrabal to pisarz bardzo świadomy, wie, że nawet w najszczerzej przeżywanym bólu artysta szuka podniety dla swojej sztuki”¹². Zatem sztuką jest nie tylko literatura, ale i samo życie – świadomie przekształcane, upiększane i dramatyzowane.

Bohumil Hrabal jest głównym bohaterem swoich utworów, aktorem pierwszego planu rozpisany na głosy swoich postaci. Można dokonać przewrotnej zamiany i polifonię głosów innych – knajpianego *pábeni*¹³ – wywieść z wnętrza samego autora, który nie tylko zapisuje to, co usłyszał, ale kreuje to, co mówi drugi człowiek. Gdyby

⁸ Zob. M. DOLEŽAL: *Nežil jsem nadarmo. A přeci – jsem ztracen!...*

⁹ B. HRABAL: *Kim jestem...*, s. 4.

¹⁰ IDEM: *Drybling Hidegkutiého, czyli rozmowy z Hrabalem...*, s. 23.

¹¹ Zob. Bohumil Hrabal. *Finezje literackie*. Ninateka. <https://ninateka.pl/audio/bohumil-hrabal-finezje-literackie-4-5> [dostęp: 29.01.2020].

¹² L. ENGELKING: *Proces Bohumila Hrabala*. W: IDEM: *Szwejkowie i Don Kichoci*. Łódź 2019, s. 147.

¹³ „Postać »pabitela« stała się ucieleśnieniem estetyki słowa Hrabala i typu uprawianej przez niego narracji, stylizowanej na język mówiony. Jego pierwowzorem był wuj Hrabala, Josef Hrabal, występujący w jego prozie jako »wujek Pepin«, ale z czasem samego Hrabala nazywali krytycy »największym pabitelem czeskiej literatury«, a sposób jego opowiadania – »pabieniem«. J. BALUCH, P. GIEROWSKI: *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Warszawa 2016, s. 273.

przyjąć strategię niedowierzania Hrabalowi, podważania jego tez, zwłaszcza w tych utworach, które uznaje się za autobiograficzne, można dojść do konstatacji, że żaden czytelnik ani żaden krytyk nigdy nie uchwycą istoty Hrabalowskiego „kim jestem”. Wskazuje na to już sam początek utworu:

Przez całe życie niechcący kłamałem, bo żyłem w świecie, w którym nie było nic innego prócz kłamstwa, ale na jego końcu można dostrzec światło prawdy. [...] Moje teksty są dla mnie na razie karą za to, że miotam się pomiędzy zbrodnią a nienawiścią, że odkładam definitywnie rozliczenie i wyrok, że trochę stałem się tym, kim zawsze pragnąłem być, poetą przeklętym. [...] więc jestem przynajmniej odważny dzięki temu, że podtrzymuję tekstem i w tekście poczucie własnej winy. A przy tym się drżąc uśmiecham. To jest mój wisielczy humor... ta moja praska ironia¹⁴.

Na tym polega główny postulat czeskiego pisarza: przeciwstawiać sobie słowa, tworzyć wzajemnie wykluczające się kontaminacje, bezpośrednio wyznania zakrywać ironią, nieścisłościami, jednoczesnym płaczem i śmiechem¹⁵. Hrabal zderzał z sobą przeciwności, które wzajemnie się warunkują i tylko w oksymoronicznym zestawieniu zyskują nowe znaczenia. Pisarz tego typu zabiegi nazywał ludibryonizmem: „[...] gdzie byt powstaje z niebytu, a światło z ciemności i na odwrót. To właśnie jest cud, to właśnie ludibryonizm, te przeciwieństwa i kontradycje, że każde przeciw jest prawdą”¹⁶. Pojęcie to zaczerpnął z filozofii Ladislava Klímy¹⁷, swojego przewodnika intelektualnego, pisarza i myśliciela żyjącego na przełomie

¹⁴ B. HRABAL: *Kim jestem...*, s. 3–6.

¹⁵ „Byłe co wzrusza mnie do łez. To łzy radości; płaczę ze szczęścia, że coś przeczytałem – bo również literatura doprowadza mnie do łez. [...] Zawsze lubiłem się śmiać, aż mnie skręcało, aż musiałem uważać, żebym nie umarł ze śmiechu”. B. HRABAL: *Drybling Hidegkutięgo, czyli rozmowy z Hrabalem...*, s. 112–117.

¹⁶ *Ibidem*, s. 69–70.

¹⁷ Ladislav Klíma główne założenia swojej filozofii rozpisanej w formie anegdot bądź listów do przyjaciela zawarł w tezie „jestem wolą absolutną”, która pieczętowała założenia egodeizmu. Zapiski Klímy były niezwykle neurotyczne, tak jakby sam filozof przyjmując założenia o absolutnej wolności i własnej boskości z tego wynikającej, jednocześnie unicestwiał swój byt i popadał w największą abstrakcję. Hrabala najbardziej fascynowało w Klímie to, że on sam był ucieleśnieniem swojej filozofii, czyniąc z siebie tym samym „poetę przeklętego, który strawił życie na pisaniu i picciu”. (B. HRABAL: *Drybling Hidegkutięgo, czyli rozmowy z Hrabalem...*, s. 38). Hrabal, czytając teksty Klímy, odpowiadał sobie na pytanie, dlaczego pisze.

XIX i XX wieku. Przywołane kontradycje w praktyce pisarskiej Hrabala są czytelne nie tylko na poziomie treści *Kim jestem*, ale również w strukturze tekstu, która przypomina wariację na temat powracających motywów. Część pierwsza utworu stanowi zarys tła społeczno-historycznego współtworzącego tożsamość autora. Utwór otwiera znamienna deklaracja Hrabala: „Nigdy, nawet we śnie, nie przyszła mi do głowy chęć zmieniania wydarzeń politycznych. [...] zawsze chciałem zmienić sam siebie, tego, którego miałem na wyciągnięcie ręki, siebie samego”¹⁸. Część drugą natomiast rozpoczyna zakwestionowanie kategorii autentyczności i refleksja nad tym, co oznacza „być samym sobą” i czy jest to w ogóle możliwe:

Oto człowiek, który nie jest sam sobą. [...] Mój mózg jest orzeszkiem Kopciuszka, zamiast szaty mam głowę pełną rupieci, krańcowych sytuacji, katastrof, twarzy innych ludzi, fragmentów zdań, wydarzeń, aż mi z tego wszystkiego szumi i trzaska w głowie. [...] kiedy tak stoję, zmierzyłem przeszłość nie tylko swoją, ale i losy tego narodu, okupowanego teraz przez wojska radzieckie, tak jak przed tysiącem lat przez armie Ottońskie¹⁹.

Pragnienie Hrabala: „Ja chciałbym tylko zmienić samego siebie, chciałbym sprawić, abym sięgnął niebios, gdzie mógłbym powiedzieć: jestem taki, jaki jestem...”²⁰, okazuje się niemożliwe do spełnienia wyłącznie w życiu empirycznym. Tęsknoty i obawy pisarza korespondują z filozofią egzystencjalną Jaspersa. Według tłumaczki i komentatorki pism niemieckiego filozofa Czesławy Piecuch: „Jaspersa człowiek jest sobą, pytając o Byt, natomiast gdy pytanie to ustaje, zamiera jego życie egzystencjalne, co na gruncie tego myślenia oznacza swoistą zdradę siebie samego”²¹. Hrabal doskonale zdaje sobie sprawę, że pytanie o „ja” wymaga transcendowania, czyli przekraczania siebie. Przekraczanie siebie to egzystowanie, a człowiek doświadcza go w zetknięciu z sytuacją graniczną. Za sytuacje graniczne uważał zaś Jaspers przypadek, cierpienie, śmierć, walkę oraz winę; wszystkie one są ostateczne, nieuchronne oraz totalne²². Próba odpowiedzi na pytanie „kim jestem?” oraz najgłębsze doświadczenie własnej podmiotowości są u swego źródła tragiczne – udowadniają ograniczoność natury ludzkiej oraz konieczność po-

¹⁸ B. HRABAL: *Kim jestem...*, s. 3.

¹⁹ Ibidem, s. 18–19.

²⁰ Ibidem, s. 4.

²¹ C. PIECUCH: *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*. Kraków 2011, s. 9.

²² Por. ibidem, s. 41.

dejmowania wyborów, które często niosą skutki niezależne od woli i planu człowieka. *Kim jestem* można uznać zatem za komentarz Hrabala do samego siebie – niejednoznacznego, cierpiącego, owładniętego strachem i wyrzutami sumienia.

W rozmowie z Szigetim Hrabal przejmująco diagnozuje własną kondycję psychiczną:

Ja zawsze na to cierpiałem, na głęboką melancholię, ale ta melancholia jest, o czym dowiadujemy się od pana Jaspersa, kategorią graniczną. [...] Naraz coś się zaczyna dziać, objawia się panu jakaś myśl, której mógł się pan spodziewać tylko będąc pogrążonym w melancholii. [...] Myśl Leibniza o melancholii wiecznej budowy to moja myśl przewodnia. W tej melancholii wiem, że umrę, w tej głębokiej melancholii wiem, że i to niebo gwiazdzone runie kiedyś na ziemię, ale pomimo to przychodzi chwila, w której czuję nagle, że wieczność trwa i że ja jestem, że czasem nawet jestem tym, który jest²³.

Pisarz utożsamia melancholię z Jaspersowskim cierpieniem, które samo w sobie jest sytuacją graniczną (np. w odniesieniu do fizyczności człowieka i odczuwania bólu)²⁴, oraz które towarzyszy wszystkim pozostałym sytuacjom granicznym. Hrabalowska melancholia jest zatem metaforycznym oknem na Byt, Boga, sens życia. Wiąże się ona z wcześniej wspomnianym poczuciem niezawinionej winy za bycie człowiekiem, z działaniem w świecie i doświadczeniem śmierci. W latach 80. i 90. XX wieku zmarły najbliższe osoby pisarza: żona Eliška, brat Břetislav i najlepszy przyjaciel – Karel Maryska. Wówczas nasiliły się u Hrabala bezsenność, stany lękowe i myśli samobójcze. Motyw samobójstwa pojawia się zresztą w jego twórczości niezwykle często; w pierwszej części trylogii autobiograficznej *Wesela w domu* narrator mówi:

Wie pani, właściwie ta moja pisanina, teraz zaczynam to pojmować, ta moja pisanina także jest taką obroną przed samobójstwem, tą pisaniną jakbym uciekał przed samym sobą i od siebie, zarazem jednak docieram gdzieś do tego: Co ze mnie będzie? Kim byłem i jestem właśnie teraz?²⁵

Utwór *Kim jestem* potraktować można zatem jako oswajanie sytuacji granicznych, jakimi są odejście bliskich oraz świadomość własnej choroby i zbliżającej się śmierci. Istota sytuacji granicznej nie

²³ B. HRABAL: *Drybling Hidegkutięgo, czyli rozmowy z Hrabalem...*, s. 54.

²⁴ C. PIECUCH: *Metafizyka egzystencjalna...*, s. 77.

²⁵ B. HRABAL: *Wesela w domu*. Tłum. P. GODLEWSKI. Warszawa 2010, s. 114–115.

jest dyskursywna i wymyka się symbolizacji, jednak przeżywanie jej „wtargnięcia” do życia empirycznego może być łagodzone głębokim nad nią namysłem. By choć częściowo oswoić strach i cierpienie związane z własną starością, Hrabal sięga do wspomnień z dzieciństwa:

I zobaczyłem jeszcze raz ten opustoszały wyciąg na Gruń [...] a ja w tym widzeniu stałem na dole i potem na każdym krzeselku sadzałem samego siebie, od dzieciństwa; najpierw chłopczyka w czerwonym płaszczyku i czerwonym kapeluszu z kogucim piórkem, po nim chłopca w stroju marynarskim, potem ucznia w odświętnym ubranku... wszystkie fazy mego życia w ciągu sześćdziesięciu lat sadzałem na wznoszących się ku niebu krzeselkach z numerami [...], a przede wszystkim widziałem, jak do mnie, starca, zbliża się chłopczyk w czerwonym płaszczyku i teraz, kiedy już mogliśmy podać sobie ręce, tylko patrzemy na siebie; tak, to ja, wspinający się na górę, i ja, schodzący po drabinie Jakubowej na dół, na ziemię, i tak oto mija się ze sobą moich sześćdziesiąt lat [...] i kiedy już jako ostatni zeskoczyłem na górze z zabezpieczonego łańcuchem krzeselka, obejrzawszy się zobaczyłem, że moja droga, po której wzniosłem się na niebiosa, jest pusta, ale tam, na dole, zeskoczył teraz chłopiec w marynarskim stroju i pomachał do mnie swoją czapeczką²⁶.

Czy siedemdziesięcioletni Hrabal piszący te słowa i mały chłopiec w czerwonym płaszczyku to ta sama osoba? Czy starzenie się przynosi mądrość, a jeśli tak, to czy mądrość ta jest otwarta na – by sięgnąć tu do słownika Jaspersa – prawdę egzystencji? Autor *Zbyt głośnej samotności* zdaje się odpowiadać na tak postawione pytania twierdząco: „Dzięki temu, że już za późno, zdobywa się prawdę, zawsze więcej wartą od jakiegokolwiek fikcji. [...] Starcy zawsze byli na czele, bo mieli na wyciągnięcie ręki swoją skąpaną w świetle młodość...”²⁷. Podczas tworzenia Hrabal spoglądał wstecz na własne życie i mierzył się z pytaniem o człowieczeństwo i życie po śmierci. Jednocześnie w swoich utworach wykonywał gest zaczarowania otaczającej go rzeczywistości. Najlepiej wyraża to utrwalone już w kulturze zdanie wypowiedane przez stryja pisarza – Pepina: „Ten świat jest opętańczo piękny, nie dlatego, że jest, ale że ja go tak widzę”²⁸. A co naprawdę widział wokół siebie Hrabal?

²⁶ B. HRABAL: *Kim jestem...*, s. 41.

²⁷ Ibidem, s. 9.

²⁸ Zob. T. MAZAL: *Spisovatel Bohumil Hrabal*. Praha 2004, s. 333. Tu i dalej, o ile nie zaznaczono inaczej, cytaty czeskie w przekładzie na język polski – M.B.

Fen w sercu Europy

W *Kim jestem* Hrabal wspomina kolejne etapy swojego życia: wczesne dzieciństwo, które spędził z babcią i dziadkiem na ulicy Balbínovej w Brnie, szkołę w Nymburku, towarzyszenie ojcu podczas obowiązków służbowych w gospodach, późniejszą pracę w roli dyżurnego ruchu na kolei w Kostomlatach, robotnika w hucie Poldi w Kladnie czy pakowacza makulatury w Pradze. Bez tych doświadczeń nie powstałyby najwybitniejsze bodaj utwory pisarza – *Pociągi pod specjalnym nadzorem* oraz *Zbyt głośna samotność*. Ten ostatni zresztą jest również świadectwem terroru „normalizacji”, który ogarnął Czechosłowację w latach 70. Prywatny wymiar tych przeżyć Hrabal opisał w *Takiej pięknej żałobie*, a oksymoroniczny tytuł zbioru opowiadań po raz kolejny wskazuje na przewrotną strategię pisarza, który odchodzenie czasów i wspomnień z nimi związanych opisuje za pomocą idyllicznych obrazów. W *Kim jestem* natomiast migawki z dzieciństwa i młodości przeplatają się z losem Czechosłowacji: „[...] i właściwie to jestem ja, tak jak ja jestem losem Hradczan, losem kraju, który jest tak piękny, że potężniejsi sąsiedzi zawsze go zdobywali przemocą albo skrwawioną przyjaźnią”²⁹.

Polifonia w dziele Hrabala nie ogranicza się jedynie do przywołania słów przyjaciół z gospód czy rodziny pisarza – Hrabal wsłuchuje się również w głos swojej ojczyzny, której historię rozważa w perspektywie długiego trwania – od powstania narodu do czasów współczesnych. Utwór *Kim jestem* uznać można za świadectwo społeczno-polityczne powstałe w trakcie największych napięć między pisarzem i władzą komunistyczną w Czechosłowacji. Tomáš Mazal poświęcił temu problemowi cały rozdział biografii Hrabala zatytułowany *Stóg siana (Stoh slámy)*³⁰. Autor *Pociągów pod specjalnym nadzorem* był pisarzem dwuobiegowym: część jego dzieł ukazywała się w oficjalnych wydawnictwach państwowych, jednak większość krążyła w samizdacie oraz trafiała do wydawnictw emigracyjnych (m.in. do Sixty-Eight Publishers prowadzonego przez małżeństwo Škvoreckich w Kanadzie). W 1976 roku Hrabal skończył pisać *Zbyt głośną samotność* – jak sam twierdził, swój najważniejszy utwór³¹.

²⁹ B. HRABAL: *Kim jestem...*, s. 19–20.

³⁰ Znana jest historia ukrywania się Hrabala w stogu siana w Kersku przed śledzącymi go agentami StB oraz członkami partii komunistycznej.

³¹ „*Zbyt głośna samotność*, jeśli w ogóle jestem człowiekiem dojrzałym, to szczyt mojej dojrzałości. [...] Bałem się go, a kiedy boję się własnego tekstu, to znaczy, że jest on co najmniej dobry”. B. HRABAL: *Drybling Hidegkutięgo, czyli rozmowy z Hrabalem...*, s. 108–109.

Jego opublikowanie było dla pisarza priorytetem, dlatego rok wcześniej w reżimowym tygodniku „Tvorba” ukazał się, jak określił go Aleksander Kaczorowski, „serwilistyczny wywiad z Bohumilem Hrabalem”³². Wywołał on skrajne reakcje wśród krytyków i czytelników pisarza, grupa młodych ludzi spaliła jego książki na Kampie w Pradze. Sam pisarz nigdy nie kolaborował z władzą, chciał jedynie uniknąć emigracji. Mazal przypomina komentarz Hrabala pochodzący z wywiadu udzielonego w 1990 roku:

Jak ze mną pogrywano i pomalutku, ale systematycznie męczono przez dostojnych oficerów naszej jakże humanitarnej służby bezpieczeństwa... To należy do praw i obowiązków obywatela, chociaż w konstytucji nic o tym ma, ale kto z moich przyjaciół był i jest wrażliwy, a nawet delikatny, musi wybrać... emigrację... a ja emigrowałem tutaj, do tej gospody na przykład... I, moja droga duńska pani, jak ja się strasznie bałem i jak do dzisiaj się strasznie boję³³.

Złe samopoczucie było w znacznej mierze spowodowane czynnikami zewnętrznymi, a konkretnie sytuacją polityczną, która zdeterminowała XX-wieczną historię Czechosłowacji – samego serca Europy. Bardzo trafnie skomentował to Tomáš Mazal: Hrabal urodził się jako obywatel monarchii austro-węgierskiej na Morawach, a po I wojnie światowej dorastał w rodzącej się Pierwszej Republice Czechosłowackiej. II wojna światowa przyniosła kolejną zmianę na politycznej mapie Europy i w ten sposób pisarz został obywatelem Protektoratu Czech i Moraw, a po wyzwoleniu przez Armię Czerwoną – ponownie Czechosłowacji. Jego dorosłość przypadała na rządy komunistów: „socjalizm z ludzką twarzą”, który przyniosła Praska Wiosna oraz jej tragiczne konsekwencje trwające dwadzieścia kolejnych lat. Kiedy Hrabal doczekał się utworzenia demokratycznej Republiki Czeskiej, był już starcem, „a do grobu zamiast Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, do której był nominowany, zabrał ze

³² A. KACZOROWSKI: *Hrabal. Słodka apokalipsa*. Wołowiec 2016, s. 243.

³³ „Jak jsem býval předváděn a jak jsem býval pomalinku ale systematicky mučinkán dostojníky našeho humanního esenbé... to patří k občanským právům a povinnostem, o tom sice není nic v ústavě, ale kdo byl a je z mých přátel citlivý, dokonce i háklivý, tak musí volit... emigraci... a já jsem emigroval sem, do třeba téhle hospody... A, milá moje dánská dámo, jak já jsem se hrozně bával a jak já se i dneska hrozně bojím!”. T. MAZAL: *Spisovatel...*, s. 358.

sobą – oprócz różnych zagranicznych i krajowych nagród – Państwową Nagrodę im. Klementa Gottwalda”³⁴.

Z czasem Hrabal coraz rzadziej uciekał się do fikcji, zaś jego utwory – choć przetworzone przez wyobraźnię autora – odbijały idee i wydarzenia rodzące się w jego ojczyźnie³⁵. Czytamy w *Kim jestem*:

[...] jak powiada Jakob Boehme – człowiek nie może oderwać się od swojej epoki. Ja też się od niej nie oderwałem, bo nie oderwałem się od niej ani Beethoven [...], ani Rousseau, ani Herder i Hegel. W końcu jestem przecież *homo politicus* z tym pewnym odchyleniem, które stanowi korzenie tego kraju, z tą pewną ironią, która nie przeciw, ale w dialektyce uznaje politykę naszej ograniczonej suwerenności, ale przy tym z zachowaniem melancholii podmiotu, który swym cienkim głosem próbuje się wtrącić do rozmowy. Myślę, że mój *modus vivendi* we współczesnym społeczeństwie nigdy nie jest w zasadzie przeciw, ponieważ wiem, gdzie i z kim żyję; to, o czym chętnie mówię, że każda nowa epoka, kiedy się zaczyna, to ludzie tacy jak ja znajdują się wśród drzazg pnia, połamanego przez historię, która nie pragnie kontynuować, lecz zbudować od początku całkiem inny model życia publicznego i prywatnego, żeby po niemal dwóch tysiącleciach epoki chrześcijańskiej zacząć swoją epokę, opartą na przeciwnych znakach, na odwrotnej skali wartości ekonomii, a więc i kultury. A ja i mnie podobni musimy znaleźć *modus vivendi* właśnie wśród drzazg tego złamania...³⁶

Hrabal wyraźnie odcinał się od modelu państwa i polityki tworzonej przez komunistów, a zarazem to właśnie ona w ogromnej mierze determinowała jego proces twórczy, życie prywatne i publiczne. Jednak, paradoksalnie, pisarz wykreował swoją legendę na świadomie budowanym outsiderstwie i przebywaniu na uboczu oficjalnego biegu zdarzeń. Hrabalowskie *modus vivendi* to pisanie i czerpanie z upadku – swojego oraz epoki – ożywczych, twórczych soków. Jego późna twórczość charakteryzuje się coraz wyraźniejszym zamiłowaniem do autentyzmu, a na pierwszy plan wysuwa się sam autor³⁷. Pisarz zadawał sobie pytanie o powinności twórcy i rolę literatury,

³⁴ „Do hrobu si namísto Nobelovy ceny za literaturu, na niž byl navrhován, kromě rozličných zahraničních prestižních cen i domácích řádů odnesl Státní cenu Klementa Gottwalda!”. T. MAZAL: *Spisovatel...*, s. 333.

³⁵ Zob. B. HRABAL: *Kim jestem...*, s. 35.

³⁶ Ibidem, s. 36.

³⁷ Zob. L. ENGELKING: *Proces Bohumila Hrabala...*, s. 148.

uwikłanej w środkowoeuropejski nadmiar historii. *Kim jestem* stanowi szczególne odbicie nastroju epoki, który Hrabal wyraża za pomocą genialnej metafory wiatru samobójców. Jego zdaniem już samo geograficzne położenie Czech – w środku Europy – potęguje doznanie sytuacji granicznych: cierpienia, poczucia (nie)zawinionej winy i zbliżającej się śmierci:

Fen wieje w tym kraju nie tylko czterokrotnie, o każdej porze roku, lecz przez cały rok, zalew stresowych sytuacji bez szans na adaptację, błotko banałów. [...] a kiedy nadchodzi fen, na wapieniu ludzkie duszyczki drżą i dygoczą jak liście na wietrze, kto chce uratować się przed fenem i samobójstwem, a nie ma już siły, żeby przez cały tydzień upijać się mocnym piwem, powinien natychmiast pędzić na granit, za Ratyzbone; tam wrażliwy człowiek jest bezpieczny. Ale ja żyję w kraju, gdzie stale wieje fen, gdzie sytuacje stresowe nie znajdują ukojenia. [...] Mój wieczny fen, mój wieczny splin, moja wieczna chandra, że znów coś przeszkrobałem, że kogoś zabiłem, że zasłużyłem na najwyższą karę, choć jestem niewinny jak lilia...³⁸

Metafora kraju wystawionego na zabójcze poddmuchy wiatru koreluje z metaforą niczym nieosłoniętego serca Europy, skazanego na ciągłe porywy, emocjonalną sinusoidę i niepokój. Hrabal – mistrz łączenia obrazów – myślał za pomocą metafor. Przyjaciele pisarza mówili o nim jako o prawdziwym meteopacie, który reagował na każdą, nawet najmniejszą zmianę pogody. Czynniki atmosferyczne stanowiły też dla niego metaforę „czynników politycznych”, niedających nadziei na przejaśnienie. Inną metaforą, po którą Hrabal chętnie sięgał, jest pępek świata zobaczony jako zielona kropka, którą tworzą koncentryczne kręgi na kapeluszu rydza: „Ten rydz i koncentryczne zielone kręgi, ta zielona kropka pośrodku rudego kapelusza, ten omfalos, pępek świata, dzięki któremu można się cofać w przeszłość aż do gładkiego brzucha pramatki Ewy...”³⁹. Obie metafory, choć wyobrażeniowo odmienne, dotyczą w gruncie rzeczy podobnego problemu – myślenia o centrum w kategoriach nie tylko przestrzenno-geograficznych, ale i filozoficznych. Życie w środku Europy przypomina drogę nie tyle bez wyjścia i dobrych rozwiązań, ile zmusza do ciągłego powracania w głąb siebie.

Autor *Zbyt głośnej samotności* udowadnia, że mierzenie się z emocjami nieznajdującymi ukojenia jest z jednej strony tragiczne, bo

³⁸ B. HRABAL: *Kim jestem...*, s. 30–31.

³⁹ Ibidem, s. 12.

skutkuje myślami samobójczymi, depresją i społeczną izolacją, a z drugiej – umożliwia kontakt z tym, co Jaspers nazwał szyframi transcendencji.

Te szyfry, które są znakami wyższej rzeczywistości, szyfry, które prowadzą do logosu, Bóg, zło i dobro, to wszystko, co prowadzi ku transcendencji, czy nawet ku metafizyce, wszystko to można poznać jedynie na drodze łaski. [...] Według Jaspersa tajemnica szyfrów polega na tym, że to one przemawiają do nas, a nie my do nich, to one nas wybierają i na tym właśnie polega łaska⁴⁰.

W myśleniu Jaspersa szyfr, w odróżnieniu od symbolu⁴¹, nie poddaje się wyjaśnieniu, a jego doświadczenie jest wyłącznie jednostkowe i indywidualne. To przez niego przemawia transcendencja. Dla Hrabala uobecniała się ona głównie w opowieści – czyjejs i jego własnej, w postaci literatury. Według Jaspersa sens życia człowieka polega na nawiązaniu więzi z samym sobą, na odpowiadaniu na pytanie: kim jestem?⁴² To fundamentalne pytanie stawiane przez Hrabala w niemal każdym dziele jest tak naprawdę nieustannie wyrażaną wątpliwością dotyczącą samowiedzy – poznania siebie, które wykracza poza rozum. Związany z jednostkowością człowieka czynnik egzystencjalny oraz czynnik metafizyczny – związany z doświadczeniem bytu – składają się na szyfr transcendencji. Istotą ludzkiego doświadczenia jest pogodzenie się z niezgłębianą tajemnicą życia, zwłaszcza że wszelkie próby jej odkrycia czy też rozszyfrowania grożą utratą tajemnicy, czyli łączności z tym, co następuje po śmierci. W eseju *Odnaleziona Ósemka* Hrabal naszkicował swój portret z poziomą ósemką nad głową:

[...] jestem tym, którym jestem, starszym panem, spacerującym w kapelusiku, nad którym unosi się leżąca ósemka, szyfr i znak nieskończoności, zabawna, wesoła ósemka, szyfr, w którym wy-

⁴⁰ B. HRABAL: *Drybling Hidegkutiiego, czyli rozmowy z Hrabalem...*, s. 122.

⁴¹ Dla Jaspersa rzeczy widzialne są symbolami rzeczy niewidzialnych (jest to relacja egzystencji z transcendencją). Czesława PIĘCUGH tak definiuje pojęcie symbolu w rozumieniu filozofa: „Nasuwa się pewne podobieństwo szyfru do symbolu. Wszakże szyfr rozpatrywany jako symbol jest inny niż pozostałe symbole, gdyż cechuje go szczególna właściwość, mianowicie, co podkreśla Jaspers, szyfr nie pozwala się rozszyfrować. Czyli należy to rozumieć tak, że w wypadku szyfru nie można go rozdzielać, to znaczy nie można oddzielać samego symbolu od tego, co on miałby symbolizować, jak to się czyni w przypadku innych symboli”. EADEM: *Metafizyka egzystencjalna...*, s. 238.

⁴² Por. K. JASPERS: *Szyfry transcendencji*. Tłum. C. PIĘCUGH. Toruń 1995, s. 18–19.

raża się wieczny duch materii, świat realny i świat snu, rezolutna ósemka, zawiązany na kokardkę początek i koniec świata, wypaczona sinusoida przyptywu i odpływu, form skostniałych i takich, w które tchnięto życie... unosząca się nad głową ósemka, która daje mi pewność, że nawet gwiazdziste niebo kiedyś zgaśnie, żeby wszystko zaczęło się na nowo...⁴³

Perspektywa spojrzenia z góry, którą przyjmuje pisarz również (a może przede wszystkim) w stosunku do własnej osoby, przypomina spojrzenie Boga. Ósemka porównana do szyfru jest tak naprawdę uobecnieniem transcendencji, która nie daje się zgłębić, ale umożliwia drogę do pełnej samowiedzy. Ta z kolei pociąga za sobą refleksję o coraz bliższym życiu po śmierci.

Droga do światła

Początek lat 90. nie przyniósł pisarzowi upragnionego spokoju. Aksamitna rewolucja i rozpoczynająca się demokratyzacja Czechosłowacji, a później Republiki Czeskiej, zbiegła się w czasie z pogarszającym się stanem zdrowia Hrabala, złą kondycją psychiczną i nadmierną wrażliwością emocjonalną. Autor *Zbyt głośnej samotności* istotnie nie potrafił znaleźć ukojenia; w sylwestra 1989 roku pisał: „[...] tymczasem ja, choć powinienem być chłopem na schwał, cierpię na niewytłumaczalną depresję, w tym roku spędziłem pięć tygodni w klinice neurologicznej, nie tylko z bezwładem nóg, ale i całej duszy...”⁴⁴. Dzieła pisarza nareszcie mogły być sukcesywnie wydawane i tłumaczone, jednak największą popularność i szacunek Hrabal zdobył nie w swojej ojczyźnie, a za granicą. Tomáš Mazal zauważa, że „wielu pisarzy tworzących w samizdacie, wielu pisarzy emigracyjnych albo pisarzy przed debiutem wydawniczym, po cichu, ale dobitnie wyrażało opinię: dość Hrabala! Wychodził za komunistów, chodził na ustępstwa władzy, usługiwał jej i dostał za to nagrodę zasłużonego artysty”⁴⁵. Reguły wolnego rynku, kapitalizm

⁴³ B. HRABAL: *Odnaleziona Ósemka*. Tłum. A. KACZAROWSKI. W: B. HRABAL: *Piękna rupieciarnia*. Wołowiec 2019, s. 99.

⁴⁴ B. HRABAL: *Wspomnienie pięknego sylwestra*. Tłum. A. KACZOROWSKI. W: IDEM: *Piękna rupieciarnia...*, s. 165.

⁴⁵ „Nejeden ze spisovatelů domáciho samizdatu, nejeden z exilových spisovatelů nebo spisovatelů ještě bez díla potichu, ale přeci zřetelně vyslovil názor: Dosti Hrabala! Vycházel za komunistů, dělal jim ústupky, sloužil jim a dostal za to zasloužilého umělce”. T. MAZAL: *Spisovatel...*, s. 358.

i wolność słowa przyczyniły się do (nad)produkcji potransformacyjnej literatury. Oskarżenia rodzimych twórców kierowane w stronę Hrabala wyrażały długo skrywane resentymenty, a sam pisarz czuł się jeszcze bardziej wyobcowany i zasypany „drzazgami” zmieniającej się epoki. W 1995 roku podczas podróży do Włoch Hrabal wyraźnie zdefiniował – trochę na przekór swoim oponentom – czym powinna być dobra literatura: „Wielka literatura może powstać tylko w wyniku zmiany miejsc transcendentálnych. A te transcendentálne miejsca jeszcze nie zmieniły się na tyle, żeby odzwierciedlało je powstanie przyzwoitej literatury”⁴⁶. „Transcendentálne miejsca” – a więc umiejętność odczytywania szyfrów – oraz zrozumienie dziejów historii to dwa wielkie wyzwania, ale i dwa cele literatury, która niosłaby światło naznaczonemu melancholią sercu Europy.

Sam Hrabal coraz częściej rozważał popełnienie samobójstwa, które według Jaspersa wynika z niezgody na działanie losu, który determinuje warunki życia jednostki. Może ono również być efektem postawy rezygnacji z życia wypełnionego cierpieniem. Temat śmierci samobójczej został w twórczości pisarza dwojako zobrazowany: po pierwsze był to skok z piątego piętra, po drugie natomiast stan przejścia – wychodzenie z mroku do światła. W 1989 roku w utworze *Zaczarowany flet* Hrabal pisał:

Sprawia mi ból już całe miasto, w którym mieszkam, sprawia mi ból już cały świat, bo nad ranem przychodzą do mnie istoty, które nie są mi znane, ale wprost przeciwnie, które z wolna i nieuchronnie wspinają się po ruchomych schodach mojej duszy, ostrzejsze stają się nie tylko ich twarze, ale pewne przeraźliwe wydarzenia, tak jak portret, tak jak film, dokumentalny film nie tylko o tym, jak się kiedyś do szaleństwa kochałem, ale także i o tym, jak zawiodłem. [...] Rano samobójstwo, przed południem praca, w południe obiad w stołówce, po południu jeszcze trochę tej harówki, a potem jest tutaj, w „Barwince”, „Zielonym Laboratorium”, i piję jedno piwo za drugim, w jednym ciągu, aż po ten ostatni kufel, i tak do wieczora⁴⁷.

Hrabal przyznawał jednocześnie, że wielokrotnie rozważał skok z piątego piętra, tak jak przed nim myśleli o tym Franz Kafka czy

⁴⁶ „Velká literatura může vzniknout jen změnou transcendentálních míst. A ta transcendentální místa ještě nebyla natolik změněná, aby odrazem mohla vzniknout literatura jako taková”. Ibidem, s. 359.

⁴⁷ B. HRABAL: *Zaczarowany flet*. Tłum. A. CZCIBOR-PIOTROWSKI. Warszawa 1991, s. 5–6.

Reiner Maria Rilke. Obsesja zakończenia życia wiązała się z filozofią nieśmiertelności, którą autor *Auteczka* szkicował na kartach swoich utworów. Dla pisarza każdy koniec był zarazem nowym początkiem:

Jestem człowiekiem, który gdy patrzy za siebie, na swój sławny żywot, który tak bardzo przeciekł mu między palcami, wypełnia się wiarą, że istnieje życie wieczne. [...] To życie wieczne nie jest niczym innym niż zatrważająco piękną jednostajnością, w której odgrywane są wciąż te same katarynkowe walczyki... Śmierć staje się wtedy czymś, co już mnie nie dotyczy, bo jest przyjemną granicą; wystarczy tylko pochylić głowę i wejść tam, skąd wyszliśmy w chwili narodzin. Każdego dnia, kiedy spotykam się z możliwością śmierci, staję bardzo blisko słodkiej tajemnicy, za którą znajduje się królestwo światła. Nie unikam już niebezpieczeństwa śmierci, nie przyjmuję go do wiadomości, bo już się nie boję. Nie pragnę niczego więcej niż tkwić w niewoli światła⁴⁸.

Hrabal sam stworzył najpiękniejszą metaforę przejścia z mroku życia do światła, która przybrała formę rzeźby na rodzinnym grobie w Hradištku, niedaleko Nymburka i Kerska. Rzeźba ta jest interpretacją jego ulubionego obrazu *Wizje zaświatów* autorstwa Hieronima Boscha. Dzieło malarza przedstawia zielonkawy tunel, przez który przelatują ludzie prowadzeni przez anioły – prosto do światła. W lutym 1997 roku pisarz wypadł ze szpitalnego okna w Pradze. Według oficjalnego komunikatu policji był to nieszczęśliwy wypadek. Według przyjaciół (i taką też wersję przedstawia Mazal) – rozważane od lat samobójstwo. Ta ostatnia karta w biografii-powieści Hrabala zawiera niedopowiedzenie. Dogłębnie wyraża ono tajemnicę życia i śmierci, stale obecną w stawianym sobie przez pisarza pytaniu – kim jestem? Tajemnica ta kryje się w jego życiopisarstwie, które domaga się ciągle nowych czytelników i interpretatorów, rejestrującym los artysty determinowany przez nadmiar środkowoeuropejskiej historii. Ostatecznie sam pisarz stawia przed czytelnikami niełatwe zadanie mierzenia się z egzystencjalnym i szukającym kontaktu z transcendencją pytaniem: „kim jestem?”.

Bibliografia

Audycja radiowa poświęcona życiu i twórczości Hrabala przygotowana przez Miloša DOLEŽALA: *Nežil jsem nadarmo. A přeci – jsem ztracen!* Český rozhlas.

⁴⁸ B. HRABAL: *Kim jestem...*, s. 8.

- Vltava. <https://vltava.rozhlas.cz/nezil-jsem-nadarmo-a-precj-jsem-ztracen-5045055> [dostęp: 29.01.2020].
- BALUCH J., GIEROWSKI P.: *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Warszawa 2016.
- Bohumil Hrabal. *Finezje literackie*. Ninateka. <https://ninateka.pl/audio/bohumil-hrabal-finezje-literackie-4-5> [dostęp: 29.01.2020].
- ENGELKING L.: *Proces Bohumila Hrabala*. W: IDEM: *Szwejkowie i Don Kichoci*. Łódź 2019, s. 144–148.
- HRABAL B.: *Drybling Hidegkutiego, czyli rozmowy z Hrabalem. Rozmawia László Szigeti*. Tłum. A. KACZOROWSKI. Warszawa 2011.
- HRABAL B.: *Kim jestem*. W: *Hrabal, Kundera, Havel...* *Antologia czeskiego eseju*. Oprac. J. BALUCH. Kraków 2001, s. 1–33.
- HRABAL B.: *Miasteczko, w którym czas się zatrzymał*. Tłum. P. GODLEWSKI. Warszawa 2014.
- HRABAL B.: *Odnaleziona Ósemka*. Tłum. A. KACZOROWSKI. W: B. HRABAL: *Piękna rupieciarnia*. Wołowiec 2019, s. 89–99.
- HRABAL B.: *Przerwy*. Tłum. P. GODLEWSKI. Warszawa 2011.
- HRABAL B.: *Wesela w domu*. Tłum. P. GODLEWSKI. Warszawa 2010.
- HRABAL B.: *Wspomnienie pięknego sylwestra*. Tłum. A. KACZOROWSKI. W: B. HRABAL: *Piękna rupieciarnia*. Wołowiec 2019, s. 163–168.
- HRABAL B.: *Zaczarowany flet*. Tłum. A. CZCIBOR-PIOTROWSKI. Warszawa 1991.
- HRABAL B.: *Życie bez smokingu*. Tłum. A. BABUCHOWSKI, A. KACZOROWSKI, J. STACHOWSKI. Warszawa 2011.
- Hrabal, Kundera, Havel...* *Antologia czeskiego eseju*. Oprac. J. BALUCH. Kraków 2001.
- JASPERS K.: *Szyfry transcendencji*. Tłum. C. PIECUCH. Toruń 1995.
- KACZOROWSKI A.: *Hrabal. Słodka apokalipsa*. Wołowiec 2016.
- KLÍMA L.: *Jestem wolą absolutną*. Tłum. K. MRÓWKA. Kraków 2009.
- MAZAL T.: *Spisovatel Bohumil Hrabal*. Praha 2004.
- PIECUCH C.: *Metafizyka egzystencjalna Karla Jaspersa*. Kraków 2011.


Magdalena Brodacka – polonistka i bohemistka, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę poświęconą środkowoeuropejskiej tożsamości we współczesnej literaturze polskiej i czeskiej. Stypendystka Józef Tischner Junior Visiting Fellowship w Instytucie Nauk o Człowieku w Wiedniu; laureatka konkursu o rezydencję im. Marii i Kazimierza Brandysów w Międzynarodowym Centrum Dialogu w Krasnogrudzie.

e-mail: magdalenabrodacka@gmail.com



Daria Nowicka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 <http://orcid.org/0000-0002-6315-7588>

Rewizja/e – Andrzeja Wróblewskiego rozpamiętywanie przeszłości*

Revision(s) – Andrzej Wróblewski's Dwelling on the Past

Abstract: This article is an interpretation of the work of art entitled *Revision – Arrest*, painted in 1953. The first part of the text describes research on trauma and class of narrative related to it. Next, the text discusses the influence of the experience of war – and the death of his father – on the development of Wróblewski's subsequent decisions regarding art, life, and aesthetics. The analysis connects the study of individual aspects of the image with the war-visions of the artist, with the goal of identifying points of correspondence between history and the work.

Key words: Andrzej Wróblewski, polish painting, executions, memory, trauma

Streszczenie: Niniejszy artykuł poświęcony jest interpretacji obrazu *Rewizja – Aresztowanie*, powstałemu w 1953 roku. Pierwsza część tekstu dotyczy badań nad traumą i związaną z nią kategorią narracji. Kolejna porusza problem wpływu przeżycia wojennego – śmierci ojca – na kształt sztuki Andrzeja Wróblewskiego, na jego późniejsze decyzje życiowe, artystyczne, estetyczne. Analizy poszczególnych partii obrazu autorka łączy również z imaginacjami wojennymi artysty, poszukując korespondencji między historią a dziełem.

Słowa kluczowe: Andrzej Wróblewski, malarstwo polskie, rozstrzelania, pamięć, trauma

* Niniejszy tekst jest częścią badań doktorskich, jakie poświęcam konstelacjom poetyckim Andrzeja Wróblewskiego.

Jednym z decydujących momentów w biografii Andrzeja Wróblewskiego był widok jego ojca Bronisława, umierającego podczas rewizji wileńskiego mieszkania¹. Współuczestniczenie czternastoletniego wówczas chłopca w tym zdarzeniu być może wpłynęło na podejmowaną później przez malarza tematykę jego prac – obrazy, poprzez które starał się oddać wielokierunkowe i wieloznaczne doświadczenie cierpienia czy samotności.

Owo dramatyczne wydarzenie, w perspektywie humanistycznej, pozostaje w pewnym stopniu interwencyjne. Zestawienie płócien artysty z późniejszymi interpretacjami jego prac, autorstwa m.in.: Jana Michalskiego, Magdaleny Ziółkowskiej czy Doroty Jareckiej, pozwala zastanowić się nad tożsamością Wróblewskiego, określić, w jakim stopniu można mówić o doświadczeniu przez niego traumy dzieciństwa². Taką sferą domysłów pozostaje również semantyka, jak i imaginacja w jego obrazach. W poczynionych już przez badaczy interpretacjach zastanawia jednak nikłe określenie tożsamości artysty bezpośrednio tuż po tragicznym wydarzeniu: zbyt słabe odróżnienie chłopca od chłopaka, w którego zmienia się artysta, analizy jego późniejszych obrazów właśnie w kontekście tragedii rodzinnej. Wydawać by się mogło, że chłopcem Wróblewski był do momentu śmierci ojca, wychowywany w atmosferze sztuki i wyka-

¹ „Po wybuchu wojny [Andrzej Wróblewski – D.N.] kontynuuje naukę na tajnych kompletach. W roku 1941 w czasie rewizji wojsk sowieckich w mieszkaniu Wróblewskich umiera na skutek apopleksji, na oczach syna, ojciec Andrzeja”. Por. *Andrzej Wróblewski nieznanym*. Red. J. MICHALSKI. Kraków 1993, s. 262. W poszczególnych zapisach odnośnie do wileńskiego wydarzenia pojawiają się różnice w określeniu narodowości wojsk wkraczających do mieszkania Wróblewskich.

² Por. *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓLKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014; *Andrzej Wróblewski nieznanym...*; J. MICHALSKI: *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*. Kraków 2009; D. JARECKA: *Wewnętrzne organy kontroli. W: Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. A. LIPSZYC, M. ZALESKI. Warszawa 2015, s. 128–147. Na zapis Marty Tarabuły dotyczący wileńskiego doświadczenia artysty zwracałam uwagę w artykule: „Słyszę was głosy zabitych” – *Andrzeja Wróblewskiego przypis do Louisa Aragona*. „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5, s. 176–198. Tematykę śmierci jako motyw powtórzenia omawiałam również w następujących tekstach: *Artysta i mit. Wokół „Treści uczuciowej rewolucji” Andrzeja Wróblewskiego*. „Porównania” 2018, T. 23, nr 2, s. 259–278; *Błękitne, wewnętrzne [...] są w wołaniu. Impasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera [Od Wróblewskiego: Niebo nad górami]*. W: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*. Red. A. GLEŃ, J. KORNHAUSER. Poznań, s. 470–482; *Zasypia ryba. Autobiograficzne i zwierzęce niepokojenia w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 217–232.

zujący początkowe artystyczne zdolności. Z tego okresu pochodzą pierwsze, dziecięce rysunki Andrzeja, który na marginesach swoich prac dedykuje je głównie matce: „dla pocieszenia Mamy”, „Mamo, nie gniewaj się”, „Niech żyje Mama”³. Tożsamość chłopca ujawnia się bezpośrednio w czasie uczęszczania do Szkoły Powszechnej w Wilnie, gdzie, jako uczeń, Wróblewski maluje okazjonalne laurki, a także dedykuje matce z okazji jej imienin lub świąt własnoręcznie zaprojektowane książki. Pojawiają się jednak już w tym okresie pewne komplikacje. Artysta nie wspomina o swojej relacji z ojcem, który przed śmiercią jawi mu się jako postać niemal widmowa, nieobecna w jego życiu. Może więc ta dominująca i najbliższa relacja artysty z matką wynikała z silnego domowego matriarchatu, może dlatego malarz nie wyrażał pustki bezpośrednio po stracie jednego z rodziców.

A jednak późniejsze obrazy Wróblewskiego, w których pojawia się on jako dojrzały mężczyzna, każą widzieć w postaci artysty zbuntowanego chłopaka, rezygnującego z głębokiej relacji z matką. Nie tyle więc chodziłoby tu o prostą zależność dystansowania się dorosłego syna wobec rodziców, nie tyle o młodzieżowy bunt, ile o tożsamościowy zwrot Wróblewskiego w stronę nieobecnego ojca. W świetle tych zmian uważnie należy przyrzeć się obrazom opartym na wizualnej metaforze dzieciństwa, spróbować dostrzec w nich tożsamościowe zmiany, jakie zachodziły w psychice młodego Wróblewskiego. Pamiętać jednak należy o tym, że postać chłopca powraca w najbardziej dramatycznych obrazach artysty.

Niniejszy artykuł poświęcony jest interpretacji obrazu *Rewizja – Aresztowanie* (zapis tytułu podaję za monografią pt. *Unikanie stanów pośrednich*), powstałemu w latach 1952–1953. W tym przedstawieniu doszukuję się źródeł sytuacji granicznej w biografii Wróblewskiego. W pierwszej części tekstu odwołuję się więc do badań nad traumą i związaną z nią kategorią narracji. Sygnalizuję doświadczenie przeżycia wojennego – śmierci ojca, która mogła mieć znaczący wpływ na kształt sztuki artysty oraz na jego późniejsze decyzje życiowe. W następnych częściach analizuję poszczególne sekcje obrazu, zestawiając je z dotychczasowymi badaniami twórczości Wróblewskiego, dotyczącymi problematyki obrazów wojny, studiami nad pamięcią i językiem artystycznym. Część tekstu poświęcam również analizie samotności Wróblewskiego będącej konsekwencją traumatycznego przeżycia artysty. Interesującym kontekstem dla prowadzonych

³ *Kronika wydarzeń. Andrzej Wróblewski kraj*. Oprac. M. TARABUŁA. W: *Andrzej Wróblewski nieznanym...*, s. 262.

analiz mogą okazać się również imaginacje wojenne Andrzeja Wróblewskiego, zawarte m.in. w takich obrazach, jak: *Szofer*, *Kolejka trwa*, *Ukrzesłowanie* czy też w cyklu *Rozstrzelań*, które czytam zgodnie z kategorią autotanatografii⁴.

Wokół realizmu traumatycznego

W *Modi memorandi. Leksykonie kultury pamięci* autorka hasła „trauma” – Katarzyna Bojarska – zaznaczyła cztery główne osie problemowe, wokół których zdefiniowała owo pojęcie. Są to: historia traumy, związek traumy i narracji, kultura posttraumatyczna oraz trauma kulturowe i społeczne. Badaczka na początku zwróciła uwagę na etymologię samego słowa, pochodzącego z języka greckiego, a dokładniej z rejestru medycznego, gdzie trauma oznaczała pierwotnie: ranę, uraz. Tak rozumiany leksem został przeniesiony z języka medycznego najpierw do psychiatrii, a następnie do teorii kultury i nauk społecznych, stając się w ten sposób jedną z najbardziej popularnych kategorii badawczych, o czym świadczą analizy ostatnich lat:

Trauma pojawia się w następstwie zdarzenia odznaczającego się szczególną intensywnością. Ten, kto jej doświadcza, staje się niezdolny do jej przyswojenia i adekwatnej reakcji na nią. Oznacza ona wstrząs i jego patogenne skutki dla psychiki jednostki, a w ujęciu zbiorowym – dla organizacji społeczności. Traumą charakteryzuje nadmierna liczba niemożliwych do opanowania bodźców: nie sposób ich psychicznie opracować ani włączyć w porządek reprezentacji i rozumienia. Jest to przeżycie, które w krótkim czasie silnie pobudza psychikę. Nie można się go pozbyć ani przyswoić za pomocą dostępnych środków i procedur. To gwałtowne i szokowe rozbitcie jedności, wyrwa, pęknięcie⁵.

⁴ Aleksandra Ubertowska w książce *Holokaust. Auto(tanato)grafie* (Warszawa 2014), wykorzystuje badania zachodnioeuropejskie, w tym przede wszystkim badania Jacques'a Derridy do opisu różnogatunkowych tekstów poświęconych Zagładzie. Badaczka przekształca Derridiańską formułę autobio-tanatografii w auto(tanato)grafie. Kategoria ta została później przejęta przez Wojciecha Szymańskiego. Por. IDEM: „Obraz tym się różni od pilnika, że jest w użyciu wszechstronniejszy” lub Andrzej Wróblewski na nowo odczytany: notatki na marginesie „Unikania stanów pośrednich”. „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 11, s. 115–124.

⁵ K. BOJARSKA: *Trauma*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Warszawa 2014, s. 501.

Historia traumy sięga XIX wieku, tekstów Johna Erichsena, Jeana-Martina Charcota i Pierre'a Janeta. Początkowo uważano ją za chorobę pamięci. Było to spowodowane objawiającymi się urazami, relacją między świadomością i nieświadomością, a także pogłębiającymi się mechanizmami wyparcia, chroniącymi przed powtórny zranieniem. Ważnym momentem dla badań nad traumą było wyjście poza dyskurs medyczny oraz rozszerzenie jej znaczenia o opowieść historyczną. Freud odniósł traumę do swoistego kryzysu reprezentacji. Według badacza nie wytwarzała ona wspomnień, ale je aktualizowała. Jeszcze silniej nazwał to zjawisko Lacan w swoim wystąpieniu na XI seminarium, zwracając uwagę, iż trauma wiąże się z powtórzeniem, powtórzeniem pamięci. Jedynie w retrospekcji można ją nazwać, nadać jej sens, tylko w taki sposób podmiot uwikłany w nią może zrozumieć i zobaczyć minione doświadczenie jako spójne.

Katarzyna Bojarska zauważa, że

z inspiracji myślą Lacanowską w dyskursie teoretycznym, ale i artystycznym nastąpiło znaczące przesunięcie w rozumieniu Realnego: z efektu reprezentacji stał się on wydarzeniem traumy. Ujmowali to przekonująco w swoich koncepcjach realizmu traumatycznego Michael Rothberg (w kontekście narracji o historycznej traumie Zagłady) i Hal Foster (w kontekście sztuki Andy'ego Warhola [1927–1987])⁶.

Foster, analizując cykl *Śmierć w Ameryce* Warhola, postulował oparcie się na realizmie traumatycznym. Krytycznie odniósł się do lektury Lacana, mówiąc, iż „powtarzanie nie jest reprodukcją”⁷, jego zdaniem istotna jest rola *punctum* jako źródła traumatycznego miejsca. Istoty traumy upatrywał w mieszaniu się „wnętrza” i „zewnątrza”, „powtórzenie służy raczej zasłonięciu Realnego pojmowanego jako traumatyczne”⁸.

Noit Banai, badaczka twórczości autora *Rozstrzelań*, zauważyła jednak, że rozważania Fostera, odnoszące się do sztuki masowej USA, niekoniecznie znajdują pokrycie w pracach Wróblewskiego. Pomocna okazała się tu teoria traumy w opracowaniu Michaela

⁶ Ibidem, s. 502.

⁷ H. FOSTER: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2012, s. 160.

⁸ N. BANAI: *Figuracja eksperymentalna w stanie wyjątkowym*. W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*..., s. 229.

Rothberga, znosząca różnicę między realnym a traumatycznym. Badaczka uważała, przeciwnie do Foster, że należy rozszerzyć samo miejsce traury – pokazać „kontrasty między tym, co codzienne, i tym, co krańcowe, czyli traumatyczne”⁹.

W przypadku Andrzeja Wróblewskiego kwestia traury wydaje się dość skomplikowana. Z jednej strony, zaproponowane powyżej koncepcje jej rozumienia i ich transpozycje można bezpośrednio odnieść do biografii i twórczości artysty. Świadczą o tym graniczne doświadczenie, mechanizmy wyparcia czy kamuflowanie traury przez artystę w dorosłym życiu. Z drugiej jednak strony – istotna wydaje się również materialność obrazów, to, że malarz zdawał się swoimi pracami „traumatyzować” ówczesną rzeczywistość w podobnym stopniu jak rzeczywistość traumatyzowała jego sztukę.

Zaproponowana przez Rothberga koncepcja realizmu traumatycznego znalazła zastosowanie w badaniach nad eksperymentalną figuracją w obrazach Wróblewskiego. Banai łączyła realizm traumatyczny z estetycznym zapisem suwerenności artysty, rozumiała go w następujący sposób:

Większość źródeł dotyczących życia Wróblewskiego wspomina o przerażającym zdarzeniu z okresu wojny, kiedy jako czternastoletni chłopiec był on świadkiem śmierci swojego ojca, który zmarł na atak serca podczas rewizji domu rodzinnego przeprowadzonej przez nazistów w Wilnie (26 VIII 1941). Nie umniejszając wagi tego doświadczenia dla samego artysty, należy stwierdzić, że podobne, choć z dzisiejszej perspektywy niewyobrażalne, zdarzenia, nie były wówczas czymś wyjątkowym i wywarły wpływ zarówno na Wróblewskiego, jak i wiele innych osób z jego pokolenia. Tak więc, pamiętając o aspekcie biograficznym, współtworzone przez *Rozstrzelania* estetyczne znaczenia wymagają szerszego spojrzenia, w ramach którego cele i problemy realizmu traumatycznego jawią się jako malarska odpowiedź na bieg historii. [...] Przynajmniej chodzi o ograniczenia reprezentacji (obrazowania) w kwestii uchwycenia (nie wspominając już o przekazywaniu) stanu wyjątkowego – skutku nowego paradygmatu przemocy totalnej Trzeciej Rzeszy. Na poziomie najbardziej podstawowym należy zapytać, czy ową rzeczywistość zinstrumentalizowanej śmierci można w ogóle *poznać*? Czy konstelacja zdarzeń, które zwykło się określać barbarzyńskimi zbrodniami przeciwko ludzkości – staranna organizacja gett, łapanek, transportów, rozstrzelań, obozów pracy i obozów zagłady – może zostać zrozumiana?¹⁰

⁹ Ibidem, s. 230.

¹⁰ Ibidem, s. 226.

Nieco dalej Banai doprecyzowuje, na czym w twórczości Wróblewskiego miałby polegać ów realizm traumatyczny:

Zniuansowane i złożone spojrzenie Rothberga na realizm traumatyczny jest istotnym krokiem do zrozumienia *Rozstrzełań*. Niemniej jednak pełna pasji konfrontacja Wróblewskiego z zagadnieniem wojny wymaga również specyficznego podejścia do *ciała* – zarówno jako miejsca traumy, jak i struktury wizualnej pozwalającej na inną formę suwerenności, suwerenności politycznej i tej dotyczącej podmiotu. [...] W *Rozstrzelaniach*, podobnie jak w licznych szkicach przygotowawczych, Wróblewski odgrywa niekończący się moment przejścia od jednego paradygmatu suwerenności do innego, w którym ciało *staje się* nowym rodzajem podmiotu politycznego. Czekający na śmierć ulegli przemianie z jednostek w archetypy: Stara Żydówka, Matka, Ojciec, Dziecko, Przedsiębiorca, Robotnik, Powstaniec¹¹.

To zaproponowane przez Banai rozpatrywanie ciała jako miejsca traumy wymusza bardziej wnikliwe zagłębienie się w materiały archiwalne pozostawione po Wróblewskim, jak i ponowne postawienie problemu badawczego – jak traumę rozumiał, przedstawiał/reprezentował sam artysta? Banai nie komentuje tej koncepcji tylko w odniesieniu do śmierci ojca malarza. Wiąże ją przede wszystkim z cyklem *Rozstrzełań*, omawiając na ich przykładzie politykę śmierci, prawo i estetykę przedstawić. Tymczasem Wróblewski poprzez obrazy wojenne, a zwłaszcza ukazanie w nich metaforycznych przemian, jakim podlega ciało ludzkie skazane na śmierć, chciał pokazać sztukę jako jedyne suwerenne miejsce, w którym zakaz przedstawiania tabu może zostać przekroczony.

W takim też kontekście chciałabym spojrzeć na obraz *Rewizja – Aresztowanie*, po pierwsze jako na moment uobecniania traumy, po drugie potraktować to przedstawienie jako zaprzeczenie obrazu śmierci (paradoks przedstawienia), a także zastanowić się nad jego możliwą korespondencją z cyklem *Rozstrzełań*, kontynuując zaproponowaną przez Banai koncepcję ciała jako miejsca traumy.

¹¹ Ibidem, s. 230–231.

Ciało jako miejsce traumy

Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* notował:

Wojna, horror, trauma... Jacques Lacan pisał, że „trauma” – podstawowa kategoria określania rzeczywistości w kontekście psychoanalizy – określana jest jako chybione spotkanie z realnością. Praktyka terapeutyczna więc nie może się opierać na przedstawianiu rzeczywistości, lecz na powtarzaniu. [...] Zbliżenie się do rzeczywistości musi się dokonać poza konwencją, niejako na zasadzie bezpośredniej repetycji¹².

Przywołany fragment z rozdziału *Wojna i obraz* poprzedza w książce Piotrowskiego rozważania o twórczości Andrzeja Wróblewskiego i jej istocie, której autor dopatruje się właśnie we wspomnianym powtórzeniu. Czyni je kategorią interpretacyjną, według której stara się odczytać wielokrotnie już wspomniany cykl *Rozstrzełań*. Badacz zwraca uwagę – za Andrzejem Kostołowskim – iż sztukę Wróblewskiego należy rozpatrywać konstelacyjnie: mając na uwadze „wrażliwość i zaangażowanie artysty w problematykę społeczną” i jego zdolność do formułowania krytycznych tez dotyczących rzeczywistości oraz wpływ życia osobistego na jego działalność twórczą¹³. Opowiadanie o rzeczywistości poza obowiązującą konwencją i trwanie w przeszłości to cechy bliskie twórczości Wróblewskiego.

Autorzy – m.in. wspomniany Andrzej Kostołowski czy Tomasz Venclova – w odtwarzaniu życiorysu artysty koncentrowali się głównie na roli matki Krystyny Wróblewskiej, przygotowującej syna do pracy plastyka, skupiali się także na znaczeniu sztuki autora *Nieba nad górami* w historii polskiego i zagranicznego malarstwa. Jednak doświadczenie chłopca, który w 1941 roku był świadkiem śmierci własnego ojca, pozostawało jedynie dość lapidarnie wspomniane w tych rejestrach.

Intuicja Piotrowskiego, upatrującego właśnie w przeżyciach z okresu dorastania silnego wpływu na całą późniejszą twórczość artysty, zdaje się jednak istotna w kontekście myślenia o „wileńskich” obrazach Wróblewskiego jako przestrzeni pamięci narracyjnej, świadectwa i przejawu realizmu traumatycznego.

W 1953 roku, dwanaście lat po śmierci ojca, Wróblewski namalował obraz olejny *Okupacja*, który w powszechnej recepcji zapisał się

¹² P. PIOTROWSKI: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999, s. 10.

¹³ Ibidem, s. 13.

jako *Rewizja – Aresztowanie*, dlatego też ten tytuł stosuję w niniejszej interpretacji¹⁴. Zostały na nim wyraźnie wyodrębnione dwie części, dwie strony tragicznego zdarzenia, przedstawiające uczestników i świadków. Po lewej stronie pola obrazowego malarz umieścił żołnierzy, ubranych w ciemnozielone, ciemnobrunatne mundury, którzy z fizyczną siłą i złością pojмали dojrzałego mężczyznę. Po prawej stronie dziecko, młoda kobieta i starzec przedstawieni są statycznie, tragicznie bezbronni. To obraz rozbijanej rodziny. Motyw rozczłonkowania, rozdzielenia i podziału, tak silnie obecny w całej dojrzałej twórczości artysty z lat 40. XX wieku, powraca również i w tym przedstawieniu. W postaci małego chłopca wielu interpretatorów doszukiwało się *alter ego* samego Wróblewskiego. Ten trop, choć pozornie dość niepewny i dyskusyjny, w perspektywie traumy rodzinnej wydawać się może jednak znaczący.

Postaci przedstawione po lewej stronie zostały ujęte w ruchu, w procesie sugerującym gwałtowne wycofanie – najpierw wycofanie się (wycofanie kogoś) z pomieszczenia, potem z życia rodziny. To jakby przynaglenie do zapomnienia, jego przymus. Inaczej niż w przypadku drugiej strony, niejako „skazanej na pamięć” o opuszczającym. Gest rozdzielenia, jaki na płaszczyźnie płótna zastosował Wróblewski, zdaje się mieć także szersze znaczenie. Artysta nie tylko dokonał tu mechanicznego podziału pola obrazowego, ale nadał mu symboliczne znaczenie – pamięć o zranieniu i krzywdzie ma należeć do kilku pokoleń, które ocalały – pokolenia dziadków, rodziców i dzieci.

Na obrazie intrygują dwie postaci: dorosłego mężczyzny wprowadzanego przez żołnierzy z mieszkania oraz małego chłopca znajdującego się w centrum przedstawienia, tuż przy ścianie, w łóżeczku. Mężczyzna jako jedyna postać na obrazie nie ma butów, jego nagie stopy korespondują w sposób bezpośredni z postaciami z cyklu *Rozstrzelań*. Podobnie jak one, mężczyzna ubrany jest w spodnie do kostek, spod których wystają jego gołe nogi. Uwidaczniają się tu bezpośrednio analogie z *Rozstrzelaniem surrealistycznym* oraz z *Rozstrzelaniem VII*, na których obok niebieskich postaci pojawiają się mężczyźni ubrani w kolorowe stroje z odsłoniętymi nogami, których nie pokrywa jeszcze niebieska, śmiercionośna barwa, idiomatyczna w malarstwie Wróblewskiego. Wyjątkiem jest odwrócona i pomniejszona postać z *Rozstrzelania surrealistycznego*, namalowana

¹⁴ W katalogu *Andrzej Wróblewski*. Red. Z. GOŁUBIEW. Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 1998, s. 101 pojawia się informacja o jeszcze dwóch innych tytułach obrazu – *Okupacja* (tytuł autorski) i *Rewizja*.

w całości sinoniebiską farbą, z wyjątkiem stóp, które zachowują cielistą barwę.

Rewizja – Aresztowanie to jeden z tych obrazów, w którym pozornie spełnia się założenie Banai o opóźnieniu przez Wróblewskiego przedstawienia samego momentu śmierci. Tymczasem zdaje się, że artysta potraktował wileńskie mieszkanie jako przestrzeń wypełnioną artefaktami traumy. Świadczyłby o tym nie tylko sposób przedstawienia mężczyzny z odkrytymi stopami, ale też i pozostająca w tle obrazu brunatna marynarka, wyrzucona podczas rewizji mieszkania na środek pokoju wraz z innymi rzeczami ukrytymi wcześniej w szafie. Porzucona marynarka odsyła do przedstawień wojennych, w których symbolizowała pokawałkowane ciała postaci, a w ostateczności również i śmierć.

W katalogu prac Wróblewskiego redagowanym przez Zofię Gołubiew obok obrazu *Rewizja – Aresztowanie*, a dokładniej na karcie go poprzedzającej, został przedrukowany obraz *Rewizja – aresztowanie* z 1952 roku. Przedstawia on starszego mężczyznę, ubranego w kaszkiet, dłuższy płaszcz, granatowe spodnie i czarne buty. W ręce trzyma on prawdopodobnie broń, którą mierzy przed siebie. Jego wzrok skoncentrowany jest wyraźnie na jakimś określonym miejscu, punkcie, którego odbiorca nie widzi. Mężczyzna znajduje się w pomieszczeniu, prawdopodobnie w przedsiionku lub pokoju, na podłodze leżą w nieładzie, jakby po rewizji, rozrzucone książki, gazety. Obraz ten funkcjonował także pod innym tytułem: *Aresztowanie komunisty*, na jego odwrocie znajdował się zaś *Model z obrączką*. Przywołuję to dzieło z racji jego estetycznego podobieństwa do *Rewizji – Aresztowania* malowanego w latach 1952–1953. Tożsame miejsce, zbliżona poetyka przedstawienia, charakterystyczna brunatna i ciemnozielona kolorystyka każą przypuszczać, że to praca wstępna do tak zwanej rewizji ostatecznej.

Katalog ukrytych artefaktów traumy w obu obrazach nie kończy się jednak na wspomnianych tu zależnościach i korespondencjach intersemiotycznych. Kontekstem dla tych przedstawień jest także historia płótna zatytułowanego *Portret z wnętrzem*, który uchodził za dzieło zagubione. Konserwatorka sztuki Regina Kozik, pracując nad *Pejzażem górskim*, odsłoniła znajdujące się pod powierzchnią zapomniane dzieło Wróblewskiego¹⁵. W studium tym artysta przedstawił postać dojrzałego mężczyzny o dość silnej sylwetce, ubranego

¹⁵ R. KOZIK: *Odnalezienie zaginionego obrazu autorstwa Andrzeja Wróblewskiego pod tytułem „Portret z wnętrzem” podczas prac konserwatorskich przy obrazie „Pejzaż górski”*. „Ochrona Zabytków” 2012, nr 3–4, s. 53–58.

w czarną czapkę, czarną marynarkę, brązowe spodnie i ciemne wysokie buty. Mężczyzna stoi przy drzwiach, chwytając za klamkę, jakby został uchwycony tuż przed wyjściem. W tle wpółotwarta szafa, w której wiszą ubrania, widać ciemnozielony, długi płaszcz, wszystko jeszcze pozostaje na swoim miejscu, nieporuszone. Nasuwają się skojarzenia z obrazem rewizyjnym: podobnie wyglądające drzwi, pojawiająca się w tle otwarta szafa, kaszkiet i marynarka na ciele mężczyzny pozwalają przypuszczać, że Wróblewski stworzył kilka sekwencji obrazów zlokalizowanych właśnie w tej symbolicznej, interorycznej (czy domowej?) przestrzeni.

Zestawienie tych trzech płócien pozwala dostrzec odmienne stany, w jakich tworzył Wróblewski. *Portret z wnętrzem* to obraz domu i ojca sprzed doświadczenia traumy; wiąże się z względnym poczuciem bezpieczeństwa, co potwierdza wykorzystanie ciepłych barw oraz pełny ubiór mężczyzny. *Rewizja – Aresztowanie (Okupacja)* i *Rewizja – aresztowanie (Aresztowanie komunisty)*; stosuję tu zapis tytułu za katalogiem wystawy pod redakcją Z. Gołubiew) namalowane są natomiast z perspektywy człowieka już uwikłanego w traumę rzeczywistości.

Mogłoby się więc wydawać, że obraz *Rewizja – Aresztowanie* jest klarowny i historycznie jednoznaczny, stanowi dokładne odtworzenie zdarzeń z przeszłości wileńskiej. Tymczasem wspomniana wcześniej postać małego chłopca w łóżeczku, usytuowanego centralnie, choć jakby w cieniu, w głębi obrazu, niepokoi odbiorcę, zaburza harmonię przedstawienia. Wróblewski w chwili śmierci ojca miał czternaście lat, jego brat Jerzy był o rok starszy od artysty. Niemożliwe więc, by przedstawiał on samego siebie. Metaforyczna wyobraźnia malarza, której dał wyraz w wielu swoich wcześniejszych obrazach, każe jednak zapytać o to, jak Wróblewski pamięta tamto zdarzenie.

W katalogu dzieł artysty, opracowanym przez Zofię Gołubiew, w metryce tego obrazu znaleźć można krótki opis:

Reminiscencja przeżyć okupacyjnych artysty; rewizji gestapo, podczas której zmarł na atak serca jego ojciec, Bronisław Wróblewski. Sportretowani: narieczona, Teresa Reutt [...] i jej ojciec. Autorski tytuł: *Okupacja*. Wróblewski zaczął malować obraz 10 listopada 1952. Pracę kontynuował: 22–25 grudnia 1952; następnie 3–7, 9–15 lutego, 4, 20, 21 marca 1953¹⁶.

Rewizja – Aresztowanie jest dziełem, w które od początku zostało wpisane powtórzenie – zarówno semantyczne, tytułowe jako

¹⁶ Andrzej Wróblewski. Red. Z. GOŁUBIEW..., s. 101.

re-wizja, zakładające powtórny wizję, jak i powtórzenie wskazujące na istotę traumy. Wróblewski dokonał tu niezwykle ważnego i przewrotnego gestu – zmiany perspektywy doświadczającego. Nie patrzy już/ jeszcze jak dorosły, dwudziestoseściolatek, nie wspomina też przeżyć czternastolatka, ale w centrum obrazu umieszcza dziecko, małego chłopca, niemego świadka historii. Być może stara się odtworzyć owo graniczne doświadczenie poprzez metaforę dziecka, które nie jest w stanie o nim opowiedzieć, dla którego język staje się zrozumiały, ale nie może być jeszcze narzędziem narracji, dziecka, uwikłanego w tragiczny los, które dostrzega więcej, i wreszcie dziecka, z którego się nie wyrasta, z emocjonalności, od której nie sposób uciec.

Dziecięca perspektywa na obrazie *Rewizja – Aresztowanie* nie pozostaje w żaden sposób beztroska. Najbardziej przejmująca wydaje się samotność chłopca, pozbawionego bezpośredniej opieki rodziców. To istotny punkt obrazu, z powodu którego warto zapytać o dwa przeciwstawne rozumienia traumy: tę, która dotyka jednostkę, osobę, grupę bezpośrednio i wydarzenie traumatyzujące, któremu mogą podlegać też osoby spoza doświadczenia. Jednocześnie uderza bliskość traumy i samotności. W tym pograniczu znaczeń mieściłaby się bowiem sztuka Wróblewskiego.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół obrazu, dość rzadko interpretowany – a mianowicie jego tło, które stanowi ściana pokoju. Przedstawiona dwubarwnie od góry ocieplona biel, lekka szarość przechodząca w połowie w kolor niebieskoszary, spopieleny zastosowana została przez Wróblewskiego nie bez znaczenia w pobliżu dziecka.

Na ile więc obraz ten jest powtórzeniem własnej historii, na ile należy go czytać jako metonimię polsko-wileńskiego pogranicza, a w jakim stopniu pozostaje wyłącznie artystyczną reprezentacją czasu wojny? Opisując to przedstawienie Wróblewskiego, warto zastanowić się nad kategorią świadka śmierci, świadka Zagłady. Obraz należy czytać więc nie tylko jako historię prywatną, ale jako egzemplifikację pokoleniowego doświadczenia obciążonego tragedią utraty. Być może właśnie rozszerzenie pola semantycznego tego przedstawienia o kategorie pokolenia było intencją artysty, nadającego swojemu ojcu cechy postaci rozstrzelanej¹⁷. Tych poziomów

¹⁷ Figura świadka, tak silnie dziś obecna w badaniach historycznych, literaturoznawczych, z zakresu historii sztuki, za sprawą Raula Hilberga, Jana Błońskiego, Jana Tomasza Grossa, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zofii Nałkowskiej, Tadeusza Borowskiego, a także wielu innych autorów i badaczy, których nie sposób tu przywołać, w kontekście twórczości Andrzeja

świadczenia – świadczenia sobą i świadczenia o pokoleniowym przeżyciu granicznym – jest, jak się wydaje, wiele. Na obrazie Wróblewskiego spotykają się liczne koncepcje bycia świadkiem.

Luiza Nader w książce *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów* zwraca natomiast uwagę na problem materialności traumy:

Andrzej Wróblewski, tworzący [...] serię *Rozstrzelań*, wykorzystał do swych obrazów m.in. zdjęcia egzekucji ludności cywilnej Bydgoszczy. Tym samym chciał pokazać moment, kiedy rozgrywa się okrucieństwo, a zarazem rozpada się podmiotowość, następuje kres wszystkich relacji, człowiek umiera sam, w poniżeniu i wstydzie¹⁸.

Ta sytuacja w pewnym stopniu przypomina afektywny wymiar sztuki Władysława Strzemińskiego, o czym szczegółowo pisze badaczka. Artysta wykorzystał fotografie wojenne do własnych kolaży, w których znaczącym przekształceniom uległy pierwotne wizerunki ofiar¹⁹. Podobnie Wróblewski, choć w zupełnie odmiennym stopniu i charakterze, posłużył się fotografiami jako pierwowzorami swoich prac. Wydobył on ze zdjęć konkretne twarze i postaci, by oddać ich lęk, wyrażony w formie ciała i pozwolił widzowi wnikać w tę reprezentację²⁰.

Być może z tego powodu *Rewizję – Aresztowanie* można czytać jako obraz poruszający kwestię utożsamienia artysty z traumą żydowską. Zaproponowany przez niego tryb mówienia o traumie oraz sposób jej wizualnego przeżywania pozwala potraktować dzieła malarskie jako formę narracji o Zagładzie. Obraz Andrzeja Wróblewskiego uświadamia, jak wiele szyfrów kryje się w twórczości tego osamotnionego artysty. To – jak się zdaje – miał na myśli Andrzej Kostołowski, kiedy wspominał:

Wróblewskiego domaga się osobnego artykułu lub szerszej publikacji. Warto skonfrontować doświadczenie wileńskie autora ze spostrzeżeniami odnośnie do obserwatora uczestniczącego, a później także świadka na wystawie. Por. numer tematyczny *Ustanawianie świadka. „Teksty Drugie”* 2018, nr 3. Tu zwłaszcza teksty: E. JANICKIEJ: *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków i rama zamiast obrzeży. O nowe kategorie opisu polskiego kontekstu Zagłady* oraz M. KOBIELSKA: *Świadek na wystawie. Świadectwa w nowych muzeach historycznych*.

¹⁸ L. NADER: *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaciół – Żydów*. Warszawa 2018, s. 302–303.

¹⁹ Ibidem, s. 303.

²⁰ Por. I. LUBA, E.P. WAWER: *Władysław Strzemiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznannej biografii 1893–1917*. Łódź 2017.

Każde dzieło Wróblewskiego jest organicznie związane z wydarzeniami, które towarzyszyły jego życiu. – Twórczość jego to nieustanny zapis, szyfr pełen symboliki i ukrytych znaczeń, mówiący o przeżyciach i pasjach Wróblewskiego więcej niż jakiegokolwiek suche analizy ścisłej biografii²¹.

Konsekwencją traumy dzieciństwa było powtarzanie własnej śmierci przez Wróblewskiego. Artysta wpisywał samego siebie w ciąg: świadomości – śmierci – nieświadomości, dlatego opublikowane w *Unikaniu stanów pośrednich* autotanografie Wróblewskiego sygnalizują potrzebę szerszego omówienia prac artysty w kontekście antropologicznych i filozoficznych koncepcji śmierci. Jedną z takich prób podjął Wojciech Szymański, który postawił hipotezę, iż: „Wróblewski przeżywa [...] rozstrzelanie, ale zarazem, dzięki *Rozstrzelaniom*, które w kontekście uwag o romantycznej, rozpaczającej podmiotowości artysty są autoportretem – czuje, że co dzień umiera”²².

Paradygmat samotności. Pamiętnik samobójcy

Trauma dzieciństwa sprawiła, że Wróblewski izolował się od społeczeństwa, w dorosłym już życiu nawiedzały go myśli samobójcze. Obrazy artysty przepełnione są samotnością: doświadczaną podczas oglądania nieba, samotnością kierowcy autobusu i tramwaju, samotnością architektury wznoszonej z geometrycznych brył, samotnością górskiego wędrowca zanurzoną w niebieskich reminiscencjach czy samotnością natury: opuszczonych drzew, porzuconych koni, pozostawionych przedmiotów martwych. Ale jest jeszcze autoidentyfikacyjna samotność postaci, tak wyraźnie oddawana w portretach i autoportretach, na których stopniowo znika perspektywa patrzenia wprost, sygnał oddalania się artysty od życia.

Poczucie ciągłego wyobcowania, jakie towarzyszyło Wróblewskiemu od momentu tragicznej śmierci ojca, oraz poczucie niemożności stania się tak spełnionym życiowo jak zajmujący się prawem brat

²¹ A. KOSTOŁOWSKI: *O postawie i zaangażowaniu społecznym Andrzeja Wróblewskiego*. W: *Andrzej Wróblewski 1927–1957. Katalog wystawy w 10. rocznicę śmierci*. Poznań 1967, s. 18. Cyt. za: W. BARANIEWSKI: *Pamięć obrazów / Obrazy pamięci*. W: *Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*. Red. A. ROTTENBERG. Katowice 2018, s. 188.

²² W. SZYMAŃSKI: „*Obraz tym się różni od pilnika, że jest w użyciu wszechstronniejszy*”..., s. 121.

artysty Jerzy, przyczyniły się do podjęcia kilku prób samobójczych. Z tego czasu zachował się *Pamiętnik samobójcy*, w którym Wróblewski pisał:

Nieznosny był dom! Nikt mnie tam nie podtrzymał i ponieważ sam nie mogłem czy nie umiałem żyć – więc odbiorę sobie życie; bo wtedy dopiero zobaczą, że brak jest mnie, i że robili mi krzywdę żyjąc mimo mnie [...]. Ludzie byli uprzedzająco uprzejmi, bo zasłaniała mnie Matka. Ja nigdy nie będę zdolny, aby samodzielnie zdobyć ich szacunek, a Matka to potrafi...²³

[...] wychyliłem głowę przez wyszczerbione okno. Patrzyłem obojętnie w prawo, nad szarą naszą ulicą z samotniczymi domami, i dalej, nad dachami; aż po najdalsze wyniosłe bloki, za którymi był, zdaje się dworzec. [...] Miasto było samotne i ospałe jak przedtem²⁴.

Wydawać by się mogło, że *Pamiętnik samobójcy*, pisany częściowo po latach, będzie retrospektywny, zdystansowany wobec minionych zdarzeń, że będzie uniwersalizował doświadczenia życiowe Wróblewskiego. Tymczasem czyta się go w pewnej konwencji, zauważając celowe rozproszenie, brak logiki czy współwynikania faktów. W pamiętniku odczuwa się paradoksalną wolność artysty, zmagającego się z własnym losem, zaprzeczającego przed samym sobą konkretnej przeszłości. To zmaganie malarza z formą przypomina próby wielu autorów, którzy po Zagładzie i po wojnie próbowali znaleźć odpowiedni gatunek literacki dla opisanego własnych doświadczeń granicznych.

Dla Wróblewskiego nie tyle Zagłada, ile wojna, nie tyle pamięć naoczna, ile wspomnienia, nie tylko prywatność losu, ale i powidoki wojny wpłynęły na doświadczanie życia z piętnem traumy. Dominantą przywołanych powyżej fragmentów pozostaje bowiem imperatyw samozniszczenia, wynikający z wszechobecnej pustki. Czasy szkolnego, a potem studenckiego zaangażowania w działalność grupy artystycznej, aktywność na rzecz wspólnoty, minęły bezpowrotnie, pozbawiając artystę utopijnej, społecznej ochrony. Samotność, nagle ujawniona i nazwana, wydawała się artystyczną powinnością, gestem wewnętrznym i otwarciem możliwości dla nowej powojennej estetyki. Ale przede wszystkim była tragiczna, bo wynikająca z poczucia nieodwracalnej traumy.

²³ A. WRÓBLEWSKI: *Pamiętnik samobójcy*. W: *Unikanie stanów pośrednich*. Andrzej Wróblewski (1927–1957)..., s. 140.

²⁴ *Ibidem*, s. 142–143.

W *Pamiętniku samobójcy* pojawia się, zapewne celowe, nawiązanie do twórczości Juliana Tuwima. Może ono świadczyć o artystycznym pokrewieństwie malarza z samotnością odczuwaną przez poetę. Wróblewski wspomina bowiem fragment utworu Tuwima, w dość specyficznym, a zarazem symbolicznym miejscu, jakim były ruiny budowli w Częstochowie:

[...] wysiadłem w Częstochowie z niewyraźnym ciężeniem ku odosobnionym ruinom. I tu, w Częstochowie, zginęła moja myśl samobójcza w familiarnym spokoju letniego popołudnia na przedmieściach. Roztkliwiłem się, rozlałem w powietrzu. Każdy zna obraz małomiasteczkowej ulicy niedzielnej z tym specyficznym sumowaniem głupich detali w pełną nastroju całość: drzewo, jakiś gramofon, pies, szewc przed warsztatem ze stateczną żoną, auto w charakterze przedmiotu podziwianego i piegowaty facet na rowerze w tymże charakterze; zakochane pary, zapach powietrza, dół słupów telegraficznych i ogródki, za płótkami z ławeczkami lub w skrzynkach pod oknami „całujemy w główki cudze dziatki / i podlewamy w oknach kwiatki” (Julian Tuwim)²⁵.

Ten ostatni fragment pochodzi z wiersza Tuwima *Staruszkowie* z tomu *Czyhanie na Boga*. Utwór ten w pełnym kształcie brzmi tak:

Patrzymy sobie na ulice
Przez wpółrozwarne okiennice
W czółka całujem cudze dziatki
I podlewamy w oknach kwiatki
Żyjemy sobie jak Bóg zdarzy
Zrywamy kartki z kalendarzy²⁶

Wróblewski jest subtelnym, a zarazem detalicznym czytelnikiem poezji. Bliscy byli mu Louis Aragon, Federico Garcia Lorca i Tadeusz Różewicz, a więc poeci zmagający się z wojennym losem, próbujący na nowo zapisać świat, odbudować język, przywrócić znaczenie dawnej metaforze. Często okaleczeni psychicznie, wykluczeni, osobni. Ale przede wszystkim podobnie samotni wobec swoich traum – Aragon słyszający nieustannie głosy zabitych, Lorca tworzący w przededniu hiszpańskiej wojny domowej, Różewicz zaś zmagający się z ocaleniem.

²⁵ Ibidem, s. 156.

²⁶ J. TUWIM: *Staruszkowie*. W: IDEM: *Wiersze wybrane*. Oprac. M. GŁOWIŃSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 11.

Dlaczego jednak w tym szczególnym momencie życia artysty pojawia się Tuwim? Może dlatego, że poezja była dla niego przestrzenią wyrażania samotności, nieustannie odczuwanej przez autora samotności wielu istnień – staruszków, kobiet, dzieci, zwierząt. Może też z tego powodu, że poetycka samotność Tuwima wiązała się podobnie jak w przypadku Wróblewskiego z indywidualnym poczuciem czasu. Tak dzieje się w przywołanym wierszu, kiedy poeta biegnie do starości, która tylko pozornie łączy się z upragnionym odpoczynkiem, spokojem, beztrioską. Biegnie do starości samotnej.

W Tuwimowskim kontekście szczególnie ważne pozostają także żydowskie reminiscencje zapisane w pamiętniku artysty:

Znajome ruiny nieznanego miasta. To w Łodzi znalazłem bezcenną bibliotekę hebrajską, nikczemnie rozrzuconą po rumowiskach piwnicy. Hieroglify tytułów i liczne pieczętki-nalepki zapobiegliwej biurokracji czcigodnych instytucji. Świat wchłaniający, piwniczny, zamykający widza w ciemni faustowskiego gabinetu, w ciasnym wnętrzu ożywionym pochyloną, niewidzącą głową uczonego. Kiedy z trudem wyrwałem się z dusznej atmosfery, szukałem zgorzkniałą wolą miejsca wiecznego spoczynku²⁷.

Spotkanie z hebrajską biblioteką, a więc spotkanie z językiem, pismem i kulturą, Wróblewski przeżywa niemal psychosomatycznie. To nie tylko bowiem sensualne doświadczenie dotyku książki, ale również odczucie lęku przeszłości, zejście w głąb, piekielne zstąpienie. Nasilająca się w nim duszność, poczucie zamknięcia, wzmagający się strach przed byciem pod powierzchnią ziemi, symboliczna piwnica, wszystko to przywołuje prawdę wojny i dawnego getta oraz postaci ukrywających się Żydów. O takim traumatycznym doświadczeniu opowiada Michał Głowiński w *Czarnych sezonach* w rozdziale *Piwnica*. Sytuacja podziemia całkowicie zmieniła życie niespełna wówczas ośmioletniego chłopca:

[...] moja rodzina, i spora liczba sąsiadów (może wszyscy?) skryła się w jednej z piwnic, najdalej położonej od wejścia, aczkolwiek z pewnością niezbyt dobrze zakonspirowanej. O ile pamiętam, dozorca zamknął ją od zewnątrz. [...] Był ścisk, sklepienie znajdowało się tak nisko, że nie sposób było stać. Wiedziałem już dobrze, o co tutaj chodzi, czego chcemy uniknąć, ukrywając się w miejscu, które nie nadaje się do życia. [...] Było ciemno, obowiązywało absolutne milczenie, spoza tych ścian nie miała prawa się wydobyć

²⁷ Ibidem, s. 153–154.

żadna oznaka życia. [...] przebywanie w piwnicy trwa we mnie do dzisiaj, nie skończyło się wraz z otwarciem drzwi – i to nie tylko dlatego, że z chwilą, w której skończyło się to konkretne zagrożenie, nie przeminęło niebezpieczeństwo. [...] Było to pierwsze zetknięcie z zamknięciem tego rodzaju²⁸.

Po latach powracają symptomy towarzyszące ukrywającemu się światu żydowskiemu. Wspomniane przez Głowińskiego tragiczne *continuum* Wróblewski odnajduje w porzuceniu, zapomnieniu i wyparciu kultury hebrajskiej. Dramatycznym tego przejawem pozostają opieczętowane publikacje, przywołujące skojarzenie ksiąg zakazanych, których nie należy ponownie otwierać. Podobnie jak w przypadku Głowińskiego, wyjście na powierzchnię nie przynosi też ulgi artyście, jedynym ratunkiem wydaje mu się kolejna próba samobójstwa. Wróblewski w *Pamiętniku* zapisuje: „I oto jestem i usiłuję się powiesić”²⁹. Powodem odebrania sobie życia jest strach przed opóźniającą się śmiercią.

W *Pamiętniku* pojawia się jeszcze jeden fragment, silnie zmetaforyzowany, świadczący o pogrążeniu artysty w amoku samobójczych obsesji i myśli o ocaleniu. Z kolejnej próby ratuje go milicjant w cywilu:

Patrzac wstecz, spostrzegam drugą stronę medalu: jakiś porucznik-Żydek i paru młodych chłopców, którzy o mnie mówili: chyba Niemiec, kto jego wie!; śledztwo zaczęło znienacka od pytania, dlaczego mam krótkie włosy. Musiałem być niedawno ogolony (?) (obóz, ha, ha, ha). Głupstwa³⁰.

Stany autodestrukcyjne Wróblewskiego były częstym źródłem zmańczonych, pogranicznych myśli. W przytoczonym fragmencie znacząca pozostaje próba utożsamienia się artysty z żydowską traumą. Na ten proces mogą wskazywać: wątek niemiecki, ogolona głowa, przypomnienie obozu. Widać tutaj najmocniej stylistyczne, emocjonalne i tożsamościowe zagubienie Wróblewskiego, sytuującego się „pomiędzy”. Formuła *entrée* dotyczy właściwie całej historii traumy artysty postawionego pomiędzy dawnym życiem i teraźniejszością, historią i wspomnieniem, pamięcią i zapoznaniem, raną i zabliznieniem, ocalonym i ocalałym, życiem i śmiercią, w ciągłej pokusie samobójstwa.

²⁸ M. GŁOWIŃSKI: *Czarne sezony*. Kraków 2002, s. 19–20.

²⁹ A. WRÓBLEWSKI: *Pamiętnik samobójcy...*, s. 154.

³⁰ Ibidem.

Rewizja zatem to nie tylko tytuł obrazu, nie tylko trop interpretacyjny. Za indywidualną rewizją kryje się także rozpoznanie sytuacji kraju, wciąż pogrążonego w milczeniu po Zagładzie. *Rewizja – Aresztowanie* to obraz ciągle aktualny jako akt zaświadczenia o nowych formach mówienia o śmierci, o zmaganiu się z traumą śmierci. Rewizja to także metoda badania sztuki Andrzeja Wróblewskiego, poddawanej nieustannym rekonfiguracjom i odczytaniom. Z tego powodu w tytule artykułu zastosowałam koncept podwójnej liczby: pojedynczej i mnogiej – rewizja/e.

Dialektykę traumy Wróblewski wyrażał najpełniej w maksymie „pędu ku śmierci”. Czy oznaczał on ucieczkę od rzeczywistości, czy też wskazywał naturalne, choć hiperbolizowane przez artystę, koleje losu? A może był także sposobem na trwanie z ojcem, pozostawianiem wciąż w czasie wojny? Ta podwójność światów, jaką wywołała trauma dzieciństwa, towarzyszyła artyście do końca, skazując go na nieuleczalną melancholię:

Wagon był domem od wieków [...] nie wierzyłem w opuszczenie go. Wdychałem pełną piersią czar życia w mijaniu; bez bagażu spraw przeszłych i przyszłych, jakby wciąż między dwoma światami zawieszony w upajającej się próżni, skąd widać kalejdoskop życia miasta i świata. Widziałem – patrzyłem. [...] Melancholijnie sterczące wejście do schronu w kształcie betonowej wieżyczki pokazywało palcem w niebo, że i tam się coś dzieje; istotnie: strzelali, latali, chociaż już było po wojnie³¹.

Bibliografia

- Andrzej Wróblewski. Oprac. A. WOJCIECHOWSKI. Warszawa 1979.
Andrzej Wróblewski. Red. Z. GOŁUBIEW. Warszawa 1998.
Andrzej Wróblewski *nieznany*. Red. J. MICHAŁSKI. Kraków 1993.
Antologia studiów nad traumą. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015.
ASSMANN A.: *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*. Tłum. P. PRZYBYŁA. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2009, s. 128–139.
BANAI N.: *Figuracja eksperymentalna w stanie wyjątkowym*. W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014, s. 220–251.

³¹ Ibidem, s. 148.

- BARANIEWSKI W.: *Pamięć obrazów / Obrazy pamięci*. W: *Perspektywa wieku dojrzewania*. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda. Red. A. ROTTENBERG. Katowice 2018, s. 188–211.
- BOJARSKA K.: *Trauma*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Warszawa 2014, s. 501–506.
- BORUCKI A.: *Własna wojna Andrzeja Wróblewskiego 1927–1957*. „Akcent” 1987, nr 1, s. 142–143.
- FOSTER H.: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2012.
- GŁOWIŃSKI M.: *Czarne sezony*. Kraków 2002.
- JANICKA E.: *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków i rama zamiast obrzeży. O nowe kategorie opisu polskiego kontekstu Zagłady*. „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 131–147.
- JARECKA D.: *Wewnętrzne organy kontroli*. W: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. A. LIPSZYC, M. ZALESKI. Warszawa 2015, s. 128–147.
- KOBIELSKA M.: *Świadek na wystawie. Świadectwa w nowych muzeach historycznych*. „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 295–308.
- KOSTOŁOWSKI A.: *O postawie i zaangażowaniu społecznym Andrzeja Wróblewskiego*. W: *Andrzej Wróblewski 1927–1957. Katalog wystawy w 10. rocznicę śmierci*. Poznań 1967, s. 18.
- KOZIK R.: *Odnalezienie zaginionego obrazu autorstwa Andrzeja Wróblewskiego pod tytułem „Portret z wnętrzem” podczas prac konserwatorskich przy obrazie „Pejzaż górski”*. „Ochrona Zabytków” 2012, nr 3–4, s. 53–58.
- Kronika wydarzeń. Andrzej Wróblewski kraj*. Oprac. M. TARABUŁA. W: *Andrzej Wróblewski nieznanym*. Red. J. MICHAŁSKI. Kraków 1993, s. 261–308.
- LUBA I., WAWER E.P.: *Władysław Strzemiński – zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznanego biografii 1893–1917*. Łódź 2017.
- MICHAŁSKI J.: *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*. Kraków 2009.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Warszawa 2014.
- NADER L.: *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, Pamięci przyjaźni – Żydów*. Warszawa 2018.
- NOWICKA D.: *Art-biografie Andrzeja Wróblewskiego*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 35, s. 55–78.
- NOWICKA D.: *Artysta i mīt. Wokół „Treści uczuciowej rewolucji” Andrzeja Wróblewskiego*. „Porównania” 2018, T. 23, nr 2, s. 259–278.
- NOWICKA D.: *Błękitne, wewnętrzne [...] są w wołaniu. Im-pasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera [Od Wróblewskiego: Niebo nad górami]*. W: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*. Red. A. GLEŃ, J. KORNHAUSER. Poznań, s. 470–482.
- NOWICKA D.: *„Słyszę was głosy zabitych” – Andrzej Wróblewskiego przypis do Louisa Aragona*. „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5, s. 176–198.
- NOWICKA D.: *Zasyfia ryba. Autobiograficzne i zwierzęce niepokoje w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 217–232.

- PIOTROWSKI P.: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999.
- SZYMAŃSKI W.: „Obraz tym się różni od pilnika, że jest w użyciu wszechstronniejszy” lub Andrzej Wróblewski na nowo odczytany: notatki na marginesie „Unikania stanów pośrednich”. „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 11, s. 115–124.
- TUWIM J.: *Wiersze wybrane*. Oprac. M. GŁOWIŃSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
- UBERTOWSKA A.: *Holokaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa 2014.
- Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014.
- WRÓBLEWSKI A.: *Pamiętnik samobójcy*. W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014, s. 138–158.

Daria Nowicka – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Laureatka II Nagrody im. Jana Józefa Lipskiego za pracę *Jednokładne figury Eksterminacji. Pożydowskie doświadczenie Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzemińskiego*. Wśród jej zainteresowań znajdują się studia nad postpamięcią, poetyką i intertekstualnością obrazu (po)wojennego, a także reprezentacje Zagłady. Członkini Koła Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej *Dabru Emet* działającego na poznańskiej polonistyce.

e-mail: daria.nowicka@amu.edu.pl



Mateusz Florczak

Uniwersytet Gdański

 <http://orcid.org/0000-0001-5304-1728>

Odtworzyć świat (z) traumy O postmemorialnej prozie Görana Rosenberga *Krótki przystanek w drodze z Auschwitz*

Recreating a Universe of Trauma

On (Post)memorial *A Brief Stop on the Road from Auschwitz*

by Göran Rosenberg

Abstract: This article considers literary features that are characteristic of the (post)memorial prose written by members of the so-called “second generation” after Shoah: in other words, children of Holocaust Survivors, who grew up within spaces delineated by family memories that were strongly tabooed. Based on the example of the autobiographical text *A Brief Stop On the Road From Auschwitz*, by Göran Rosenberg, the article discusses how narration representing traumatic memories disturbs narration tied to narrative (normative) memories. Drawing on terms from trauma and memory studies, the article proposes that such novels be read as medical epicrisis, each containing a range of symptoms, diagnoses, and specific therapeutic processes. This article specifically examines the so-called identity dissociation of the author/narrator, following the condition’s development over the course of the text. Simultaneously, and aided by references to urban studies terminology, the article hypothesizes a process of the reconstruction of a childhood world from a grown-up perspective.

Key words: trauma, memory, Shoah, space, identity

Streszczenie: Przedmiotem artykułu jest analiza procesu literackiej (re)konstrukcji naznaczonego traumą dziecięcego świata w autobiograficznej prozie Görana Rosenberga, *Krótki przystanek w drodze z Auschwitz*. Rzeczony tekst pod wieloma względami autor traktuje jako prozę reprezentatywną dla tzw. drugiego pokolenia po Zagładzie: bezpośrednich potomków Ocalałych,

funkcjonujących w przestrzeniach tabuizowanych wspomnień i cierpiących na prawach pamięci odziedziczonej. W omawianym utworze autora interesują sposoby, w jakie pamięć traumatyczna symptomatycznie inkrustuje pamięć narracyjną, co w efekcie może prowadzić do (nad)produkcji znaczeń w ramach pozornie normatywnego procesu ewokowania wspomnień. Porusza ponadto problem statusu ontologicznego autora/narratora w aspekcie jego tożsamościowej dysocjacji w płaszczyźnie reminiscencji z okresu dzieciństwa. Propozycja interpretacyjna uwzględnia podjęcie próby jaskrawszej medykalizacji dyskursu literaturoznawczego, tj. potraktowanie prozy (post)pamięciowej jako swoistej medycznej epikryzy: wyodrębnienie treści świadczących o zespole określonych objawów, rozpoznaniu choroby oraz przebiegu terapii.

Słowa kluczowe: trauma, pamięć, Zagłada, przestrzeń, tożsamość

Krótki przystanek w drodze z Auschwitz, autobiograficzna proza autorstwa Görana Rosenberga, cenionego w Szwecji publicyście żydowskiego pochodzenia, to utwór symptomatyczny dla niefikcjonalnej twórczości (post)memorialnej, wpisujący się w kontekst doświadczeń wspólnych dla tzw. drugiego pokolenia po Zagładzie, generacji dojrzewającej w rodzinach Ocalałych z Szoa. Jednocześnie jest on jednym z przynajmniej kilku głośnych tytułów traktujących o wspomnianej tematyce, który pojawił się na szwedzkim rynku wydawniczym w ciągu ostatnich kilku lat (by przywołać tylko *1947. Świat zaczyna się teraz* Elisabeth Åsbrink, *Dom z dwiema wieżami* Macieja Zaremby Bielawskiego, ale też przykład prozy fikcjonalnej, traktującej o romskim doświadczeniu Porajmosu *Ja nie jestem Miriam* Majgull Axelsson).

W tym miejscu jestem winien czytelnikom wyjaśnienie. Swoje rozważania opieram w całości na polskim tłumaczeniu *Krótkiego przystanku...*, co u potencjalnego odbiorcy może wprowadzać poczucie metodologicznego dyskomfortu. Wszak, podążając za kanonicznymi tezami Phillipe'a Lejeune'a, dotyczącymi paktu autobiograficznego¹, przekład stanowi (i to niebagatelne) zapośredniczenie aktu wypowiedzi. W przypadku intymistyki fakt ten wydaje się tym bardziej znaczący i rygorystyczny. Pozwoliłem sobie jednak ową zasadę naruszyć, wprowadzając w relację autor – odbiorca osobę tłumacza, w nadziei, że nie zaburzy to rozpoznania poczynionych w toku interpretacji.

¹ Ph. LEJEUNE: *Pakt autobiograficzny*. Tłum. A.W. LABUDA. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5, s. 39–49.

Autor, potomek polskich Żydów, dorasta w niewielkim domu, w szwedzkim miasteczku Södertälje Södra, nieopodal Sztokholmu, w pierwszej połowie lat 50. Rozwój osobowości chłopca jest poniekąd determinowany przez dojrzewanie w przestrzeniach silnie tabuizowanej pamięci rodzinnej, pamięci o wydarzeniach uchylających się normatywnym porządkom artykulacyjnym, wspomnień podlegających restrykcyjnemu wydzieleniu na prawach samorzutnie pojawiających się symptomów pamięci traumatycznej. W efekcie Göran podświadomie nasiąka rodzicielską, niewypowiedzianą traumą. Stanowi ona modelowy przykład fenomenu, opisanego we wczesnych latach 90. XX wieku przez Marianne Hirsch pod nazwą postpamięć. Pozwolę sobie na krótką rekapitulację tego kanonicznego już pojęcia:

Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenia traumatyczne, których nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć².

Teoria pamięci traumatycznej sięga przełomu XIX i XX wieku, stanowiącego jednocześnie przełom na gruncie badań psychiatrycznych. Pojęcie pamięci traumatycznej do słownika neurologii wprowadził jeden z najbardziej znanych klinicystów francuskich tamtej epoki, doktor paryskiego zakładu Salpêtrière – Pierre Janet³. W rezultacie swoich badań rozpoznał dwa rodzaje pamięci: narracyjną oraz traumatyczną. Pierwsza, tzw. zwykła pamięć, „winna być pewnym aspektem życia, zintegrowanym z innymi doświadczeniami”⁴. Pamięć traumatyczna tymczasem nie wykazuje „charakteru adaptacyjnego”⁵, a zatem opiera się procesowi scalenia z nowymi przeżyciami, nawarstwiającymi się nieustannie w toku egzystencji każdego człowieka. To same początki, można rzec: praźródła dzisiejszej wiedzy i metodologii badań nad traumą. Posługując się w tekście terminem pamięci traumatycznej, mam już na myśli jej współczesną

² M. HIRSCH: *Żałoba i postpamięć*. Tłum. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Antologia. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 254.

³ B.A. VAN DER KOLK, O. VAN DER HART: *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*. Tłum. T. BILCZEWSKI i A. KOWALCZE-PAWLIK. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przekł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 139.

⁴ Ibidem, s. 146.

⁵ Ibidem.

definicję autorstwa wybitnej badaczki nurtu memorialnego – Cathy Caruth. Ten rodzaj pamięci w jej rozważaniach występuje na prawach mechanizmu mimowolnego pojawiania się wspomnień pod wpływem określonego (niekoniecznie gwałtownego) impulsu, gdzie „błaha wydarzenia mają [...] moc przywoływania symptomów traumatycznych, podobnie jak [Proustowska – M.F.] magdalenka przypominała doświadczenia sensualne”⁶.

W oczach małego Rosenberga symptomy pamięci traumatycznej, zgodnie z ich naturą, pozostają całkowicie nierozpoznane, przy czym często towarzyszy im osobliwa atmosfera, którą autor określa mianem cieni: „Zdarza się parę razy, że jego świat odtrąca go z powrotem ku ich [rodziców – M.F.] światu i ich cienie na moment wdzierają się w niego, pozostawiając doznanie mroku i chłodu”⁷.

Dopiero po kilkudziesięciu latach dojrzały Göran podejmie próbę rozpoznania istoty owych „cieni” – i na podstawie zapośredniczonych materiałów dokona rekonstrukcji pamięci rodzinnej sprzed czasu własnego przyjścia na świat. Nim to nastąpi, pisarz zrestauruje również świat swojego dzieciństwa. Tym samym formę *Krótkiego przystanku...* wpisać można w *stricte* medyczny gatunek wypowiedzi, jakim jest lekarska epikryza: sporządzony *post factum* opis przypadku z wyróżnioną gamą objawów, rozpoznaniem i zarysowaniem terapii. Jednocześnie w strukturze tekstu, w ramach poszczególnych wypowiedzi, wyraźne ujawniają się poszczególne „sploty wiedzy i niewiedzy”⁸ o wydarzeniu traumatycznym. Innymi słowy: *Nachträglichkeit* (jeszcze Freudowska obserwacja, wedle której „przeszłość staje się dostępna jedynie za sprawą opóźnionego aktu rozumienia i interpretacji”⁹) wprowadza niezanikający ani na chwilę dysonans, wyznaczający narracyjną oś tekstu. Dysocjacja figury autora/narratora, która temu procesowi towarzyszy, zostanie przeze mnie omówiona w dalszych partiach artykułu.

Zanim przejdę do właściwej interpretacji, chciałbym jeszcze przywołać fragment tekstu Katarzyny Bojarskiej, odnoszący się do twórczości Winfrieda Sebalda, który, moim zdaniem, świetnie cechuje, w zasadzie definiuje, zarówno prozę (post)memorialną, jak i egzystencjalne położenie Görana Rosenberga – nie tylko z okresu

⁶ T. ŁYSAK: *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*. W: *Antologia studiów nad traumą...*, s. 13.

⁷ G. ROSENBERG: *Krótki przystanek w drodze z Auschwitz*. Tłum. M. KALINOWSKI. Wołowiec 2014, s. 41.

⁸ T. ŁYSAK: *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą...*, s. 13.

⁹ R. LEYS: *Freud i trauma*. Tłum. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Antologia studiów nad traumą...*, s. 112.

dzieciństwa, ale również czasu, gdy jako dojrzały publicysta zdecydował się na konfrontację z rodzinną przeszłością:

Wydarzeniem fundującym pisarstwo [...] jest katastrofa, która miała miejsce, gdy go jeszcze nie było: Zagłada europejskich Żydów. Pisarz stał się spadkobiercą nieodkupionego cierpienia i odtąd chce zrozumieć bycie człowiekiem w czasie, którego zasadniczym elementem jest czas historyczny. W tym ujęciu wszelka historia po katastrofie jest traumatyczna; nie było nas, kiedy zachodziło wydarzenie historyczne o takiej sile rażenia, która determinuje naszą egzystencję w świecie „po”. Nie można ogarnąć ani włączyć w swoje życie tego katastroficznego wydarzenia, powraca ono z opóźnieniem i kładzie się cieniem na wszystkim innym¹⁰.

(Post)memorialna narracja *Krótkiego przystanku...* jest zatem próbą rekonstrukcji świata na zgliszczach, stanowiących fragmentaryczną, ale jednak – opokę. Zarazem próba ta dokonuje się wobec całkowitej pustki – wyrwy, w jakiej funkcjonują rodzice pisarza. Jak o nich pisze Göran Rosenberg:

W świecie tych dwojga nowo przybyłych [do Szwecji – M.F.] już nie ma miejsca takiego jak to. Miejsca, gdzie oni, w ten sam sposób jak kiedyś ja, uczynili świat swoim. Gdyby istniało takie miejsce, mówiliby o nim, dając mi poznać jego zapach, jego smak, zabraliby mnie tam, opowiadaliby o ludziach, którzy kiedyś tam żyli. Ale oni nie opowiadają. Tam, gdzie kiedyś musiało istnieć jakieś miejsce, takie jak to, teraz jest tylko cisza [...]. I choćby jakieś ułamki takiego miejsca jeszcze leżały gdzieś ukryte [...], to ktoś lub coś nazbyt dokładnie je zmiażdżyło, nazbyt głęboko zakopało, w nazbyt rozległych strefach mroku¹¹.

Moment „tuż-przed” rozwinięciem pierwszego z wątków narracji wydaje się w ramach rzeczowej prozy najbardziej intrygujący.

Topograficzne wyznaczniki rekonstruowanego świata

Historię rozpoczyna opis przerzuconego nad Kanałem Mostu, prowadzącego do Miejsca narodzin autora. Figura Mostu, niezależnie od „normatywnego” wzoru metaforyzacji, kiedy to przyjmuje

¹⁰ K. BOJARSKA: *Sztuka niemożliwej możliwości*. „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 164.

¹¹ G. ROSENBERG: *Krótki przystanek...*, s. 46.

on status klucza lub pasażu, stanowi – jak się wydaje – czynnik inicjujący wspomnienia z okresu dzieciństwa. Zapowiada tym samym wybór strategii narracyjnej, na mocy której wiodącą metodą prowadzącą do (re)konstrukcji dziecięcego świata stanie się wpiśywanie pamięciowej materii w matrycę topo(bio)graficzną. Most, Kanał i Miejsce konsekwentnie pisanie są wielką literą, co wskazuje na ich konstytutywny charakter w stosunku do odtwarzanej ze wspomnień przestrzeni; określoną funkcję delimitacyjną. Świat małego Rosenberga nie wykracza ani poza Miejsce, ani przerzucony nad Kanałem Most.

Proces wskrzeszania świata nie zachodzi oczywiście wyłącznie w ramach pamięci autora/narratora, stanowiąc raczej amalgamat obrazów wywodzących się z poszczególnych porządków memorialnych. Przede wszystkim to pamięć autobiograficzna¹² – zdefiniowana przez francuskiego socjologa Maurice'a Halbwachsa, jako indywidualna pamięć każdego człowieka. W dalszej kolejności pozwalam sobie wyodrębnić kategorię pamięci potencjalnie protetycznej, do której przyporządkowuję formuły zdradzające autorską niepewność w kwestii autentyczności własnych wspomnień. Zwracam wreszcie uwagę na poszczególne porządki pamięci kolektywnej¹³: kategorie z domeny rozważań nestorów zwrotu memorialnego, Aleidy i Jana Assmannów. Składają się na nią treści w różnym stopniu wykorzystujące mechanizm interpersonalnych, społecznych zapośredniczeń. Jest to oczywiście pamięć komunikacyjna, przekazywana w partykularnych społecznościach, np. rodzinnych, pokoleniowych – w formie ustnej (występowanie postpamięci musi jednak świadczyć o niemożności zaistnienia takiej formy przekazu w ramach rodzinnego kręgu Rosenbergów). Dalej: to pamięć zdeponowana w archiwach państwowych (muzeach, ośrodkach kultury o długiej tradycji, bibliotekach etc.). Do charakterystycznych dla omawianej prozy kategorii z zakresu pamięci kolektywnej należy odkrywana i rekonstruowana przez narratora pamięć getta (kronika Litzmannstadt, dzienniki osobiste, obwieszczenia żydowskiej administracji, niemiecka dokumentacja zbrodni). To właśnie z nich korzysta autor, konstruując świat swoich rodziców. W ramach omawianej prozy wyróżniam wreszcie paradoksalną (nie)pamięć świata sprzed Zagłady, a zatem ten rodzaj narracji, w ramach której ujawnia się niewyraźność Holocaustu;

¹² J.K. OLICK, J. ROBBINS: *Badania nad pamięcią społeczną: od „pamięci zbiorowej” do socjologii historycznej praktyk pamięciowych*. Tłum. LIDEX. W: *(Kon)teksty pamięci. Antologia*. Red. K. KOŃCZAL. Warszawa 2014, s. 108.

¹³ *Ibidem*, s. 109.

sceny niedające się wypełnić nawet za pomocą zapośredniczonych świadectw, sytuacje „wyrwane” z pamięci:

Próbuję wyobrazić sobie samotność w wagonach. Samotność w momencie, kiedy rygluje się za wami drzwi wagonu i świat taki, jakim niedawno jeszcze wam się zdawał, opuszcza was nieodwołalnie¹⁴.

Wszystkie wymienione memorialne domeny są wobec siebie komplementarne, wytwarzając w obrębie narracji polifonię rejestrów. Wobec tak sylwicznego, wirydarzowego charakteru prozy, czasoprzestrzeń w *Krótkim przystanku...* jawi się w postaci zatrzymanych w kadrze fotografii czy też (podążając za słowami autora) „ułamków” bądź „refleksów pamięci” – wyświetlanych jak gdyby w epidiaskopie, w czasie gramatycznie teraźniejszym, na prawach onirycznej, palimpsestowej projekcji. Warto notabene zwrócić uwagę na samą, przyjętą przez autora formułę „ułamka pamięci”: czegoś niepełnego, zdeformowanego, ale też sprawiającego ból, przynoszącego cierpienie. W planie narracyjnym proces ewokowania wspomnień przypomina symptomatyczne, autogenne generowanie fragmentarycznych krajobrazów, stanowiących tło – jakby sztafaż określonego wspomnienia. W ten sposób następuje sukcesywne wypełnianie literackiej czasoprzestrzeni poszczególnymi (kraj)obrazami. Pamięć narratora zatacza coraz szersze kręgi, odpowiadające dojrzewaniu małego Görana – tak, aby ich granice sygnalizowały dalsze etapy dziecięcej inicjacji:

Pierwszym ptakiem jest wróbel w krzaku berberysu pod sklepem nabiałowym. Pierwsza wiewiórka wdrapuje się po pierwszej korze na pierwszą sosnę pod kuchennym oknem [...]. Pierwsza leśna ścieżka usłana jest pierwszym nagrzanym świerkowym igliwem i otoczona pierwszymi jagodami...¹⁵.

Następujące po sobie perspektywy definiowane są przez wąski pas zieleni przed domem, jarzębinową alejkę, Morskie Kąpielisko czy nasyp kolejowy. Rzutowane w przestrzeń literacką klisze pamięci jawią się jako wyblakłe, pocięte, nadtopione, na różny sposób zniekształcone upływem czasu. Okazują się zdeformowane jednak nie tylko na mocy naturalnych procesów przypominania

¹⁴ G. ROSENBERG: *Krótki przystanek...*, s. 95.

¹⁵ *Ibidem*, s. 24.

i „odpominania”¹⁶. Na dużą część z nich padają wspomniane na początku traumatyczne „cienie”, będące w istocie symptomami dokonanego w dzieciństwie procesu inkorporacji ojcowskiej traumy. Jej obecność ujawnia się pod postacią zdarzeń etiologicznie odmiennych wobec naturalnych przekształceń pamięci narracyjnej. Należą do nich niespodziewane intruzje, gwałtowne pęknięcia wątku czy też jego „wykolejenie”, „cichnięcie” rejestru i freudowskie pomyłki. Nadto na istnienie traumatycznego dysonansu wewnątrz pozornie normatywnego wzorca wspomnień wskazuje niestabilne ontologicznie narracyjne „ja”.

Tożsamościowa dysocjacja jako wyznacznik literatury (post)memorialnej

Zabieg tożsamościowej dysocjacji, pozornie zrywający z zasadą jedności autora i narratora, a zatem naruszający Lejeune’owski pakt autobiograficzny, należy do często obieranych strategii narracyjnych w postmemorialnej literaturze faktu. Strategia opisywania siebie jako „nie-siebie” lub „nie-do-końca-siebie” pozwala osiągnąć analityczny dystans, niezbędny, aby przebrnąć przez doświadczenia związane z niezrozumiałym samobójstwem ojca, nadać znaczenie niewłączonym dotychczas w obręb języka doznaniom z dzieciństwa i wreszcie uporządkować treści, do tej pory ujawniające się w autogennych kadrach pamięci. Innymi słowy: dysocjacja służy „przepracowaniu” doświadczenia traumatycznego. W tym sensie pozostaje symptodem i środkiem leczniczym jednocześnie.

Nieco odmienne znaczenie terminowi „dysocjacja” przypisują holenderscy psychiatry – Bessel A. van der Kolk i Onno van der Hart. Zjawisko to odnoszą nie do tożsamości osoby strauumatyzowanej, a samego traumatycznego doświadczenia:

Współczesne badania wykazują, że do dysocjacji traumatycznego doświadczenia dochodzi w momencie pojawienia się traumy [...]. Wiele osób, które przeżyły traumę, uparcie utrzymuje, że podlegają automatycznemu usunięciu ze sceny traumatycznych wydarzeń; spoglądają na nią z dystansu lub zupełnie z niej znikają, innym częściom swej osobowości pozostawiają cierpienie i przechowują przytłaczających doświadczeń¹⁷.

¹⁶ P. CZAPLIŃSKI, K. KOŃCZAL: *Odpominanie*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Warszawa 2014, s. 301–303.

¹⁷ B.A. VAN DER KOLK, O. VAN DER HART: *Natętna przeszłość...*, s. 155.

Należy podkreślić, iż, według wspomnianych specjalistów, dysocjacja sama w sobie nie służy przepracowaniu traumy właśnie ze względu na istotę dysocjacyjnego „rozszczerzenia”, towarzyszącego nawrotom traumatycznych obrazów. Cykliczne nawroty scen będących źródłem traumy, obserwowane „spoza siebie” pozostają po prostu nieleczonymi symptomami.

Osobiście proponuję nieco inne zastosowanie terminu „dysocjacja”, odnoszę (jak już podkreśliłem), wiążąc go z figurą autora; stąd określam ją mianem dysocjacji tożsamościowej narratora. Stabilizacja narracyjnego „ja” wraz z postępem historii wskazywałaby w tym przypadku na zakończenie sukcesem procesu „przepracowywania” traumy. Analogie pomiędzy wypowiedziami holenderskich psychiatrów a moją propozycją są jednak możliwe do przeprowadzenia. Badacze piszą o usunięciu ofiary ze sceny traumatycznych wydarzeń we własnych wspomnieniach. W *Krótkim przystanku...* dysocjacja tożsamościowa nie wydaje się tak dramatyczna. W pierwszej kolejności sygnalizowana jest tekstowym sposobem zapisu wyrazu Dziecko. Wielka litera rozpoczynająca wyraz wpisuje się w ciąg słów kluczowych, obok Miejsca czy Projektu: „Nic nie może oddzielać Dziecka od Miejsca. Żadne obce słowa, żadne obce imiona. Nic, co mogłoby pozbawić punktu oparcia dla nich wszystkich”¹⁸. W innym fragmencie autor pisze z kolei o „matce dziecka, które z czasem stanie się mną”¹⁹.

W ramach obranej strategii narracyjnej, Dziecko wydaje się określonym konstruktem, elementem Projektu, który w teorii powinien zapewnić spokojne życie ocalałym z Szoa Rosenbergom w nowym kraju. W poszczególnych scenach ujawnia się stosunek narratora do postaci ojca i matki: „Woła mnie tamta młoda kobieta, która teraz jest moją matką, i woła w pierwszym języku, którego się nauczyłem, i pierwszym, którego zapomnę”²⁰. I jeszcze jeden przykład: „No cóż, ja sam o tym jeszcze nic nie wiem, bo jeszcze nie znam tego człowieka, który właśnie wysiadł z pociągu i który jeszcze nie jest moim ojcem...”²¹. Obecny we fragmentach odnoszących się do obojga rodziców, a wynikający z dystansu osiągniętego w procesie dysocjacji, swoisty „chłód emocjonalny” sprawia, iż relacje rodzinne nie są w stanie wybrzmieć na prawach „normatywnej” narracji wspomnieniowej. Ciężar zapośredniczonej traumy, symptomatycznie inkrustującej na wpuł oniryczną opowieść, automatycznie unieważnia

¹⁸ G. ROSENBERG: *Krótki przystanek...*, s. 23.

¹⁹ Ibidem, s. 218.

²⁰ Ibidem, s. 23.

²¹ Ibidem, s. 10.

bowiem wszystkie te miejsca, w których autor dąży do zachowania normatywnego charakteru „wspomnień z dzieciństwa”²². Wdzierające się w pamięć narracyjną symptomy powodują punktowe „wyciszenie” pozornie radosnych wątków, jednocześnie podskórnie sygnalizując faktyczny brak przynależności rodziców do świata Dziecka, a tym samym antycypując nieuchronną porażkę Projektu. Opowieść rozpięta między kroniką a gawędą nieustannie podsyła tropy świadczące o dysonansie poznawczym: mimowolnie dającej o sobie znać odrębności wobec współmieszkańców miasteczka – nieprzystawalności wynikającej ze skrajnej specyfiki doświadczeń i pojawiających się na ich bazie skojarzeń: „Specjalnością piekarni jest słodkie pieczywo nazywane chałką ss od piekarni ss, która swą nazwę bierze od lokalizacji, to znaczy Södertälje Södra, ale my tej bułki nie kupujemy”²³. Tropy te niczym intruzje rozdzierają „normatywną” narrację „o sobie i miejscu”. W innych scenach przybierają formy klasycznych freudowskich pomyłek, jak np. we fragmencie: „To właśnie jest Miejsce. To tu mój świat nabiera swoich pierwszych barw, blasków, zapachów, dźwięków, gestów, imion, słów”²⁴. Nieco dalej: „To jest Miejsce, którego piętno [podkr. – M.F.] zawsze będę nosić w sobie...”²⁵.

To zatem Miejsce odcisnęło w pamięci Görana Rosenberga „piętno”, nie: „piękno”, jak można by suponować po poprzedzającym opisie „szczenięcych lat” i definiowaniu rzeczowego Miejsca w kategoriach przynależności, adaptacji, uczynienia „swoim”, „własnym”. Również pochodzenie autora, a raczej związane z nim piętno antysemityzmu, dociera do chłopca w pierwszej kolejności za pośrednictwem symptomów. Oczywiście, Göran we właściwym dla niego czasie, na swój dziecięcy sposób pojmując, że podobnie jak rodzice, on również jest Żydem. Niedopuszczenie autora-dziecka do historii rodzinnej z okresu sprzed osiedlenia się w Szwecji sprawia, że zetknięcie z pierwszymi, pośrednimi przejawami wrogości stanowi dlań szczególnie dotkliwy wstrząs. Jednocześnie to właśnie przemoc o jednoznacznie antysemitycznym charakterze, z jaką spotykają się Rosenbergowie w „nowym” kraju, przesądza o tym, iż (auto)ordynowany przez rodziców Görana zabieg amnestycznego odcięcia od

²² Warto zaznaczyć, iż impulsy odnoszące się do czasu Zagłady ujawniają się w narracji prowadzonej zarówno z perspektywy dojrzałego pisarza, jak i Dziecka.

²³ G. ROSENBERG: *Krótki przystanek...*, s. 26.

²⁴ *Ibidem*, s. 17.

²⁵ *Ibidem*.

przeszłości okazuje się niemożliwy do przeprowadzenia. Zwłaszcza ojciec, Dawid, po pewnym czasie zaczyna odczuwać „fantomowe bóle” po utraconym świecie.

Warto w tym kontekście przywołać szczególnie symptomatyczną scenę, w której rówieśnicy Görana, wołając: „Żydzi!” – ciskają śnieżnymi kulkami w kuchenną szybę Rosenbergów. Göran spogląda na matkę, a ta z niezrozumiałych dla niego przyczyn „robi się biała na twarzy. Całkiem bieleje i cichnie. Nic nie mówi”²⁶. Chłopiec jest już starszy, zatem i wspomnienia układają się bardziej na wzór konkretnych scen aniżeli efemerycznych refleksów. Zakaz mówienia o przeszłości sprawia jednak, że zupełnie nie potrafi odczytać reakcji swojej rodzicielki. Nieprzekładalność traumy Zagłady na język oraz towarzysząca relacji rodzic – dziecko niechęć do poruszania jakichkolwiek tematów związanych z przemocą wobec Żydów – odpowiadają za porażkę systemu, który w teorii powinien chronić Görana. Właśnie z tego powodu wszelkie podejmowane działania maskujące (przede wszystkim próba unifikacji z nowym społeczeństwem) nie zagwarantują powodzenia Projektu; nie sprawiają, że Göran będzie dorastać w przeciętnej szwedzkiej rodzinie, w schludnym szwedzkim miasteczku przy jarzębinowej alei. Nie zabezpieczą malca przed konfrontacjami z pierwszymi przejawami antysemityzmu w życiu, stanowiącymi jak gdyby rewers normatywnych porządków inicjacyjnych. Zabieg mimikry okaże się zabójczy dla ojca autora.

Gdy Göran przytacza treść listu swojego ojca do matki z czasu przyjazdu Dawida do Szwecji, w płaszczyźnie narracyjnej dochodzi do kolejnej freudowskiej pomyłki: niespodziewanej intruzji – symptomatycznego, semantycznego „wykolejenia”. Referując treść korespondencji, narrator w pewnym momencie wspomina o dwojgu „młodych, którzy rozstali się na rampie selekcyjnej w Auschwitz-Birkenau. Nie, którzy ostatnio rozstali się na peronie w Alingsås”²⁷.

Zaraz później dodaje usprawiedliwiająco: „Już nie tak łatwo odróżnić jedno pożegnanie od drugiego”²⁸. Powstaje wrażenie, jakby ostatnie zdanie nie pochodziło od narratora. Zostało wypowiedziane nie tyle „w imieniu”, ile „za” ojca. Syn mimowolnie przyjmuje perspektywę rodziciela, stając się jego pośmiertnym brzuchomówcą. Sytuacja powtarza się w dalszych partiach tekstu, gdy autor inicjuje „rozmowę” z Dawidem. Niemożliwe do wyartykułowania odpowie-

²⁶ Ibidem, s. 41.

²⁷ Ibidem, s. 14.

²⁸ Ibidem.

dzi wypełniają wyobrażenia i supozycje, oparte na lekturach zapośredniczonych świadectw, akt czy obwieszczeń z czasu Zagłady, ale także prywatnej korespondencji Rosenbergów. Jest to zatem artykulacja podwójnie zastępcza, lecz w istniejącej sytuacji jedyna możliwa do zaistnienia.

Wydaje się, że do zjednoczenia narracyjnego „ja” autor/narrator zbliża się we fragmentach stanowiących rekonstrukcję ostatnich miesięcy życia Dawida Rosenberga: najpierw przywołując treść faktycznych lekarskich epikryz ze szpitala psychiatrycznego, a następnie dopuszczając w płaszczyznę narracji rejestr traumatyczny, ujawniający się w krótkich, rwanych zdaniach, rozpoczynanych od następnych wersów; zdaniach, które – jak sądzę – najwyraźniej oddają właśnie charakter „ułamków pamięci”. Taką poetykę przybiera artykułowanie traumy pomimo czy też na przekór otwierającemu wypowiedź zapewnieniu ze strony autora: „Ostatnie lato [czas samobójczej śmierci ojca – M.F.] pamiętam bardzo dobrze”²⁹. Co znamienne: obok wyliczanych we wspomnieniu osób nie pojawia się autor, co świadczy o „usunięciu ze sceny traumatycznych wydarzeń” podmiotu wspominającego, o czym piszą holenderscy psychiatry, przywołani na początku artykułu. Wydaje się zatem, iż proces tożsamościowego jednoczenia może (ale nie musi) być tylko wstępem do uwolnienia się od traumy już niezapśredniczonej, ale tej własnej, dotyczącej samobójczej śmierci ojca. Pozwalam sobie przytoczyć rzeczony fragment w całości:

Powietrze drżące w popołudniowym skwarze nad zwirową drogą prowadzącą w górę, do zabudowań gospodarczych i na parking przy bramie wjazdowej.

Małą procesję odrywającą się od paska zieleni.

Jak nieskończenie wolno się posuwa.

Jakby chciała wydłużyć nie tylko kroki, ale i czas.

Rozciągnąć czas między przed i po.

Trzy osoby kroczące powoli przez ostatnie lato.

Mama, Natek, Kerstin.

Rozumiem już, nim czas się skończył³⁰.

Odnoszę w końcu wrażenie, że skuteczność autoterapii dotyczącej traumy zapośredniczonej wybrzmiewa w finalizującej opowieść trzywersowej kodzie, w której autor w kategorię, otwarty sposób dokonuje afirmacji swojej tożsamości przy jednoczesnym zaakcep-

²⁹ Ibidem, s. 313.

³⁰ Ibidem.

towaniu ostatecznego losu ojca. Ramą modalną tej kody staje się na powrót Miejsce, centrum Rosenbergowego mikrowszczęściwiata:

Dla mnie – miejsce, gdzie wszystkie horyzonty są otwarte.
Dla ciebie – miejsce, gdzie wszystkie horyzonty są zamknięte.
Dla ciebie – krótki przystanek w drodze z Auschwitz³¹.

Bibliografia

- BOJARSKA K.: *Sztuka niemożliwej możliwości*. „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 156–166.
- CZAPLIŃSKI P., KOŃCZAL K.: *Odpoiminanie*. W: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA, R. TRABA. Warszawa 2014, s. 301–303.
- HIRSCH M.: *Żaloba i postpamięć*. Tłum. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 247–280.
- KOLK B.A. VAN DER, HART O. VAN DER: *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*. Tłum. T. BILCZEWSKI i A. KOWALCZE-PAWLIK. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 139–174.
- LEJEUNE Ph.: *Pakt autobiograficzny*. Tłum. A.W. LABUDA. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5, s. 31–49.
- LEYS R.: *Freud i trauma*. Tłum. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 109–137.
- ŁYSAK T.: *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 5–30.
- OLICK J.K., ROBBINS J.: *Badania nad pamięcią społeczną: od „pamięci zbiorowej” do socjologii historycznej praktyk pamięciowych*. Tłum. LIDEX. W: *(Kon)teksty pamięci. Antologia*. Red. K. KOŃCZAL. Warszawa 2014, s. 99–140.
- ROSENBERG G.: *Krótki przystanek w drodze z Auschwitz*. Tłum. M. KALINOWSKI. Wołowiec 2014.

Mateusz Florczak – krytyk artystyczno-literacki, doktorant Instytutu Filologii Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jego zainteresowania akademickie ogniskują się w horyzoncie badań nad Zagładą, studiów nad traumą i pamięcią oraz zwrotu przestrzennego. Za przedmiot teoretyczno-literackich analiz obiera szeroko rozumianą literaturę faktu (dzienniki, reportaże, memuary, relacje, prozę autobiograficzną etc.).


e-mail: mateuszflorcza.k.filo@icloud.com

³¹ Ibidem, s. 314.



Dominika Olga Gołaszewska

Uniwersytet w Białymstoku

 <http://orcid.org/0000-0003-4386-5955>

Dziecięce doświadczenie wojny O powieściach *Dzieci wśród nocy* Ireny Krzywickiej i *Od Karpat nad Bałtyk* Anieli Gruszeckiej

The Childhood Experience of War
in Irena Krzywicka's *Dzieci wśród nocy*
and Aniela Gruszecka's *Od Karpat nad Bałtyk*

Abstract: The aim of this paper is to compare and analyse two depictions of the experience of childhood, as well as the portrayal of the characters and events contained within two works: *Od Karpat nad Bałtyk*, written in 1946 by Aniela Gruszecka, and *Dzieci wśród nocy*, written in 1948 by Irena Krzywicka. Each of the novels depicts children's wartime experiences, with particular significance being conferred upon contrasting portrayals of the experiences of German and Jewish children. The authors have successfully captured the destruction of the children's worlds in two novels that are well worth remembering and contemplating.

Key words: war, literature for children and young adults, Irena Krzywicka, Aniela Gruszecka, PRL

Streszczenie: W artykule podjęta została próba analizy i porównania obu ujęć dziecięcych przeżyć, kreacji bohaterów i wydarzeń zawartych w: *Od Karpat nad Bałtyk* Anieli Gruszeckiej z roku 1946 oraz *Dzieci wśród nocy* Ireny Krzywickiej z roku 1948. Obie wybrane powieści realizują ten sam temat – opisują doświadczenie wojny z punktu widzenia dziecka, a ich istotnym elementem jest wykreowany obraz dzieci żydowskich i niemieckich, skonstruowany na zasadzie kontrastu. Aniela Gruszecka i Irena Krzywicka w swych utworach wiernie oddały obraz zagłady dziecięcego świata, a same powieści warte są przypomnienia.

Słowa kluczowe: wojna, literatura dla dzieci i młodzieży, Irena Krzywicka, Aniela Gruszecka, PRL

Druga połowa lat 40. to w polskiej literaturze czas rozliczeń z narodową traumą. Powstały utwory o tematyce wojennej, osobiste wspomnienia, relacje – dokonały się literackie *katharsis*, przybierające formę rozrachunku z minionym czasem. O doświadczeniu okupacji piszą wówczas także kobiety. Zofia Nałkowska w *Medalionach* przedstawia wojenne bestialstwo, Pola Gojawiczyńska w *Kracie* zawiera wspomnienia z pobytu na Pawiaku, Irena Krzywicka i Aniela Gruszecka, oddając głos najmłodszemu, skupiają się na dziecięcym przeżywaniu wojny.

Jak podaje Lilla Ramus na łamach „Poradnika Bibliotekarza”, w latach 1945–1964 opublikowano trzydzieści siedem książek o tematyce wojennej i okupacyjnej, skierowanych do dzieci i młodzieży¹, z czego tylko jedenaście doczekało się wznowienia. Ramus skrupulatnie układa w porządku alfabetycznym listę autorów oraz notuje liczbę ponownych wydań powieści, a tych – jak się okazuje – jest stosunkowo niewiele. Spośród trzydziestu pisarzy powtórnie wydano książki autorstwa tylko dziewięciu², co oznacza, że te, które nie zostały wznowione, uległy dezaktualizacji i nie wpisały się w nową (i szybko zmieniającą się) wizję polityki wychowawczo-dydaktycznej państwa.

Zważywszy na obrany przeze mnie temat, interesująca wydaje się lista, na której wymienione zostały powieści wznowione. Po raz drugi wydano: *Kwiaty matki* Kazimiery Dębskiej, *Od Karpat nad Bałtyk* Anieli Gruszeckiej, *Dzieci wśród nocy* Ireny Krzywickiej, *Połną ścieżką* Haliny Rudnickiej oraz *Syna partyzanta* Heleny Bobińskiej. Niemal wszystkie autorki z tej grupy tworzyły przed wojną przede wszystkim literaturę dla dzieci i młodzieży. Wyjątek stanowią Aniela Gruszecka i Irena Krzywicka. Obie w 1933 roku opublikowały głośne powieści dla dorosłych – Gruszecka w *Przygodzie w nieznanym kraju*, Krzywicka w dylogii *Kobieta szuka siebie*³ zajęły się szczegółowym opisem meandrów kobiecej psychiki i uczuciowości. Obie autorki

¹ Wśród 32 autorów wymienionych przez Lillę RAMUS zdecydowanie przeważają kobiety: jest ich na liście aż 23. Po tematykę okupacyjną kilkakrotnie sięgnęły: Janina Broniewska, Zofia Lorentz, Hanna Mortkowicz-Olczakowa i Irena Sławińska-Mogilska. Zob. EADEM: *Lata okupacji w literaturze pięknej dla dzieci okresu dwudziestolecia (1945–1964)*. „Poradnik Bibliotekarza” 1964, R. 16, s. 244–246.

² Mowa tu o powieściach autorstwa Kazimiery Dębskiej, Anieli Gruszeckiej, Heleny Bobińskiej, Ireny Krzywickiej, Kazimierza Konarskiego, Haliny Rudnickiej, Kazimierza Gołby, Ireny Jurgielewiczowej i Janiny Broniewskiej.

³ *Kobieta szuka siebie* to dylogia, na którą złożyły się powieści *Walka z miłością* oraz *Zwycięska samotność* (Warszawa 1935).

w pierwszych latach po wojnie wybrały na temat swoich utworów okupację, kierując jednocześnie swoje książki do dzieci i młodzieży.

Potrzebę mówienia o wojnie z perspektywy najmłodszych uczestników wydarzeń pomogą lepiej zrozumieć statystyki strat, jakie poniosły polskie dzieci i młodzież w czasie II wojny światowej:

- 2,025 mln dzieci straciło życie, w tym 600 tys. dzieci żydowskich,
- 200 tys. dzieci zostało wywiezionych do Niemiec hitlerowskich w celach germanizacyjnych (z tego wróciło około 15%),
- 710 tys. małoletnich zostało skierowanych do przymusowych prac fizycznych,
- 1,5 mln polskich dzieci po II wojnie światowej było sierotami, półsierotami, a także dziećmi opuszczonymi (22% całego młodego pokolenia Polaków), z czego 320 tys. dzieci wymagało natychmiastowej opieki w specjalistycznych placówkach wychowawczych, terapeutycznych oraz medycznych. Trzeba dodać, iż ogółem w Europie po II wojnie było ok. 13 mln sierot i półsierot⁴.

W literaturze dla dzieci i młodzieży lat 40. zdecydowanie przeważały tematy okupacyjne o charakterze dydaktyczno-wychowawczym. Nową powojenną rzeczywistość w dużej mierze tworzyły sieroty i półsieroty, które później były pełnoprawnymi obywatelami PRL. Literatura tego czasu ukazywała dzieciom i młodzieży niedawne wydarzenia z bardzo bliskiej perspektywy. Powieści zawierały prawdziwe historie i miały umacniać w młodych czytelnikach właściwe postawy.

Tuż po wojnie w Polsce toczono debatę także na temat nowego charakteru literatury dla dzieci i młodzieży. W prasie często ukazywały się artykuły dotyczące pożądanych dydaktycznych i wychowawczych walorów nowej literatury dla najmłodszych⁵. O porzucenie „ponurej tonacji” powieści i wierszy apelowała Maria Kann, redaktorka Działu Książek dla Dzieci i Młodzieży w wydawnictwie Czytelnik, która już w 1946 roku, na pierwszej konferencji poświęconej zagadnieniom związanym z literaturą dla dzieci i młodzieży⁶, zwró-

⁴ Dane statystyczne podaje za: W. THEISS: *Sieroctwo wojenne polskich dzieci (1939–1945). Zarys problematyki*. „Przegląd Pedagogiczny” 2012, nr 1, s. 79.

⁵ Zob. M. OSTASZ: *Oblicze powojennej krytyki literatury dla dzieci i młodzieży 1945–1956*. Kraków 1999.

⁶ Sprawozdanie z konferencji opublikowane zostało na łamach „Gazety Ludowej”: *Literatura dla dzieci jaka jest i jaka być powinna*. „Gazeta Ludowa” 1946, nr 339, s. 5.

ciła uwagę na „konieczność wyeliminowania z psychiki młodzieży skaz wywołanych okrucieństwem wojny”⁷. Powieści realizujące ten wymóg miały ukazywać przede wszystkim heroizm i bohaterstwo, a nie okrucieństwo i bestialstwo wojny. Literatura dla dzieci

[...] nie może odwoływać się (jak to czyni literatura dla dorosłych) do wspomnień czytelnika. Powinna [...] ukazać im dzieje, które należy znać, zdarzenia, które trzeba zapamiętać, wyrażone w formie artystycznej [...] nienadużywającej wrażliwości dziecka, szanującej jego kształtującą się psychikę⁸.

Wychowując młodych czytelników w duchu odpowiedzialności za ojczyznę, posługiwano się przykładami męstwa i odwagi, mającymi przyczynić się do „właściwego zrozumienia pojęcia: Służba dla Ojczyzny”⁹.

Temat literatury dla dzieci i młodzieży stał się jednym z najczęściej podejmowanych w prasie i poniekąd zdominował dyskusje o charakterze propagandowym. Literatura ta miała być przede wszystkim funkcjonalna – przy jednoczesnym zachowaniu walorów artystycznych. Obawiano się wątków nierealistycznych i fantastycznych w powieściach czy liryce, gdyż przyczyniłyby się one do rozwijania nieprawidłowych postaw moralnych i społecznych dzieci i młodzieży. Przyznać jednak należy, że mimo prób wprowadzenia pewnych ograniczeń tematycznych czy koncepcyjnych to właśnie we wczesnych latach PRL pojawiła się idea zrównania literatury dla młodszeo czytelnika z literaturą dla dorosłych.

W 1946 roku w czasopiśmie „Łódź Teatralna” opublikowano artykuł Wandy Grodzieńskiej, która przytacza kilka postulatów związanych z aktualizowaną wówczas literaturą dla dzieci i młodzieży:

Od prozy musimy żądać nie mniej wysokiego poziomu artystycznego. Składają się nań: zdanie proste, jasne, żywa akcja, a dla młodszych dzieci unikanie opisów. [...] Jakie rodzaje prozy są potrzebne dla dzieci młodszych? Pożądane są opowiadania rea-

⁷ S. FRYCIE: *Proza o tematyce wojennej*. W: IDEM: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*. T. 1: *Proza*. Warszawa 1979, s. 32.

⁸ L. RAMUS: *Lata okupacji w literaturze pięknej dla dzieci...*, s. 243.

⁹ M. KANN: *Pierwsza konferencja poświęcona zagadnieniom związanym z literaturą dla dzieci i młodzieży*. W: *Kim jesteś Kopciuszku, czyli o problemach współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży*. Red. S. ALEKSANDRZAK. Warszawa 1968, s. 232.

lityczne, związane z życiem dziecka, z najbliższym otoczeniem i z przyrodą, ze współzyciem w gromadzie¹⁰.

Obawiano się także bajek i baśni. Dopatrywano się bowiem w tych gatunkach elementów, które miałyby szkodzić dziecięcej wyobraźni. Grodzieńska do tematu podeszła ostrożnie. Ponieważ, z jednej strony, zgadza się z obrońcami obecności wątków baśniowych w literaturze dla dzieci, z drugiej – przyznaje, że należałoby odświeżyć formułę baśni, przedstawić dzieciom postacie inne niż czarownice, wiedźmy i diabły, a samą baśniowość unowocześnić i uatrakcyjnić, pozbawiając ją długich opisów i fabularnego fatalizmu:

Osobną dziedzinę stanowią bajki. Utwór fantastyczny jest nieodzowny dla młodszego czytelnika, a chętnie widziany nawet przez starsze dzieci. Bajka ulega pewnym modyfikacjom w miarę czasu. Trzeba znaleźć nowe motywy, a w szczególności odnowić bohaterów bajek.

O zwrócenie większej uwagi na literaturę dla dzieci i młodzieży oraz traktowanie jej na równi z literaturą dla dorosłych zabiegała także Janina Lipska w opublikowanym na łamach „Dziennika Polskiego” artykule *Kto może pisać dla dzieci?*:

[...] sprawy literatury dla dzieci zasługują na poważniejsze ustosunkowanie się do nich. W prasie, krytyce, referatach, czy dyskusjach na literackich zebraniach należy im się więcej miejsca i czasu. Z początku, dla nieprzyzwyczajonych, będzie to może mało efektowne, ale za to bardzo pożyteczne społecznie¹¹.

Lipska krytycznie odnosi się także do ówczesnego postrzegania pisarzy dla dzieci jako twórców „bajeczek” czy mniej ważnych opowiadań. Zapoznając się jednak z powojenną krytyką literacką utworów dla dzieci i młodzieży, zauważyć można, że przeważały w tym czasie głosy domagające się realizmu jako głównej konwencji literackiej.

Zbigniew Białek, oceniając w 1979 roku literaturę o tematyce okupacyjnej, skierowaną do dzieci i młodzieży, stwierdził, że część z wydanych w latach 1945–1947 utworów nie była jednak wolna od niepotrzebnej brutalności i ukazywania niebezpiecznie zafałszowanych postaw bohaterów:

¹⁰ W. GRODZIENSKA: *Zasady nowoczesnej literatury dziecięcej*. „Łódź Teatralna” 1946/1947, nr 4, s. 17–21.

¹¹ J. LIPSKA: *Kto może pisać dla dzieci?* „Dziennik Polski” 1946, nr 19, s. 4.

Niekiedy w wydawanych książkach widoczne były przerysowania czy nawet uproszczenia w rysunku psychologicznym postaci, przesadny był nieraz obraz heroiczných czynów dzieci, zbyt ponura tonacja, niemniej klimat dziejących się wydarzeń [...] mógł fascynować młodych czytelników¹².

Gruszecka i Krzywicka, kierując swe powieści do najmłodszego czytelnika, zdecydowały się na ukazanie wojny z perspektywy jego rówieśników oraz opisanie podejmowanych przez dzieci prób radzenia sobie z wojenną rzeczywistością. „Uśmiech jest źródłem siły”¹³ – to zdanie zaczerpnięte z książki autorki *Ucieczki z ciemności* dobrze podsumowuje cechy głównych bohaterów obu utworów: dziecięcą ciekawość, pogodę ducha i determinację. Propozycje Krzywickiej i Gruszeckiej wpisują się także w ówczesną próbę realizacji omawianych w Polsce postulatów dotyczących nowej jakości powieści dla młodszych czytelników – w obu utworach nacisk położony jest na realizm przedstawienia i zadania wychowawcze. Ale choć autorki postawiły sobie podobne cele, proponują różne modele powieściowego rozliczania się z traumą II wojny światowej.

Krzywicka opatrzyła swą powieść krótką przedmową:

Upłynie jeszcze parę lat i dzieci, które będą czytały tę książkę, nie zrozumieją wielu zawartych w niej słów. Nie będą wiedziały, co to jest „łapanka”, „gestapo” [...]. Będzie to dobry znak, że znikają w niepamięci najstraszliwsze czasy w dziejach ludzkości, czasy zorganizowanego, świadomego swych celów barbarzyństwa¹⁴.

Pisarka podkreśla fakt, że wojna, choć wywołana przez dorosłych, swymi działaniami objęła dziecięcy świat:

[...] dzieci od najmłodszych lat też miały swoją rolę do odegrania w tym krwawym dramacie ludzkości i swój ładunek cierpienia do dźwignięcia [...]. Zobaczycie, jak ważną rzeczą było w owych czasach zachowanie spokoju i uśmiechu na ustach. Uśmiech jest źródłem siły¹⁵.

¹² Z. BIAŁEK: *Ideowe i artystyczne właściwości prozy dla młodzieży o tematyce wojennej i okupacyjnej*. W: S. FRYCIE: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970...*, s. 450–451.

¹³ I. KRZYWICKA: *Dzieci wśród nocy*. Warszawa 1949, s. 6.

¹⁴ *Ibidem*, s. 1.

¹⁵ *Ibidem*, s. 5–6.

Autorka uważa, że to właśnie w meandrach niepamięci tkwi ryzyko ponownej eskalacji bestialstwa i okrucieństwa. *Dzieci wśród nocy* to więc nie tylko literackie świadectwo cierpienia najmłodszych, ale także pewnego rodzaju próba uchronienia się przed zapomnieniem, społeczną amnezją, obejmującą niedawne wojenne wydarzenia.

Powieść Krzywickiej przedstawia losy trójki dzieci: Piotrusia, Marty i Pipsztaka, półsierot, które pozostawione bez opieki postanawiają razem przetrwać niepewny czas wojny. Samodzielnie zajmują się domem, zarabiają na utrzymanie, starsze rodzeństwo opiekuje się najmłodszym bratem. Pokonują wspólnie przeciwności, niesprawiedliwość i strach.

Analizując twórczość Ireny Krzywickiej, warto nadmienić, że jedną z nadrzędnych cech jej pisarstwa jest autobiografizm. W większości utworów można bowiem odnaleźć ślad osobistych przeżyć i doświadczeń autorki. Nie inaczej jest z powieścią *Dzieci wśród nocy*. Książka ta napisana i wydana w roku 1948 wydaje się szczególnie emocjonalna i osobista. W 1943 roku, po kilkudniowej chorobie (zapalenie wsierdza), zmarł Piotruś, najstarszy syn Ireny i Jerzego Krzywickich. Autorka nie mogła pogodzić się z odejściem ukochanego, uzdolnionego dziecka, przeżywała jego śmierć przez resztę swego życia. Bez wątplenia to właśnie utrata Piotrusia stanowi cezurę w życiu Krzywickiej. Za kartami powieści, która jest oddaniem hołdu zmarłemu synowi, kryje się matczyzna tęsknota. Utwór wyraża zachwyty, jakim matka darzyła swoje dziecko. Ów zachwyty można również odnaleźć w biografii *Wyznania gorszycielki*, spisanej pod koniec życia autorki¹⁶. W powieści *Dzieci wśród nocy* autobiograficzny charakter mają – jak się wydaje – także kreacje dzieci żydowskich, które są prześladowane przez okupanta, i którym pomocy udziela trójka głównych bohaterów. Irena Krzywicka była bowiem z pochodzenia Żydówką, a podczas wojny ukrywała się pod nazwiskiem Piotrowska.

O dziecięcym doświadczeniu wojny pisała też Aniela Gruszecka. W roku 1946 ukazała się jej jedyna wydana po wojnie powieść dla młodzieży *Od Karpat nad Bałtyk*. Powieść ta ma charakter społeczno-obyczajowy¹⁷ – obok historii chłopca przedstawia także życie wiejskiej społeczności. Główny bohater Adam Wobrzyna zostaje pochwycony podczas ulicznej łapanki i wywieziony na roboty przymusowe do Niemiec, a konkretnie na Pomorze – niemal 600 ki-

¹⁶ I. KRZYWICKA: *Wyznania gorszycielki*. Warszawa 1992.

¹⁷ K. GIELAREK-GORCZYCA: *Wokół powieści „Od Karpat po Bałtyk” Anieli Gruszeckiej*. „Ogrody Nauk i Sztuk” 2016, nr 6, s. 427.

lometrów od rodzinnego domu. Adam musi pracować ponad siły i ponad swój wiek. W przetrwaniu pomaga mu pamięć o rodzicach oraz zainteresowanie historią, mieszkańcami i dialektem Pomorza.

Nie wiadomo, w jakim stopniu powieść ta jest autobiograficzna. Gruszecka, w przeciwieństwie do Ireny Krzywickiej, niezwykle dbała o swoją prywatność. W Archiwum Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie do dziś znajdują się nieopracowane pamiętniki i listy pisarki¹⁸. Myślę, że za wątek autobiograficzny utworu można uznać zainteresowanie powieściowego Adama językiem kaszubskim, gdyż mąż Gruszeckiej – Kazimierz Nitsch, wybitny językoznawca, badał polskie dialekty. Swoje spostrzeżenia notował w kalendarzach, które po latach autorka wykorzystwała do napisania beletrystycznej biografii męża. Pisarka sięgnęła wówczas po zgromadzoną w nich wiedzę i umiejętnie wprowadziła do swej powieści dialogi w języku kaszubskim.

Książka Anieli Gruszeckiej doczekała się łącznie siedmiu recenzji¹⁹, Ireny Krzywickiej – tylko jednej na łamach prasy²⁰. W zamieszczonym w szóstym numerze „Odrodzenia” z 1947 roku krytycznym omówieniu *Od Karpat nad Bałtyk* Krystyna Kuliczowska dowodzi, że jest to „piękna i pożyteczna książka, która powinna przetrwać w świecie lektury dla młodzieży jako artystyczny wyraz wszystkich ciężkich przeżyć, które w latach zawieruchy wojennej stały się udziałem polskiego dziecka”²¹. O *Dzieciach wśród nocy* po latach napisze z kolei Ramus. Uzna, że powieść ta jest „dobra i ciekawa”²², a autorka „ukazuje plastyczny obraz życia jednej polskiej rodziny w czasie okupacji”²³. Niestety, książka Gruszeckiej, która – powtórzmy raz jeszcze – „powinna przetrwać”, podobnie zresztą jak utwór Krzywickiej, została zapomniana już po kilku latach od jej publikacji.

¹⁸ Fragmenty pamiętników Anieli Gruszeckiej opublikowane zostały w Archiwum Kobiet: <http://archiwumkobiet.pl/autor/gruszecka-aniela> [dostęp: maj 2019].

¹⁹ Powieść *Od Karpat nad Bałtyk* Anieli Gruszeckiej zrecenzowali: A. CHOJEC-KI: „*Od Karpat nad Bałtyk*”. „*Gazeta Ludowa*”, 21.02.1947, s. 5; K. KULICZKOWSKA: *Od Karpat nad Bałtyk*. „*Echo*” 1947, nr 2, s. 34; EADEM: *Prawdziwie piękna książka*. „*Odrodzenie*” 1947, nr 6, s. 8; M. KURYLUK: *Książka, która mówi sama za siebie*. „*Dziennik Polski*” 1947, nr 29, s. 4; S. PAPEE: *Z myślą o młodzieży. Gruszecka i Makuszyński*. „*Dziennik Polski*” 1947, nr 23, s. 5.

²⁰ A.J. MARKIEWICZ: „*Dzieci wśród nocy*”. „*Ziemia Pomorska*” 1948, nr 280, s. 4.

²¹ K. KULICZKOWSKA: *Prawdziwie piękna książka...*, s. 8.

²² L. RAMUS: *Lata okupacji w literaturze pięknej dla dzieci...*, s. 243.

²³ Ibidem.

Obie wybrane powieści realizują ten sam temat – opisują doświadczenie wojny z punktu widzenia dziecka. Możemy także wskazać w nich analogiczne problemy, odnoszące się do dziecięcego świata, takie jak: poczucie własnej tożsamości, sposoby spędzania wolnego czasu, relacje z rodziną i rówieśnikami, emocjonalność. Są to kategorie niezmiennie obecne w życiu dziecka, nadrzędne, choć w wypadku omawianych utworów wypaczone przez wojnę. I tak oto nauka w szkole zamienia się w pracę fizyczną ponad własne siły, relacje z rodziną są zaburzone, co prowadzi do jej dramatycznego rozpadu. Wszystkie dotychczasowe zasady, obowiązki i prawa przestają obowiązywać.

Beztraska kończy się wraz ze spojrzeniem na pierwsze, wojenne ofiary. Jest to moment, który stawia granicę między dzieciństwem a przedwczesną dorosłością. W powieści Gruszeckiej dziesięcioletni Adam już pierwszego dnia wojny widzi zabitego człowieka. Gdy pracuje z matką w polu, zaczyna się właśnie bombardowanie. Przerażenie łączy się z ciekawością, zastanawia się, kim jest zabity i dlaczego zginął? Czy musiał umrzeć? To trudne pytania, na które nikt nie zna odpowiedzi. Wojna wymyka się regułom logiki, nie mieści się w wypracowanych zasadach i normach.

Gruszecka i Krzywicka kreują w swych utworach różne modele rodzin. Rodzina Piotrusia, Marty i Jędrusia praktycznie przestaje istnieć – ojciec ginie we wrześniu 1939 roku, matkę zabiera gestapo. Dzieci zostają w domu same, Piotr i Marta opiekują się najmłodszym Jędrkiem. Rodzinę Wobrzynów rozdzielono – matka przebywa samotnie w domu, ojciec w ramach mobilizacji wyrusza na wojnę, Adam, którego wywieziono na Pomorze na roboty, zostaje sam. Nie mając wsparcia bliskich, musi radzić sobie nie tylko fizycznie – ciężko pracując, głodując, uciekając, ale też psychicznie – walcząc ze strachem, samotnością i tęsknotą. Bohaterowie Krzywickiej mają siebie nawzajem, wspierają się i walczą o ocalenie rodziny. Młody Wobrzyn martwi się o matkę, zastanawia się, jak radzi sobie na gospodarstwie. Chłopiec od początku wie, że jedynym wyjściem z sytuacji jest ucieczka. Powstrzymuje się przed wydaniem ostatnich marek w obozowym sklepie. Oszczędza pieniądze, by wysłać list do domu.

Bohaterowie obu powieści są w podobnym wieku. Adam na początku wojny ma lat dwanaście, pod koniec – siedemnaście. W dorosłość wkroczył zatem w czasie konfliktu zbrojnego. Piotruś ma lat jedenaście, Marta – trzynaście, a najmłodszy Jędrus zwany Pipsztakiem – cztery. Warto zauważyć, że Adam, Piotruś i Marta nie są już dziećmi – wchodzą w okres dojrzewania, najburzliwszy czas

w rozwoju człowieka. Wojna do końca odziera ich z dziecięcej niewinności, stają się dorosłymi i także w taki sposób zaczynają siebie określać. Oznaką dorosłości jest z kolei odpowiedzialność. Adam czuje ją za matkę, Piotruś i Marta za Pipsztaka, którego zgodnie nazywają dzieckiem. „Ja się nie boję o siebie, nie wmawiaj mi! Boję się o ciebie i dziecko” – mówi Marta, na co Piotruś jej odpowiada – „Dziecku nic nie zrobią, jest za mały”²⁴.

Chłopcy utwierdzają się w przekonaniu, że muszą być silni, bo siła jest oznaką męstwa. Wmawia to sobie Adam, który w chwilach rezygnacji wspomina matkę powtarzającą mu nieustannie, że jest chłopem, a chłop „się nie mazgai”. W podobnym tonie wypowiada się Piotruś, który zapewnia, że jest dorosły, utrzymuje rodzinę, pozostaje jej żywicielem. Słabość nie jest wśród bohaterów dobrze widziana: „Łzy były objawem słabości [...] trzeba było być męznym i nade wszystko starać się, żeby życie płynęło po dawnemu, właśnie na złość Niemcom”²⁵. Siła staje się nośnikiem buntu i przeciwstawienia się okupantowi. To w niej Adam i Piotruś widzą szansę na własną walkę z wrogiem. Także Jędrus, choć czteroletni, zauważa, że musi być dzielny i tak jak rodzeństwo pragnie być postrzegany jako dorosły.

Omawiając dziecięce doświadczenia wojny, nie sposób pominąć emocjonalności, szczególnie emocjonalności zaburzonej. Uczucia towarzyszące dzieciom wypaczają się – przeważają lęk, strach, gniew, brak poczucia bezpieczeństwa, niepewność oraz tęsknota – za rodzicami, szkołą, rówieśnikami, jeszcze nie tak dawnym życiem, które nagle zniknęło. Wspomnienia przywołują różne bodźce. W *Dzieciach wśród nocy* białe pszenne bułki, które niczym sławne magdalenki w *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, pozwalają Piotrusiowi powrócić myślami do domu rodzinnego i chwil spędzonych z ojcem. Czas dzieli się już tylko na ten przed wojną i ten, który nastąpi po wojnie. Adam z kolei, oczekując w obozie na przydział na roboty, czuje się bardzo samotny, tęskni za bliskością. Mimo że wokół panuje hałas, nie ma, z kim porozmawiać. Wszystkie relacje stają się ulotne – za chwilę przecież ktoś zginie, zniknie, wyjedzie, a może gorzej: doniesie i zdradzi.

Dzieciom towarzyszy uczucie rozczarowania i niepewności. Są oszukiwane, traktowane niesprawiedliwie, zderzają się po raz pierwszy w życiu z wyrachowaniem. Nagle zdają sobie sprawę z tego, że:

²⁴ I. KRZYWICKA: *Dzieci wśród nocy...*, s. 25–26.

²⁵ *Ibidem*, s. 16.

[...] Trzeba było się bronić, trzeba było się nie dać. To już pewno była ta walka o byt, o której tak często mówiła mama. W przyrodzie zwierzęta musiały walczyć, aby utrzymać się przy życiu. Ludzie też muszą walczyć, nie tylko w dobrych sprawach, ale o swój chleb codzienny, bo inaczej pokonają ich sprytniejsi, silniejsi i bezwzględniejsi²⁶.

Towarzyszący dzieciom lęk przerywany jest tylko chwilami zabawą lub zamyślenia. Adamowi sprawia przyjemność spacer nad morzem, obserwowanie wydm i słuchanie opowieści o Słowianach. Piotruś jest uzdolniony plastycznie – ciekawy świata, dużo czyta. Pewnego dnia pokazuje kolegom własnoręcznie wykonany model samolotu. Zafascynowani chłopcy przestają interesować się paleniem papierosów i piciem wódki, a najstarszy Olek nie nazywa już Piotrusia mazgajem, paniczkiem i niedojdą. O zabawę najłatwiej jest jednak Jędrusiowi – choć zdaje sobie sprawę z otaczającego niebezpieczeństwa, jako jedyny nie zatracił dziecięcej fantazji. Całe dni spędza, bawiąc się z królikami, choć jest to zabawa w wojnę. Wciela się w przywódcę i wygrywa wszystkie urządzone w wyobraźni bitwy. Wojna to czas, w którym wszelkie zasady przestają obowiązywać. W *Od Karpat nad Bałtyk* Adam boleśnie przekonuje się o tym na własnej skórze:

[...] bardzo podrośł w ostatnich czasach, ale miał dopiero lat dwanaście. Na ogłoszeniach Niemcy kazali iść do robót młodzieży z ukończonymi 14 latami. Wcale mu więc przez myśl nie przechodziło, kiedy się wszystko zaczęło, aby mogli go wziąć. Patrzył tylko i słuchał wszystkiego z wielkim przejęciem, ale jak zupełnie bezpieczny widz. Kiedy ów Niemiec cisnął go do gromady na wywóz, w jednej chwili wszystko się zmieniło²⁷.

Adam wie już, że nikogo nie obchodzi jego wiek i to, czy sobie poradzi na robotach. Przez chwilę jeszcze nie dowierza, ludzi się, że niedługo wróci do matki. Kiedy uświadamia sobie, że wiozą go w nieznaną, buntuje się:

Teraz naprawdę pojął, że go zabrali. Ogarnęła go straszna wściekłość na nich, a potem pogarda. Aż mu się zrobiło jakby czerwono w głowie. Ciągnęło go, aby rzucić się i walić pięściami żołnierzy, a niech go potem i zabiją²⁸.

²⁶ Ibidem, s. 8.

²⁷ A. GRUSZECKA: *Od Karpat nad Bałtyk*. Warszawa 1946, s. 83.

²⁸ Ibidem.

Wewnętrzny sprzeciw musi jednak zostać wyciszony. Adam czuje, że opór jest daremny, a on sam musi zrobić wszystko, by przeżyć. Gruszecka pochyła się także w powieści nad problemem wywozu Polaków na roboty do Niemiec. Szczegółowo przedstawia oczekiwania chłopca na przydział do prac oraz opisuje sposób, w jaki oprawcy traktowali robotników. Bohaterem drugoplanowym książki staje się rodzina niemiecka, u której Adam pracuje – w tym syn gospodarza, esesman. W nowym świecie chłopca Niemcy komunikują się między sobą za pomocą wrzasków.

W obu utworach zostaje wykreowany obraz dzieci żydowskich i niemieckich, skonstruowany na zasadzie kontrastu. Gruszecka przedstawia sześciolatniego syna jednego z gestapowców. Ojciec, chcąc nauczyć chłopca strzelać, kupuje mu mały rewolwer, którym dziecko mierzy do więźniów. Zajęcie to stanowi przykład młodzieńczej rozrywki. Rewolwer okazuje się jednak tylko śmiertoczną zabawką. Dla chłopca ludzkie życie nie ma żadnej wartości. Nie szanuje on również cudzej własności, jest przekonany, że wszystko należy do niego. Pisarka pokazuje, jak bardzo dziecięcy świat zostaje zdeprawowany oraz w jak dużym stopniu rzeczywistość dorosłych wpływa na kształtowanie dziecięcych postaw, także tych niewłaściwych.

Podobny obraz występuje w *Dzieciach wśród nocy*. Tu bohaterem jest Karol Oswald, wprawdzie z pochodzenia Polak, ale dziecko-folksdojcz. Początkowo ma dobre zamiary, choć uważa się za lepszego i widzi siebie w roli zwycięzcy. Udaje się do Piotrusia, bo jak sam pyta: „do kogo miałem przyjść po przyjeździe jak nie do ciebie?”²⁹. Piotruś jest pierwszą osobą, o której Karol pomyślał po powrocie z Niemiec. Dziwi go niechęć kolegi, nie rozumie, dlaczego Piotruś nie chce mieć z nim nic wspólnego i nie zgadza się z wizją potęgi Niemiec, z którą się Karol utożsamia. Podziały wytworzone przez dorosłych łatwo przenikają do świata dzieci – zmieniają z dnia na dzień ich dotychczasowe relacje z rówieśnikami.

Ostatecznie Karol staje się wrogiem Piotrusia i jego rodzeństwa, chłopcy wdają się w bijatykę. Młody Oswald donosi na Polaków, jego ulubioną rozrywką staje się tropienie ukrywanych Żydów. To zajęcie łatwe, bo „wszędzie się wkreśli i nikt na niego nie uważa, że dziecko”³⁰. Przejmującą wymowę ma scena, w której zniemczeni chłopcy katują żydowskie dziecko. Zajęcie to jest dla nich zabawą, wprawką, ćwiczeniem się w zbrodniczym działaniu. Ironia losu

²⁹ I. KRZYWICKA: *Dzieci wśród nocy...*, s. 28.

³⁰ *Ibidem*, s. 172.

sprawia, że Karol Oswald ginie od gestapowskiej kuli. Przez przypadek zabijają go Niemcy, którym chciał służyć.

W *Dzieciach wśród nocy* Krzywicka przedstawia postać żydowskiego chłopca – Józia, którego goniła grupa dzieci, przezywając go i wytykając palcami. Na ratunek ruszył mu Piotruś, któremu dziwi się jeden z przechodniów: „Tyś naprawdę się rzucił z pomocą temu Żydowi? No, to Polak jesteś, bracie, prawdziwy Polak, jak bronisz słabszego”³¹. Piotruś zabiera Józia do domu, gdzie wspólnie z rodzeństwem będzie go ukrywać. Żydowski chłopiec jest małomówny i wycofany, boi się śmierci. Chwilą wytchnienia staje się dla niego czas zabawy z Pipsztakiem. Krzywicka, kreując postać Józia, wprowadza do powieści wychowawczy wątek: obrona słabszego jest przejawem patriotyzmu, obowiązkiem każdego Polaka.

Co ciekawe, po 1945 roku Irena Krzywicka, oprócz *Dzieci wśród nocy*, wydała jeszcze tylko jedną książkę przeznaczoną dla młodszego czytelnika – mowa o *Wichurze i trzcinach* (1959)³². Utwór ten także był inspirowany wydarzeniami z życia autorki: jest zbeletryzowanym opisem historii choroby jej młodszego syna Andrzeja³³, pierwowzoru Pipsztaka.

Aniela Gruszecka, poza *Od Karpat nad Bałtyk*, napisała jeszcze jedną powieść dla młodzieży – mowa o *Geografii serdecznej* (czy też *Pociągu powrotnym*, bo pod takim tytułem występuje także ten utwór), dzieło

³¹ Ibidem, s. 155.

³² W 1948 roku ukazało się jeszcze wznowienie jej przedwojennego debiutu – powieści dla młodzieży *Pierwsza krew*. Powojenne wydanie otrzymało nowy tytuł *Gorzkie zakwitanie* i zostało opublikowane nakładem wydawnictwa Czytelnik. W 2008 roku wydawnictwo Krytyki Politycznej we współpracy z Andrzejem Krzywickim, synem pisarki, opublikowało *Pierwszą krew* z przedmową Hanny Samson, a w przypisach przytoczone zostały zmienione fragmenty powieści z wydania z 1949 roku.

³³ Inna powieść Ireny Krzywickiej dla młodzieży pt. *Wichury i trzciny*, wydana w 1959 roku, także powstała pod wpływem prywatnych przeżyć związanych z macierzyństwem: w 1953 roku jej szesnastoletni wówczas syn Andrzej zachorował na polio. Krzywicka zaczęła robić wszystko, by syn przeżył chorobę – zatrudniła się nawet jako posługaczka w szpitalu na Woli, by opiekować się częściowo sparaliżowanym synem, mającym poważne problemy z oddychaniem. Dzięki przychylności władz pisarce udało się wysłać syna do sanatorium w Czechosłowacji. Tam pod opieką lekarzy odzyskiwał siły. Nigdy jednak nie powrócił do pełnej sprawności. Choroba nie przeszkodziła Andrzejowi Krzywickiemu dostać się na studia, a w 1961 roku doktoryzował się w zakresie fizyki na Uniwersytecie Warszawskim (mając zaledwie 24 lata), ani razu nie będąc na wykładach w gmachu uczelni. Zob. A. Krzywicki: *Diabelski Młyn*. Warszawa 2005.

niestety do dziś znajdującym się w rękopisie³⁴. Książka ta stanowi propozycję dla nieco starszego, nastoletniego czytelnika. Gruszecka tym razem bohaterami opowieści uczyniła czwórkę rodzeństwa, które podróżuje przez odbudowującą się Polskę.

Obie pisarki wiernie oddały obraz zagłady dziecięcego świata. Świata, który mimo spustoszenia, odrodził się na nowo. Ważna jest w nim siła pozwalająca ludziom przetrwać i walczyć o życie. Tej siły poszukują także dzieci – u Krzywickiej znajdują ją w wewnętrznym uśmiechu, życiodajnym, podnoszącym na duchu, dodającym otuchy i nadziei; u Gruszeckiej – w wewnętrznym przeświadczeniu: „co będzie to będzie, a my się nie damy”³⁵. I choć w słowach tych można wyczuć nutę rezygnacji i zostaje wyrażony brak wpływu na działania wroga, pojawia się w nich także chęć dążenia do zwycięstwa. Stwierdzenie: „my się nie damy”, jest obietnicą przeżycia, przetrwania. Zakończenie powieści Gruszeckiej zawiera prawdziwie uniwersalne przekonanie, że po wojnie świat nadal będzie istniał: „zło ustąpi, bo nic niewarte, a zostanie jasne słońce i cicha rodząca ziemia, dobrzy, dzielni ludzie i nieobjęty świat”³⁶. I przecież to właśnie ostatecznie jest prawdą.

Bibliografia

- BIAŁEK Z.: *Ideowe i artystyczne właściwości prozy dla młodzieży o tematyce wojennej i okupacyjnej*. W: S. FRYCIE: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*. T. 1: *Proza*. Warszawa 1979, s. 449–460.
- CHOJECKI A.: *Od Karpat nad Bałtyk*. „Gazeta Ludowa”, 21.02.1947, s. 5.
- FRYCIE S.: *Proza o tematyce wojennej*. W: IDEM: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. Zarys monograficzny. Materiały*. T. 1: *Proza*. Warszawa 1979, s. 31–42.
- GIELAREK-GORCZYCA K.: *Wokół powieści „Od Karpat nad Bałtyk” Anieli Gruszeckiej*. „Ogrody Nauk i Sztuk” 2016, nr 6, s. 423–434.
- GRODZIŃSKA W.: *Zasady nowoczesnej literatury dziecięcej*. „Łódź Teatralna” 1946/1947, nr 4, s. 17–21.

³⁴ Jako powód odrzucenia powieści podano: „opisując kraj nasz z roku 1946, pomija Pani niemal całkowitym milczeniem wszystkie te wielkie społeczne, ustrojowe, gospodarcze i polityczne zmiany, jakie zaszły w Polsce po roku 1945-ym”. A. GRUSZECKA: *Geografia serdeczna. Pociąg powrotny*. Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności, *Spuścizna Kazimierza Nitscha*, sygn. KIII-51, s. 373.

³⁵ A. GRUSZECKA: *Od Karpat nad Bałtyk...*, s. 57.

³⁶ *Ibidem*, s. 285.

- GRUSZECKA A.: *Geografia serdeczna. Pociąg powrotny*. Archiwum Nauki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności, *Spuścizna Kazimierza Nitscha*, sygn. XIII-51.
- GRUSZECKA A.: *Od Karpat nad Bałtyk*. Warszawa 1946.
- KANN M.: *Pierwsza konferencja poświęcona zagadnieniom związanym z literaturą dla dzieci i młodzieży*. W: *Kim jesteś Kopciuszk, czyli o problemach współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży*. Red. S. ALEKSANDRZAK. Warszawa 1968, s. 227–245.
- KRZYWICKA I.: *Dzieci wśród nocy*. Warszawa 1949.
- KRZYWICKA I.: *Wyznania gorszycielki*. Warszawa 1992.
- KRZYWICKI A.: *Diabelski Młyn*. Warszawa 2005.
- KULICZKOWSKA K.: *Gruszecka-Nitschowa Aniela*. W: *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży*. Red. K. KULICZKOWSKA, B. TYLICKA. Warszawa 1984, s. 133.
- KULICZKOWSKA K.: „*Od Karpat nad Bałtyk*”. „*Echo*” 1947, nr 2, s. 34.
- KULICZKOWSKA K.: *Prawdziwie piękna książka*. „*Odrodzenie*” 1947, nr 6, s. 8.
- KURYLUK M.: *Książka, która mówi sama za siebie*. „*Dziennik Polski*” 1947, nr 29, s. 4.
- LIPSKA J.: *Kto może pisać dla dzieci?* „*Dziennik Polski*” 1946, nr 19, s. 4.
- Literatura dla dzieci i młodzieży – jaka jest i jaka być powinna*. „*Gazeta Ludowa*” 1946, nr 339, s. 5.
- MARKIEWICZ A.J.: „*Dzieci wśród nocy*”. „*Ziemia Pomorska*” 1948, nr 280, s. 4.
- O duszę młodego pokolenia*. „*Gazeta Ludowa*” 1946, nr 348, s. 5.
- OSTASZ M.: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1956 w świetle krytyki*. W: *Literatura dla dzieci i młodzieży (1945–1989)*. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, K. TAŁUĆ. T. 3. Katowice 2013, s. 166–189.
- OSTASZ M.: *Oblicze powojennej krytyki literatury dla dzieci i młodzieży 1945–1956*. Kraków 1999.
- PAPEE S.: *Z myślą o młodzieży. Gruszecka i Makuszyński*. „*Dziennik Polski*” 1947, nr 23, s. 5.
- RAMUS L.: *Lata okupacji w literaturze pięknej dla dzieci okresu dwudziestolecia (1945–1964)*. „*Poradnik Bibliotekarza*” 1964, R. 16, s. 243–249.
- THEISS W.: *Sieroctwo wojenne polskich dzieci (1939–1945). Zarys problematyki*. „*Przegląd Pedagogiczny*” 2012, nr 1, s. 79–95.
- TYLICKA B.: *Krzywicka Irena*. W: *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży*. Red. K. KULICZKOWSKA, B. TYLICKA. Warszawa 1984, s. 201.
- ZAWODNIAK M.: *W głównym nurcie wydarzeń. O sytuacji literatury dla dzieci i młodzieży w pierwszych latach powojennych*. W: *Zobaczyć dziecko: literackie i filmowe portrety dziecka w Polsce w XX wieku*. Red. A. OSSOWSKA-ZWIERZCHOWSKA. Bydgoszcz 2012, s. 36–48.
- ZIÓLKOWSKA-SOBECKA M.: *Literatura dla dzieci i młodzieży po 1939 roku*. W: *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*. Red. S. FRYCIE, M. ZIÓLKOWSKA-SOBECKA, W. BOJDA. Piotrków Trybunalski 2007, s. 406–428.

Dominika Olga Gołaszewska – doktorantka w Katedrze Badań Filologicznych nad Cenzurą PRL i Edytorstwa Uniwersytetu w Białymstoku. Przygotowuje dysertację o powojennej prozie reprezentantek dwudziestolecia między-

wojennego pod kierunkiem prof. dr hab. Kamili Budrowskiej. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się: literatura kobieca, dwudziestolecie międzywojenne, cenzura PRL.

e-mail: gołaszewskadominikaolga@gmail.com



Erwina Dybisz

Uniwersytet Rzeszowski

 <http://orcid.org/0000-0003-2852-4052>

Literackie świadectwo (nad)wrażliwej pamięci Kilka uwag o *Łodzi bukowej* Janiny Kościałkowskiej

The Literary Testimony of an (Over)sensitive Memory:
On Janina Kościałkowska's *Łódź Bukowa*

Abstract: The topic of the article is the nature of memory and remembrance in the work of Janina Kościałkowska, a literary artist associated with the Second Emigration, winner of *Wiadomości* award, and author of stories, plays, and novels. The topics under discussion in this paper are closely connected with the concepts of homeland, locality, and identity. Revisiting the past primarily speaks to the need for self-determination. These issues constitute an important element in Kościałkowska's works, and embody various forms of literary interpretation while attempting to come to terms with the history and canonical perception of emigration.

Key words: memory, emigration, local patriotism, biography, identity

Streszczenie: Tematem tekstu jest istota pamięci i pamiętania w twórczości Janiny Kościałkowskiej – autorki opowiadań, dramatów i powieści, laureatki nagrody „Wiadomości”, twórczyni związanej z Drugą Emigracją Niepodległościową. Omawiane zagadnienia są ściśle związane z pojęciami ojczyzny, małej ojczyzny i tożsamości. Powroty do przeszłości to przede wszystkim potrzeba samostanowienia. Kwestie te są ważnym elementem jej twórczości, przybierają różne formy interpretacji literackiej, a także są próbą „rozprawienia się” z historią i kanonicznym postrzeganiem emigracji.

Słowa kluczowe: pamięć, emigracja, mała ojczyzna, biografia, tożsamość

Walter Benjamin pisze, że „pamięć jest przede wszystkim zdolnością epicką”¹. Myśl ta może stać się punktem wyjścia do próby omówienia jednego z tematów podjętych w twórczości Janiny Kościałkowskiej i obecnego w szczególności sposób w *Łodzi bukowej*². Problematyka zaprezentowana przez autorkę – przedstawicielkę Drugiej Emigracji Niepodległościowej – w omawianym utworze ma swoje źródło w doświadczeniu emigracyjnym. Stanowi mozaikę wątków (auto)biograficznych i tożsamościowych, a ich spoiwem jest potrzeba skomentowania oraz rozliczenia się z przeszłością i teraźniejszością, w której przyszło jej żyć i tworzyć. Do tych literackich prób prawdopodobnie skłoniła pisarkę wiara w siłę pamięci, która w niniejszym przypadku wydaje się dominująca i niemożliwa do opanowania, pamięci wręcz chimerycznej i „nachalnej”. W odniesieniu do *Łodzi bukowej* bez wątplenia sprawdza się przekonanie Juliusza Kleinera, że pamięć jest integralnym składnikiem rzeczywistości przedstawionej utworów literackich³.

Podając rozważania o utrwalonych w słowie wyobrażeniach doświadczenia emigracji i związanym z nią przeżyciem utraty ojczyzny ze szczególnym uwzględnieniem procesu pamięci i pamiętania, warto wspomnieć o tym, że tematyka ta w sposób wyjątkowy była wyzyskiwana przez pisarki-emigrantki z wykorzystaniem różnorodnych strategii. Bożena Karwowska zauważa, że autorki te funkcjonują na obrzeżach kanonu polskiej literatury na obczyźnie, który reprezentują dzieła pisarzy uznanych za wybitnych, skoncentrowanych na działalności publicznej. W przeciwieństwie do nich bohaterki narracji kobiecych, niejednokrotnie *porte-parole* autorek, przebywają przede wszystkim w przestrzeni prywatnej, domowej. Inaczej też doświadczają wygnania: wydaje się, że kobietom łatwiej niż mężczyznom przychodzi pogodzić się z trudnymi warunkami życia na emigracji. Codziennosc emigrantek zwykle ogranicza się do przestrzeni domu, narzucającej rolę żony i matki: „Pokrzyżowane plany, niespełnione ambicje, zakłócone przestrzenie – domowa i społeczna – i »przestarzała« tożsamość, a przede wszystkim bolesna samotność – to bilans po/wojennej kobiecej narracji wygnańczej”⁴.

¹ W. BENJAMIN: *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. W: W. BENJAMIN: *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 256.

² J. KOŚCIAŁKOWSKA: *Łódź bukowa*. Londyn 1988.

³ J. KLEINER: *Rola pamięci w recepcji dzieła literackiego i jego strukturze*. W: IDEM: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1961, s. 79.

⁴ B. KARWOWSKA: *Baśka, Barbara, Barbarita. Wygnanie w powojennej emigracyjnej prozie kobiecej*. „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 87.

Takie ujęcia znajdujemy m.in. w prozie pisarek: Danuty Mostwin czy Janiny Surynowej-Wyczółkowskiej. Centralne motywy ich twórczości stanowią dom i rodzina. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, że – jak podkreśla Karwowska – postawione we wspomnianej sytuacji kobiety czują się odpowiedzialne za „stworzenie domu i utrzymanie polskości następnego pokolenia”⁵, a dzięki nim prywatne przestrzenie emigrantów stają się ośrodkami pamięci o kraju. W twórczości autorki *Łodzi bukowej* o domu i atmosferze z nim związanej mowa przede wszystkim w kontekście utraconej ojczyzny. Z kolei na emigracji dominującym poczuciem było dla niej „niezakotwiczenie”, które – jak wolno przypuszczać – nie mogło stać się podstawą stworzenia jakiegokolwiek miejsca w pełni oswojonego. Formą otaczania szacunkiem pamięci o Polsce i kultywowania wartości z nią związanych było np. pisanie bajek i działalność teatralna, o których wspominam w dalszej części szkicu.

Biografię Janiny Kościałkowskiej naznaczył bieg wydarzeń historycznych, który nie tylko wymusił na niej ważne decyzje życiowe, ale także ukształtował ją jako człowieka i pisarkę. Doświadczenia te funkcjonują w jej utworach na zasadzie autobiografizmu immanentnego, o którym pisała Maria Marcjan, rozumianego jako uobecnienie wątków osobistych nie tyle w pojedynczym utworze danego twórcy, ile raczej widocznych po zapoznaniu się z całokształtem jego dorobku⁶.

Biografia często stanowi klucz do interpretacji twórczości wielu pisarzy emigracyjnych i wyznacza zasadny punkt wyjścia rozważań na jej temat, dlatego warto wskazać najważniejsze zwroty w życiorysie Kościałkowskiej, ponieważ staną się one odniesieniem w odczytywanych w tym szkicu projekcjach pamięci. W studiach nad literaturą emigracyjną inspiracje biograficzne zazwyczaj pogłębiają znaczenia zawarte w analizach i bez wątpienia warto po nie sięgać. Rzecz jasna, z jednoznacznym zastrzeżeniem, że każdy utwór odzwierciedla fikcyjną rzeczywistość i zawsze możemy mieć do czynienia jedynie z artystycznym przetworzeniem osobistych doświadczeń autora, które od świata przedstawionego jego spuścizny trzeba w sposób wyraźny oddzielić.

Dzieciństwo Janiny Kościałkowskiej związane było ze Lwowem, w którym urodziła się 27 marca 1915 roku. Pochodziła z rodziny in-

⁵ Ibidem, s. 79.

⁶ M. MARCJAN: *Autobiograficzna strategia Tadeusza Brezy w świetle genologicznej struktury „Spizowej bramy”*. W: *Biografia – geografia – kultura literacka*. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1975, s. 123.

teligencek. Była córką Marii z Szeligowskich i Jana Węgrzyńskiego. Jej matka zajmowała się prowadzeniem domu, ojciec pracował jako adwokat, pełnił także funkcję dyrektora banku. Rozpoczynając naukę, przyszła twórczyni przeniosła się do Jasła, w którym realizowała program nauczania z zakresu szkoły podstawowej pod czujnym okiem babki – Olgi Węgrzyńskiej.

Następnie została uczennicą Gimnazjum Żeńskiego im. bł. Jolanty w Jasle, które ukończyła w 1933 roku. Atmosferę tamtych lat zapisała w pamięci głównie jako czas spokoju i radości. Kolejnym etapem jej kształcenia, który jednocześnie sprawił, że powróciła do miasta swego urodzenia, były studia na wydziale malarskim i tekstylnym Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych we Lwowie. Zakończenie formalnej edukacji przyszłej pisarki przypadło na lipiec 1939 roku. Wydaje się, że były to ostatnie beztrudne wakacje w jej życiu.

Wybuch II wojny światowej wymusił na Kościalkowskiej decyzje, których z pewnością wcześniej nie dało się przewidzieć, podjęte ze względu na ówczesną sytuację polityczną. Konsekwencją rozstrzygnięć historii był nowy rozdział w jej życiu – emigracyjny szlak. Świadoma wojennej grozy, niezależnie od posiadanego wykształcenia, podała się za robotnicę i zatrudniła w jednej z lwowskich fabryk włókienniczych. Wkrótce po tym otrzymała wezwanie do pracy w redakcji „Czerwonego Sztandaru”, które postanowiła zignorować. Świadoma jednak represji – ciążyło nad nią widmo deportacji – ukrywała się we Lwowie.

Kolejnym etapem na jej wygnańczej ścieżce była przymusowa praca w Weimarze – w drukarni Borkmana, w której zajmowała się projektowaniem reklam handlowych. Maj 1941 roku przyniósł pozytywne zmiany w jej życiu – po opuszczeniu Niemiec przedostała się do Szwajcarii. Tam zawarła związek małżeński ze Stanisławem Edwardem Nahlikiem, który pełnił funkcję sekretarza poselstwa Rzeczypospolitej w Bernie⁷. Status żony dyplomaty sprawił, że mogła poświęcić się pracy literackiej i społecznej, skupiającej się przede wszystkim na działalności związanej z teatrem. Podejmowane przez nią wyzwania (m.in. jako wiceprezesa Towarzystwa Polskiego) koncentrowały się na propagowaniu wiedzy o historii literatury polskiej i adresowane były do jej rodaków przebywających wówczas w Szwajcarii.

W 1945 roku rozstała się z mężem. W osobistym postanowieniu rozwodu niebagatelną rolę odegrał czynnik polityczny – Kościalkowska nie zaakceptowała decyzji małżonka o podporządkowaniu

⁷ Warto dodać, że pierwszy mąż pisarki również wydał swe pamiętniki, por. S. NAHLIK: *Przesiane przez pamięć*. T. 1–3. Kraków 1987–2002.

się ówczesnym władzom rządowym w Warszawie i powrocie do kraju. Kolejnym przystankiem na jej życiowej mapie stał się Londyn, w którym pracowała jako projektantka druków reklamowych i ceramiczka. W 1948 roku ponownie wyszła za mąż – za Wacława Zyndrama-Kościałkowskiego, z którym zamieszkała we francuskim mieście Laloubère u podnóża Pirenejów. Od tamtej pory jej życie zogniskowało się wokół pracy artystycznej – zarówno typowo literackiej, jak i związanej z rękodziełem, tj. z ręcznym malowaniem porcelany. W nowym miejscu zamieszkania otworzyła pracownię dekoracyjną. Zmarła 23 lipca 2004 roku w Laloubère.

Janina Kościałkowska odwiedzała ojczyznę kilkakrotnie. Wizyty te wiązały się z jej aktywnością pisarską, która była jej szczególnie bliska. Pierwszy raz powróciła do powojennej Polski w 1969 roku. Kolejne pobyty skutkowały ważnymi wydarzeniami – po roku 1989 nawiązała kontakt z instytucjami krajowymi, m.in. z Archiwum Emigracji w Toruniu, w którym zdeponowany został jej dorobek. W 1991 roku została członkinią Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie. Z kolei w 1993 roku otrzymała tytuł Honorowego Obywatela Miasta Jasła. Wszystkie te daty wyznaczają jej powojenne podróże do ojczyzny.

Dorobek Janiny Kościałkowskiej obejmuje liczne utwory napisane w ciągu półwiecza, dlatego jej twórczość zostanie tutaj jedynie zwięźle naszkicowana, co nie może odbyć się bez uproszczeń. Warto wspomnieć ponadto, że jej spuścizna jest bardzo zróżnicowana pod względem gatunkowym.

Była autorką wielu opowiadań publikowanych głównie na łamach emigracyjnych periodyków – „Wiadomości”, „Ostatnich Wiadomości”, „Tygodnia Polskiego”, „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”. Ich fabuła dotyczyła przede wszystkim okresu jej dzieciństwa i młodości – ludzi i miejsc zapamiętanych jeszcze z czasów jasielskich i lwowskich. Ponadto pisarka zabierała w nich głos na temat doświadczenia Zagłady, wspierając się przy tym swoimi przeżyciami z pobytu w hitlerowskich Niemczech.

Odrębną kategorię stanowią powieści, w które została włączona narracja kryminalna – *Trzeci od prawej* (1955), *Sprawa numer jeden* (1967) i *Ostatni weekend w Paryżu* (2001). Nie na tym jednak koniec, gdyż Kościałkowska wydała także zbiór poezji *Poemat z dyliżansem* (1946) oraz trudny do jednoznacznego zaklasyfikowania genologicznego utwór, który można określić mianem żołnierskich zapisków, zatytułowany *Kapliczka przydrożna (zapiski wrześniowe)*. Został on wydany w 1958 roku i nagrodzony pozakonkursową Nagrodą im. Kardynała Prymasa Polski Augusta Hłonda.

Oddzielną grupę utworów stanowią zachowane w rękopisach, nieopublikowane do tej pory dramaty: *Karczmia Rzym*, *Arcypanna*, *Sen nocy letnich*, *Kwartet o zachodzie słońca*, *Sny prorocze ściętej głowy*.

W utworach Kościałkowskiej zauważalna jest nie tylko próba utrwalania pamięci o czasach, w których żyła, ale także troska o przyszłe pokolenia i ich świadomość dotyczącą kraju pochodzenia rodziców. Świadectwem pielęgnowania tych wartości są napisane przez nią bajki: *Historia o Krzysiu i jego zebrze* oraz *Bajka o stuku puku*. Podobnie jak utwory dramatyczne, nie zostały one wydane⁸. W tekstach tych Kościałkowska, stosując atrakcyjne z perspektywy dziecka środki estetyczne, eksponuje wiarę w wartości narodowe i rodzimą tradycję. Kładzie szczególny nacisk na miłość do ojczystego języka i szacunek dla patriotycznych symboli.

Godną uwagi warstwą jej twórczości jest autobiografizm. Sygnalizują go m.in. bliskie pisarce przestrzenie i znaki topograficzne, a także zakorzenienie w tradycji literackiej charakterystycznej dla jej pokolenia i podejmowanie próby dystansowania się od niej. Emblematem rozpoznawczym autobiografizmu Kościałkowskiej jest także kreowanie wizji utraconej ojczyzny i rzeczywistości emigracyjnej, utrwalonych w jej pamięci, a w jej spuściźnie literacko przetworzonych. Dorobek pisarki stanowi ważne uzupełnienie panoramy literatury emigracyjnej, ponieważ wzbogaca ją o oryginalne ujęcia figury emigranta, wizję małych ojczyzn jako miejsc utraconych (Jasła i Lwowa) oraz przestrzeni oswojanych (Londynu i Laloubère).

W artystycznym dorobku Janiny Kościałkowskiej *Łódź bukowa* zajmuje miejsce szczególne. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą wyjątkowej wrażliwości obecnej i wyczuwalnej w lekturze książki. Warto dodać, że ten walor utworu zadecydował o przyznaniu pisarce w 1989 roku nagrody „Wiadomości”. *Łódź bukowa* przynosi próbę opisania kondycji emigrantów niepodległościowych – zarówno w ujęciu indywidualnym, jak i zbiorowym. Ten etap swojego życia Kościałkowska skomentowała w sposób następujący:

W lecie 1945 roku opuściłam Szwajcarię i przyjechałam do Anglii. Zamieszkałam wtedy w Londynie, lecz właściwym miejscem mego pobytu w tym czasie wydaje mi się dziś cmentarz jasielski na Podkarpaciu, gdzie mieszkali ongiś, w tym bardzo małym mieście moi dziadkowie. Nie była to jednak z mojej strony wyprawa sentymentalnych wspomnień, wręcz przeciwnie⁹.

⁸ Znajdują się one w Archiwum Emigracji w Toruniu.

⁹ J. KOŚCIAŁKOWSKA: *Łódź bukowa...*, s. 10.

Obraz ten będzie często powracał w wizjach narratorki-bohaterki w *Łodzi bukowej*. Przestrzeń cmentarza zyskuje tutaj uniwersalny wymiar, staje się emblematem powinności wobec historii. Piotr Skórzyński w recenzji, której nadał znamienity tytuł *Navigare necesse est*, słusznie zauważa, że

klęska narodu wyzwoliła u bohaterki wspomnienia całkiem osobiste, poczucie winy – wobec mianowicie dawnych emigrantów, których kazano jej czcić i podziwiać, a o których ona miała ochotę jak najszybciej zapomnieć¹⁰.

W ten sposób w pamięci Kościałkowskiej uwidacznia się wyraźny spór z tradycją i historią¹¹.

Pisząc o *Łodzi bukowej*, nie sposób pominąć kwestii tożsamości, która współlistnieje z pamięcią. Należy również zastanowić się nad tym, czy w ogóle słuszne jest użycie określenia „emigrantka” w kontekście tego etapu biografii pisarki – jeśli uwzględnić jej punkt widzenia na ten temat. Do takich refleksji skłania choćby stwierdzenie:

Samo słowo „emigrant” miało w sobie coś żenującego, w przeciwieństwie do słowa „podróżnik”. Podróżnik to badacz i uczo-ny, pan własnego wyboru i decyzji, emigrant zaś zalatywał od razu martyrologią oraz przymusem podziwiania przez późniejsze wnuki najsmutniejszych zdarzeń czy wręcz sytuacji. Ludzie szczęśliwi nie bywają emigrantami, dlategoż więc ryc na ich grobach, w marmurze, kamieniu czy granicie, nieraz zaś szczerze złocić fakt, że byli to nieszczęśnicy?¹²

Namysł nad położeniem poprzedników Drugiej Emigracji Niepodległościowej inspiruje do rozważań dotyczących osobistej sytuacji emigrantki. W przypadku Kościałkowskiej wiedzie on do poszukiwania własnego „ja”, próby samookreślenia. Przybiera zarazem formę procesu zawieszono-ego i niedokończonego. Dla pisarki odkrywanie to rozgrywa się w cieniu historycznej i kulturowej przeszłości, w którą uwikłany jest przyjęty przez nią system wartości, silnie oddziałujący na obrazy, jakimi się posługuje. Dość przywołać choćby takie konstatacje:

¹⁰ P. SKÓRZYŃSKI: *Navigare necesse est*. „Nowe Książki” 1992, nr 12, s. 40.

¹¹ Por. E. RYBICKA: *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geo-poetyki)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 26.

¹² J. KOŚCIAŁKOWSKA: *Łódź bukowa...*, s. 10.

Gniew dodawał sił, nawet bezsilny gniew ratuje ostatnie szczątki godności, która to „godność” poczyniała być sama w sobie czymś śmiesznym, mocno żenującym, pretensją bez pokrycia. Na jej miejsce pojawiała się urągliwa bezosobowość, jakaś wewnętrzna gąbaczność – dziwaczna i odpychająca. Podobieństwo do gąbki upokarzało i denerwowało najbardziej. Za każdym razem pociśnięciem wypływają z takiego stworzenia (ongi żywego) cudze soki, obce i przypadkowe, porowatość i chłonność gąbki stanowi o jej użyteczności, a samo pojęcie użyteczności rozplywa się i mać¹³.

To artystyczna rozprawa ze stereotypami i mitami, czego była z pewnością świadoma narratorka-bohaterka:

Mit nie rodzi się z biegiem czasu, lecz z uderzeniem pioruna. Po między wspomnienia prawdy prawdziwej, jeśli się ją traci zbyt nagle lub zbyt strasznie, wciska się mit, żeby nas jakoś podeprzeć. Mitotwórcze czujniki sięgały już po nas, na emigracji, choć byliśmy świadkami epoki. Szybko więc trzeba przypomnieć sobie widoki, słowa, historie ludzi, zanim powlecze ich apoteoza albo nicość¹⁴.

Z owych rozmyślań, powodowanych doświadczeniem wychodźstwa, wyrasta utwór *Łódź bukowa*. W tym kontekście nad wyraz słuszna wydaje się uwaga Mai Cybulskiej, odnotowana w odniesieniu do innego dzieła autorki – *Bih me!*¹⁵, w swojej uniwersalności obejmująca jednak również znaczenia omawianego utworu:

Tekst wychodzi poza przygniatającą codzienność. Powieść, nie-powieść, pamiętnik, wyznanie, autobiografia, refleksje językowe, historie, obyczaj, trochę traktatu botanicznego – wszystko tam jest. O czymś się mówi, przerywa, wprowadza nowy wątek, który się rozgałęzia, umyka, powraca w innym układzie; coś jak echa, mgnienia, błyski, przybliżenia i oddalenia obrazów¹⁶.

Recepcja *Łodzi bukowej* skłania do podobnych wniosków. Wydaje się ponadto, że sposób konstruowania w niej rzeczywistości składa

¹³ Ibidem, s. 17.

¹⁴ Ibidem, s. 142.

¹⁵ J. KOŚCIAŁKOWSKA: *Bih me!* Wstęp, oprac. i przypisy W. LEWANDOWSKI. Warszawa 2000.

¹⁶ M. CYBULSKA: „Wyspy cudownych przeobrażeń”. „Kultura” [Paryż] 2000, nr 7/8, s. 208.

się na autorską, oryginalną technikę pisarską Kościałkowskiej. Wypada dopowiedzieć, że jest to pełen paradoksów przykład dzieła jednocześnie heterogenicznego i spójnego, które uzupełnia XX-wieczną historię literatury emigracyjnej o nowe, kobiece spojrzenie. Waław Lewandowski słusznie zauważa, że:

Łódź bukowa pisana jest językiem czystym i wielostrunowym, zanurzonym czasami w staropolszczyznę, ale jednocześnie niezmiernie świeżym. Już niewielu pisarzy pisze tak szczerze. [...] [Janina Kościałkowska – E.D.] jest znakomitą pisarką i jej *Łódź bukowa* jest książką rzadkiej piękności¹⁷.

By jeszcze lepiej zrozumieć literacki charakter utworu, warto wspomnieć o kwestii jego przynależności gatunkowej. Waław Lewandowski w swoich omówieniach słusznie proponuje uznać *Łódź bukową* za *quasi*-pamiętnik i określa ją mianem „autoportretu” Dru-giej Emigracji. Warto również rozważyć pomysł Tymona Terleckiego, który zobaczył w książce Kościałkowskiej *speculum*. Rozpoznanie to również wydaje się celne, ponieważ lektura utworu sprawia, że czytelnik odnosi wrażenie przenikania się elementów, o których mowa w definicji gatunku¹⁸, takich jak prezentacja wzorców osobowych czy wyrażanie wiary w istniejące normy moralne. W rezultacie w świecie przedstawionym terażniejszość i przeszłość współistnieją, podobnie jak towarzyszące im wspomnienia i refleksje: „Tak więc, pisząc tę książkę, powracałam coraz bardziej w ten świat przeszły, który się rozrastał i utwierdzał, a wtedy, gdy był sobą, przelewał się miękko i wyboście, nie krzepnął w nieodwołalności”¹⁹. Ze względu na synkretyczny charakter *Łodzi bukowej* arbitralne rozstrzygnięcie genologiczne nie jest możliwe.

Trudno także jednoznacznie wskazać głównych bohaterów utworu. Pojawiają się w nim postaci, w których można doszukać się kreacji osób, z jakimi pisarka miała kontakt, mieszkając w Londynie, a także zapamiętanych jeszcze z pobytu w Jaśle czy we Lwowie. Jest to ponadto literacka wizja rzeczywistości na poły fikcyjnej, na poły realnej, która została opisana językiem pełnym nawiązań, aluzji, kryptocytatów:

Najtrudniej było schronić się od strony przeszłości. Czułam, że jeżeli popadnę we wspomnienia, przepadnę. Należało pamiętać,

¹⁷ W. LEWANDOWSKI: *Wstęp*. W: J. KOŚCIAŁKOWSKA: *Bih me!*..., s. 16.

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 14.

¹⁹ J. KOŚCIAŁKOWSKA: *Łódź bukowa...*, s. 203.

można było sobie coś przypomnieć, lecz nie wspominać – i to subtelne, ale jakże absurdalne rozróżnienie stało się nakazem chwili, czymś jak jedyne lekarstwo na przetrwanie. Jeżeli zacznę drogę wstecz, ku temu co było, ucieknę ze mnie życie. Wspomnienia unieruchamiają, nadają byt wtóry, stan wyjątkowy, w którym poruszamy się z poczuciem jakichś gwarancji i pewności, kiedy w rzeczywistości nie umiemy się ustrzec od złudy. Trzeba się wystrzegać wspomnień, mówiłam sobie, bo natychmiast upodobnię się do starych emigrantów, którzy żyli tęsknotą i na nią umarli – w co raptem uwierzyłam jak w rzecz dowiedzioną²⁰.

Ważny w kontekście omawianych zagadnień jest również sam tytuł utworu, którego interpretacja stanowi swego rodzaju klucz do odczytania zawartych w nim sensów. Na poziomie intertekstualnym zawiera on odwołanie do *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego i pojawiającego się w niej symbolu łodzi bukowej. Trop ten wskazuje sama autorka. Zaznacza jednak, że aluzja literacka nie polega wyłącznie na wykorzystaniu symbolu kulturowego w jego klasycznym rozumieniu. Tytułowe drzewo, chociaż kojarzone jest z długowiecznością i trwałością, nie daje poczucia stabilności. To raczej obraz stanu emigracyjnego moratorium:

A cóż Łódź winna, że do nich chór się zwraca jak do sprawcy złego? Została zbudowana z najlepszego drewna, z buka, na górze Ida, skąd najwspanialsze maszty wybierano i najprzedniejsze budowano łodzie. Cóż była winna, że ją to właśnie obciążył ten łup przestępczy. [...] Zawsze zastanawiał mnie ten *passus* do łodzi. A to i nas wszakże wysadzano teraz u brzegów rzeki, aby nas „wychowała”, choć żaden ojciec nie chciał nas pozbawić życia, a tylko niektórych powinien był pędzić precz, tych, co „stokorodnej”, czyli różnorakie źródle rodzącej, za ojczyznę uznać nie chcieli. Nauczono nas mitologii i znaliśmy łacinę i przez to wyobrażaliśmy sobie, że należymy do Zachodu. I cóż? Mitologia już niejednego z nas śmieszyła, z tych, co przeżyli piekło wojny, lecz każdy zaczynać musi teraz od budowania sobie czegoś z czegoś – bodaj jakiejś tratwy²¹.

Literackie nawiązanie do łodzi będzie powracało w utworze, by ostatecznie stać się jego podsumowaniem. Bohaterka, obserwując papierową łódkę kołyszącą się na rzece, tak to komentuje:

²⁰ Ibidem, s. 22.

²¹ Ibidem, s. 210.

Podjęłam tę zmiętą łódeczkę z papieru. Otrzepałam ją z wody; włożona między stulone palce nabierała podobieństwa do samej siebie sprzed katastrofy, gdy wyschnie, zachowam ją, napiszę na niej datę dnia dzisiejszego, będzie mi towarzyszyć w moich przyszłych odysejach. Towarzyszyła mi wiernie i długo²².

Stąd słuszna wydaje się uwaga Agnieszki Czachowskiej, która w artykule *Ocalony stateczek* pisze, że:

człowiekowi czującym i wrażliwemu nic nie zostanie oszczędzone i przyjdzie taka chwila, że będzie potrzebował schronienia choćby w pozornie kruchej łupinie, która przeniesie go przez dziejową burzę. Musi tylko bardzo chcieć ją odnaleźć²³.

Podróże w głąb wrażliwej pamięci nie są materializowane wyłącznie za pomocą słowa pisanego, przybierającego formę utworu literackiego. Istotne jest również miejsce, w którym odbywa się akt tworzenia. Co ciekawe, podczas pobytu w Londynie pisarka za drobną opłatą wynajęła małą, skromną łódkę, by na niej utrwałać projekcje wrażliwej pamięci i przemyślenia na temat terażniejszości. Wybór ten nie był przypadkowy – miejsce to nastrojało ją melancholijnie. „[...] nie chciałam pisać mojej książki u siebie, aby się nie czuć zadomowiona”²⁴ – wspomina. Czyn twórczyni zyskuje uzasadnienie w stwierdzeniu Elżbiety Rybickiej, zauważającej, że „ściśły związek pomiędzy gestem pisarskim a materialnością miejsca dowodzi, iż miejsce i literatura potrzebują się wzajemnie”²⁵.

W innym fragmencie pracy Czachowska przytacza następujące słowa Kościałkowskiej:

[...] nie szło wtedy o żaden pejzaż rzeczny ani olejny, ani akwarelę. Że pisałam tam pewne rzeczy, których nie chciałam pisać na łodzi. Na stałym lądzie [...]. Nie, to nie szło o żaden „temat marynistyczny”. Tylko niezakotwiczenie. Nie chciałam czuć się osiedlona [...]. Woda jest bardziej... i tu zabrakło mi angielskiego wyrazu „spławna”²⁶.

W omawianym utworze odnajdujemy ponadto powinowactwo na poziomie etymologicznym pojęć „pamięć” i „krajobraz”, które są

²² Ibidem, s. 229.

²³ A. CZACHOWSKA: *Ocalony stateczek*. „*Twórczość*” 1990, nr 9, s. 95.

²⁴ Ibidem, s. 82.

²⁵ E. RYBICKA: *Miejsce, pamięć, literatura...*, s. 26.

²⁶ A. CZACHOWSKA: *Ocalony stateczek...*, s. 150.

formą projekcji pamięci o rodzimej krainie. Krajobraz więc, jak pisze Denis Edward Cosgrove, „jest sposobem postrzegania świata”²⁷. Analizowany projekt mnemiczny poprzez odwołania do pejzażu przynosi rejestr pracy pamięci, który uchwyci jej nieopanowany rytm. Zauważalna jest świadomość przemijania, potrzeba pielęgnowania, zachowywania żywości dawnych czasów ze szczególnym uwzględnieniem budowania poczucia tożsamości:

Przywiązanie do krajobrazu było niebezpieczne, bardziej niż ludzie czy idee. Przywiązanie to, obsesyjne i intymne przebywanie z nim i obcowanie w literaturze (chyba rekord światowy przyrody i delektacji nią) cisnęło się gwałtownie i uparcie poprzez inne problemy, dyktowało częstokroć inne decyzje. Do tego stopnia, że trzeba się było uciekać do jakichś wybiegów, do szukania imitacji lub widoków najmniej sprzecznych z tymi, które egzaltowała pamięć i pozostanie²⁸.

Powidoki zostały chociaż częściowo odzyskane przez fabułę literacką – to jednak proces ponownego konstruowania, nie zaś rekonstruowania. Analizując powyższy fragment, warto powołać się na uwagi Georga Simmla, który zauważa, że krajobraz jest swego rodzaju tworem duchowym, pozostającym w związku z całością natury, ale i sam jawi się człowiekowi jako *summa* wyłaniająca się z jego poszczególnych elementów w wyniku procesów duchowych²⁹.

Podsumowując, można powiedzieć, że w twórczości Janiny Kościalkowskiej ojczyzna wywołuje przede wszystkim krąg znaczeń związanych z pamięcią i pamiętaniem, zespolonych z tożsamością i aktem autobiograficznym. Prowadzona w *Łodzi bukowej* narracja jest zapisem próby osiągnięcia w niej spójności przy równoczesnej świadomości rozdwojenia. Bohaterka-narratorka ulega procesom, o których pisze David Lowenthal, celnie dostrzegając, że:

każdy rodzaj pamięci modyfikuje i przekształca doświadczenie, raczej destyluje przeszłość, niż odzwierciedla ją bezpośrednio. Jesteśmy w stanie przywołać jedynie znikomy ułamek tego, co na nas w życiu oddziałuje, nie mówiąc już o wszystkich towarzyszących temu okolicznościach zewnętrznych. Pamięć zatem przesie-

²⁷ Cyt. za: B. FRYDRYCZAK: *Od estetyki i the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań 2013, s. 47.

²⁸ J. KOŚCIAŁKOWSKA: *Łódź bukowa...*, s. 100.

²⁹ Por. G. SIMMEL: *Filozofia krajobrazu*. W: IDEM: *Most i drzewi. Wybór esejów*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2006, s. 294.

wa raz jeszcze to, co już wcześniej odsiała percepcja i z pierwotnego oglądu zostawiła nam tylko fragmenty fragmentów, okruchy okruchów³⁰.

Spostrzeżenia badacza w interesujący sposób dopełniają przedstawione wyżej rozważania na temat autobiografizmu Kościałkowskiej. Jak się okazuje, wszystko, na co zwraca uwagę pisarka (oraz każdy twórca i twórczyni w ogóle), jest rezultatem niepowtarzalnego spojrzenia na świat i przynosi pośrednią autocharakterystykę piszącego. Trzeba przyznać, że mimo ograniczoności ludzkiej pamięci i wynikającej z niej niedoskonałości poznania autorka *Łodzi bukowej* zdołała w niebanalny artystycznie sposób utrwalić obszerne fragmenty bliskiej jej rzeczywistości.

Konkludując, posłużmy się obserwacją Piotra Bratkowskiego, który pisze, że „narracja Kościałkowskiej jest silnie dygresyjna, chwilami – pogmatwana jak myśli człowieka w rozterce”³¹. Właśnie takie jej ukształtowanie odzwierciedla szlaki, którymi podąża istota ludzka w swoim wewnętrznym świecie – częstokroć beładnym, zdominowanym przez wielość bodźców. Patrząc z tej perspektywy, można powiedzieć, że narracja w *Łodzi bukowej* jest nad wyraz realistyczna, choć bez wątplenia pozostaje w opozycji względem nienaturalnej w swej doskonałości narracji typowej dla powieści realistycznej.

Bibliografia

- BENJAMIN W.: *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Poznań 1996.
- BENJAMIN W.: *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. W: W. BENJAMIN: *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 211–270.
- Biografia – geografia – kultura literacka*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1975.
- BRATKOWSKI P.: *Po co? Dlaczego?* „Gazeta Wyborcza”, 1.04.2000, s. 12.
- CYBUŁSKA M.: „Wyspy cudownych przeobrażeń”. „Kultura” [Paryż] 2000, nr 7/8, s. 205–209.
- CZACHOWSKA A.: *Ocalony stateczek*. „Twórczość” 1990, nr 9, s. 93–95.
- FRYDRYCZAK B.: *Od estetyki i the picturesque do doświadczenia topograficznego*. Poznań 2013.
- KARWOWSKA B.: *Baska, Barbara, Barbarita. Wygnanie w powojennej emigracyjnej prozie kobiecej*. „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 68–87.

³⁰ D. LOWENTHAL: *Pamięć i zapomnienie*. Tłum. I. GRUDZIŃSKA-GROSS, M. TAŃSKI. „Res Publica” 1991, nr 3, s. 16.

³¹ P. BRATKOWSKI: *Po co? Dlaczego?* „Gazeta Wyborcza”, 1.04.2000, s. 12.

- KLEINER J.: *Rola pamięci w recepcji dzieła literackiego i jego strukturze*. W: IDEM: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1961, s. 71–83.
- KLEINER J.: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1961.
- KOŚCIAŁKOWSKA J.: *Bih me!* Wstęp, oprac. i przypisy W. LEWANDOWSKI. Warszawa 2000.
- KOŚCIAŁKOWSKA J.: *Łódź bukowa*. Londyn 1988.
- LEWANDOWSKI W.: *Wstęp*. W: J. KOŚCIAŁKOWSKA: *Bih me!* Wstęp, oprac. i przypisy W. LEWANDOWSKI. Warszawa 2000, s. 5–17.
- LOWENTHAL D.: *Pamięć i zapomnienie*. Tłum. I. GRUDZIŃSKA-GROSS, M. TAŃSKI. „Res Publica” 1991, nr 3, s. 6–22.
- MARCJAN M.: *Autobiograficzna strategia Tadeusza Brezy w świetle genologicznej struktury „Spiżowej bramy”*. W: *Biografia – geografia – kultura literacka*. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1975, s. 119–137.
- NAHLIK S.: *Przesiane przez pamięć*. T. 1–3. Kraków 1987–2002.
- RYBICKA E.: *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 19–32.
- SIMMEL G.: *Filozofia krajobrazu*. W: IDEM: *Most i drzewi. Wybór esejów*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2006, s. 292–297.
- SIMMEL G.: *Most i drzewi. Wybór esejów*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2006.
- SKÓRZYŃSKI P.: *Navigare necesse est*. „Nowe Książki” 1992, nr 12, s. 40–41.

Erwina Dybisz – doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. W 2017 roku obroniła pracę magisterską pt. *Miasto marzeń i kłęski. Obrazy Londynu w polskiej literaturze migracyjnej po 2000 roku*. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą Janiny Kościałkowskiej.

e-mail: erwina.dybisz@gmail.com



Anna Karonta

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <http://orcid.org/0000-0002-8250-3407>

Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości Swietłany Aleksijewicz: konflikt postkatastroficzných narracji

Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future
Conflict in Postcatastrophic Narrations

Abstract: Svetlana Alexievich's *Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future* is a collection of narratives created after the catastrophe at the Chernobyl nuclear power plant. The paper presents the posttraumatic reality as an inexpressible experience that cannot be explained or described. However, the inability to represent traumatic experience does not mean falling into silence. Instead, it rouses the imagination. Interviews with victims of the catastrophe carried out by the author confirm the existence of a specific, collective "imaginarium" of the conceptual realm, where the process of fantasizing actuates discourse, both metaphysical-apocalyptic and other, and also evokes the aestheticization of the disaster, as well as irony. The emergence of different languages reflects the possible ways of perceiving posttraumatic reality and creating postcatastrophic discourse. The catastrophe, which creates a threat – and simultaneously, an attraction, an unreal object of desire – is terrifying and at the same time ridiculous.

Key words: Alexievich Svetlana, *Chernobyl Prayer: A Chronicle of the Future*, Chernobyl, disaster, trauma

Streszczenie: *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości* Swietłany Aleksijewicz jest zbiorem narracji powstałych po wybuchu elektrowni jądrowej w Czarnobylu. Publikacja przedstawia posttraumatyczną rzeczywistość jako przestrzeń „niewyraźalną”, niedającą się wytłumaczyć lub opisać. Brak możliwości reprezentacji doświadczenia traumatycznego nie oznacza jednak

popadnięcia w milczenie, lecz powoduje uruchamianie wyobraźni. Wywiady z ofiarami katastrofy przeprowadzone przez autorkę potwierdzają istnienie swoistego imaginarium zbiorowego, w którym snucie fantazji uruchamia m.in. metafizyczny dyskurs apokaliptyczny, a także powoduje estetyzację katastrofy lub ironizowanie jej. Powstanie tak różnych języków odzwierciedla możliwe sposoby odbierania posttraumatycznej rzeczywistości, tworzenie dyskursu postkatastroficznego. Katastrofa, tworząc zagrożenie, jednocześnie przyciąga, stanowi odrealniony obiekt pożądania, jest przerażająca i zarazem śmieszna.

Słowa kluczowe: Aleksijewicz Swietłana, *Czarnobylska modlitwa*. *Kronika przyszłości*, Czarnobyl, katastrofa, trauma

Katastrofa jako wydarzenie nagłe i nieprzewidywalne stanowi moment przełomowy. Zaburzając ciągłość historii, budzi lęk, destabilizuje podmiot i wywołuje poznawczy niepokój. Mimo wielu jej opisów w tekstach kultury¹, każda jest zjawiskiem wyjątkowym. Na jej szczególny charakter składa się nie tylko każdorazowo inny przebieg akcji, lecz również jej traumatyczny charakter. Wydarza się jeden raz, ale później ciągle powraca w postkatastroficznym narracjach. Perspektywa post- wskazuje na czas tworzenia dyskursu katastrofy (przekazów medialnych, opowieści świadków, dzieł sztuki i innych licznych interpretacji), a także przekierowuje uwagę z wydarzenia na sytuację po nim, na „zmagania z katastrofą po katastrofie”².

Czarnobylska modlitwa. *Kronika przyszłości* Swietłany Aleksijewicz jest zbiorem świadectw powstałych po wybuchu elektrowni jądrowej w Czarnobylu 26 kwietnia 1986 roku. Publikacja ta zawiera historie uczestników akcji ratowniczej, mieszkańców skażonych terenów, a także każdego, kogo katastrofa dotknęła; stanowi zarówno upamiętnienie wydarzenia, jak i jest próbą jego wytłumaczenia.

Awaria w czarnobylskiej elektrowni jądrowej jako największa katastrofa technologiczna XX wieku podzieliła historię na „przed” i „po”. „Patrzę na Czarnobyl jak na początek nowej historii – jest on nie tylko wiedzą, ale i przed-wiedzą, dlatego że człowiek wstąpił

¹ Zob. S. SONTAG: *Katastrofa w wyobrażeniu*. Tłum. A. SKUCIŃSKA. W: S. SONTAG: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Kraków 2018, s. 279–301.

² Zob. A. ARTWIŃSKA, P. CZAPLIŃSKI, A. MOLISAK, A. TIPPNER: *Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne w literaturze polskiej*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 16.

w spór z poprzednimi wyobrażeniami o sobie i świecie”³ – pisze Aleksijewicz. Rozumienie katastrofy jako sytuacji granicznej, momentu zwrotnego, zmiany sygnalizuje powstanie rzeczywistości niezgodnej z dotychczasową. Spróbuję skupić się na najważniejszych cechach świata po Czarnobylu, na skutkach i oddziaływaniu katastrofy, sposobie jej funkcjonowania w pamięci świadków, które zostały zaakcentowane przez rozmówców Aleksijewicz oraz samą autorkę.

Dzisiaj znamy czas wybuchu reaktora co do sekundy. Katastrofa jednak nie jest wydarzeniem krótkotrwałym, lecz rozciągniętym w czasie. Stanowi zwrot ku przeszłości (dlaczego to się stało?), każe stawiać pytania o terażniejszość (czym jest katastrofa i jakie są jej skutki?) i przyszłość (co będzie potem?). Doświadczenie katastrofy, jak każde doświadczenie traumatyczne, nie jest punktowe: choć odnosi się do konkretnego wydarzenia, które pozwala się datować, nie pozostaje zamknięte, ograniczone historią⁴. W przypadku Czarnobyla zaburzenie czasowości ma jeszcze bardziej skomplikowany charakter. Aleksijewicz pisze: „Między czasem, w którym doszło do katastrofy, a czasem, kiedy zaczęto o niej opowiadać, powstała luka. Chwila oniemiała” (Cm, s. 33). W pewnym sensie to „katastrofa wsteczna”⁵: starannie ukrywana przez władze nie od razu zaistniała w dyskursie medialnym; wydarzenie trudne i wymykające się opisowi, a więc z opóźnieniem zaczyna produkować narracje na swój temat, wyróżniające się niezwykle różnorodnością i sprzecznością. Książka Aleksijewicz, pisana i poszerzana w kolejnych wydaniach przez kilkanaście lat (1986–2005), wypełnia ciszę, ponownie odtwarzając katastrofę poprzez świadectwa. Relacje świadków, pogłoski i mity przez długi czas stanowiły główne źródło wiedzy na temat wypadku w czarnobylskiej elektrowni jądrowej; dopiero po dwudziestu, trzydziestu latach zostaje zniesiona cenzura i w archiwach udostępniane są dokumenty dotyczące awarii⁶.

³ S. ALEKSJEWICZ: *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. Tłum. J. CZECH. Wołowiec 2018, s. 30. Dalej, cytując fragmenty książki, posługuję się skrótem Cm, po nim podaję numer strony.

⁴ Zob. D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym: doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 76; Zob. C. CARUTH: *Introductio*. In: *Trauma. Explorations in memory*. Ed. C. CARUTH. Baltimore 1995, s. 8.

⁵ Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Katastrofa wsteczna*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25.

⁶ Zob. K. BROWN: *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*. Tłum. T.S. GAŁĄZKA. Wołowiec 2019, s. 12–13.

Czarnobyl to „katastrofa bez wyraźnego końca”⁷, konsekwencje wybuchu – wydaje się – będą trwać wiecznie. Naukowcy nie potrafią dokładnie oszacować jej skutków dla środowiska, wpływu promieniowania na zdrowie. Nie można sprowadzić awarii do konkretnej czasoprzestrzeni – radioaktywne chmury rozniosły się po całej Europie, natomiast ciągle rozbudowanie dyskursu postkatastroficznego o nowe interpretacje i konteksty odsłania wielowarstwowość kategorii czasu⁸. Wybuch w Czarnobylu zapoczątkował historię katastrof: alarmując o wcześniejszych ukrytych wypadkach jądrowych⁹ oraz obnażając potencjalne zagrożenia, wyznaczył kierunek myślenia o przyszłości, co bardzo dobrze oddaje tytuł omawianej publikacji. Katastrofa odżywa nieustannie – w intencji przezwyciężenia traumy jest odgrywana¹⁰ jako próba opisu, wytłumaczenia oraz jako ostrzeżenie przed powtórzeniem. Czarnobyl nawiedza bohaterów reportażu Aleksijewicz, dla których, zdaniem autorki, staje się „zasadniczą treścią ich świata” (Cm, s. 34), a jego powrót w narracjach znacząco skraca dystans między przeszłością a momentem opowieści. Wraz z wzajemnym przenikaniem się czasów paradoksalnie następuje ich podział, a nawet rozpad. Czarnobyl niszczy przeszłość, a razem z nią narzędzia poznania rzeczywistości, którymi człowiek dysponował. Jest wyjątkową katastrofą, dziejąc się po raz pierwszy, otwiera początek dla następujących po niej zbieżnych wydarzeń, a jednocześnie zapowiada koniec starego świata.

Dopełniając listy historycznych katastrof, Czarnobyl „dzięki Aleksijewicz stał się miejscem tego, co traumatyczne, »niewyraźalne« w kulturze”¹¹. Wybór świadectwa jako sposobu opowiedzenia

⁷ Ibidem, s. 18.

⁸ O nakładaniu się na siebie struktur czasowych w dyskursie postkatastroficznym zob. A. ARTWIŃSKA: „Odrodziły się traumy z czasów Zagłady”. *Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 187–208.

⁹ O nieznanym katastrofach nuklearnych zob. K. BROWN: *Plutopia*. Tłum. T. BIEROŃ. Wołowiec 2019.

¹⁰ O różnicy między odgrywaniem (*actin out*) jako „kompulsywnym i dyskursywnym odtwarzaniu zdarzeń” a przepracowaniem (*working through*) pisał D. LACAPRA. Zob. IDEM: *Historia w okresie przejściowym...*, s. 178; IDEM: *Trauma, nieobecność, utrata*. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przekł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 85.

¹¹ Zob. T. HUNDOROWA: *Gatunek Czarnobylski: wyparcie realnego i nuklearna sublimacja*. Tłum. P. TOMANEK. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie*

o katastrofie tylko na pozór pozwala na obiektywne przedstawienie pełnego obrazu tragedii. Autorkę natomiast nie interesuje przebieg wydarzenia (nie pyta, co mogło doprowadzić do wybuchu reaktora, kto popełnił błąd), ale jego wpływ na losy poszczególnych osób, ich reakcja na katastrofę, która nadal oddziałuje na rzeczywistość po przewrocie. Reportaż Aleksijewicz, pokazujący część „czarnobylskiej historii mówionej”¹², przedstawia świat po katastrofie jako przestrzeń, niedającą się wytłumaczyć lub opisać. Jest to „skok w nową rzeczywistość, której nie była w stanie ogarnąć nie tylko nasza wiedza, ale nawet wyobraźnia” (Cm, s. 33). Gwałtowne zmiany, przyniesione przez Czarnobyl, są trudne do zrozumienia i zaakceptowania przede wszystkim dlatego, że wykraczają poza pole percepcyjne. Aleksijewicz pisze w prologu:

Człowieka zaskoczono nagle, nie był na to wszystko przygotowany. Nie był gotów jako gatunek biologiczny, nie zadziałał cały jego naturalny aparat, nastawiony na to, żeby zobaczyć, posłuchać, dotknąć. Jego oczy, uszy, palce już się nie nadawały, nie mogły mu służyć, bo promieniowania nie widać, bo nie ma zapachu ani nie wydaje dźwięku. Jest bezcielesne.

Cm, s. 35

Świat po katastrofie, znajomy i obcy jednocześnie, rozpada się na oczach bohaterów *Czarnobylskiej modlitwy*... Świadomość nieodwracalności tragedii przeplata się w narracjach z poczuciem bezradności wobec tego, co niedostrzegalne, niewidoczne. Podważanie zagrożenia, którego nie sposób zobaczyć, służy zniwelowaniu różnic, zredukowaniu przepaści między starym a nowym światem. Ten ostatni, rządzący się innymi regułami, wydaje się absurdalny, nielogiczny – podstawowe czynności takie, jak picie wody ze źródła, kąpanie się w rzece, siedzenie na trawie stają się niebezpieczne. Miejsca i przedmioty są obce, teraz to tylko ślady po czymś, co było kiedyś znane: „Bierzemy kiełbasę, jajka... Robimy zdjęcie rentgenowskie – znowu radioaktywne odpady” (Cm, s. 195). Resztki świata po Czarnobylu – porzucone miasta i wsie, zabite studnie i mogiły, w których starano się pochować skażone domy, zwierzęta, ziemię – świadczą o braku możliwości powrotu do pełni, do rzeczywistości sprzed katastrofy: „Czarnobyl... Nie będziemy już mieli innego świata...” (Cm, s. 174). Chaotyczność, fragmentaryczność wypowiedzi zebranych w książce,

współczesnej humanistyki. Red. I. BORUSZKOWSKA, K. GLINIANOWICZ, A. GRZEMSKA, P. KRUPA. Kraków 2017, s. 56.

¹² Ibidem, s. 55.

paуzy i niedomówienia oddają szczątkowość świata po kataklizmie, załamany porządek rzeczy¹³.

Katastrofa czarnobylska, pozbawiona formy, naznaczona negatywnością, usiłuje zaistnieć w mowie, ale próby te eksponują ograniczoność języka lub jego utratę, niszczą kategorie pojęciowe, odslaniając pustkę znaczonego. Takie zakłócenie komunikacji, kiedy zjawisko nie przeobraża się w znak, podkreśla destrukcyjne działanie wydarzenia. Tamara Hundorowa, powołując się na Derridiańskie pojęcie różni (*différance*)¹⁴, opisuje sposób „przyswojenia rzeczywistości postczarnobylskiej”, graniczny charakter katastrofy oraz jej paraliżującą moc¹⁵. Mnogość głosów i poglądów na temat wypadku, zdaniem ukraińskiej badaczki, zawiesza świadomość podmiotu. Poczucie, że wydarzenie nie może realizować się w języku, nie redukuje jednak przywoływania katastrofy: podmiot budzi się z koszmaru, żeby zacząć świadczyć¹⁶. „Czarnobyl zrodził swojego świadka”¹⁷, który usiłuje zmierzyć się z pustką po awarii, aby następnie ją wypełnić. Wiedza, doświadczenie i zmysły zawodzą bohaterów *Czarnobylskiej modlitwy...*, ale to nie powstrzymuje ich przed wypowiedzaniem się: „Chcę zaświadczyć, że moja córka umarła na Czarnobyl. [...] Mówią, że to naukowo jeszcze niedowiedzione, że nie ma bazy danych. [...] Niech chociaż pani to napisze...” (Cm, s. 53). Aleksijewicz nie dąży do nadania wypowiedziom jedności, pisze „tekst katastrofy”, nie próbując zdobyć władzy nad nią, nie tworząc zamkniętych pojęć i kategorii.

Katastrofa uruchamia archiwum i prowadzi do historycznych porównań, przede wszystkim z wojną jako zjawiskiem zajmującym centralne miejsce w pamięci zbiorowej mieszkańców Białorusi i Ukrainy. Jedna z bohaterek rozważa: „To zachowanie wydawało mi się czymś znajomym, chociaż urodziłam się po wojnie. Starłam się analizować swoje uczucia i byłam zdumiona, jak szybko moja psychika się przestawiła, jak niepostrzeżenie zdobyłam doświad-

¹³ I. Boruszkowska pisze o nowym stylu czarnobylskim – z graficznie zaznaczonymi pauzami i niepełnymi zdaniami – w tekstach, bazujących na opowieściach świadków. Zob. I. BORUSZKOWSKA: *Mapowanie apokalipsy – pustka i ślad czarnobylskiej zony w narracjach postczarnobylskich*. W: *Po Czarnobylu...*, s. 84.

¹⁴ J. DERRIDA: *Różnia*. W: IDEM: *Marginesy filozofii*. Tłum. A. DZIADEK, J. MARGAŃSKI, P. PIENIĄŻEK. Warszawa 2002, s. 29–56.

¹⁵ Zob. T. HUNDOROWA: *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm*. Tłum. I. BORUSZKOWSKA. „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 255.

¹⁶ Zob. C. CARUTH: *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*. Tłum. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą...*, s. 31–57.

¹⁷ Zob. T. HUNDOROWA: *Gatunek Czarnobylski...*, s. 60.

czenie wojny” (Cm, s. 176). Być może dzięki narracjom rodzinnym, „odziedziczonym” obrazom i historiom¹⁸ wojna wydaje się kobiecie doświadczeniem bliższym oraz łatwiejszym do zrozumienia. Władze państwa, ustanawiając ramy poznawcze sytuacji po wypadku w czarnobylskiej elektrowni jądrowej, również chętnie sięgają po analogie z wojną, co ma posłużyć lepszemu oswojeniu społeczeństwa z tragedią: „Do wsi... Do fabryk... Przyjeżdżali pracownicy komitetów rejonowych partii... [...] Wygłaszali odczyty o heroizmie ludzi radzieckich, o symbolach wojennego męstwa, knowaniach zachodnich wywiadów...” (Cm, s. 180). Wybór takiej strategii politycznej – podkreślanie sprawczości człowieka oraz wielkiego imperium – służył zapobieganiu niepożądanego paniki oraz budował poczucie wspólnoty, zjednoczenia się w walce z przeciwnikiem. Porównania z wojną lub innymi znanymi tragicznymi zjawiskami nie przynoszą jednak uspokojenia, katastrofa czarnobylska wymyka się próbom wytłumaczenia.

We wstępie do książki *Spoleczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, opublikowanej zaraz po wydarzeniach w Czarnobylu, Ulrich Beck głosi koniec „wszystkich, tak pieczołowicie przez nas hodowanych możliwości dystansowania się”¹⁹. Przemoc, która dotychczas wiązała się z kategorią „innych”, nabiera nowego znaczenia: realne i symboliczne granice znikają, uniemożliwiając odizolowanie się od „niebezpieczeństw epoki atomu”²⁰. W *Czarnobylskiej modlitwie...* pojawia się obraz katastrofy jako doświadczenia totalnego – wypełniającego człowieka i cały świat radiacją, wszechogarniającą śmiercią. W *Monologu pewnej wsi* czytamy: „Czarnobyl... To wojna nad wojnami. Człowiek nigdzie się nie ukryje. Ani na ziemi, ani w wodzie, ani na niebie” (Cm, s. 60). Zagrożenie, jakie niesie skażenie promieniotwórcze, dotyczy i dotyka wszystkich, zawiesza albo unieważnia opozycję ofiara – sprawca, stając się wydarzeniem niczym, „bezpiecznym”²¹. Katastrofa zmienia obraz wroga, „wciela się” w naturę i człowieka: „Zabijały nas skoszona trawa, złowiona ryba, upolowana zwierzyzna.

¹⁸ Odwołuję się tu do kategorii postpamięci autorstwa Marianne HIRSCH. Zob. EADEM: *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge 1997.

¹⁹ Zob. U. BECK: *Spoleczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Tłum. S. CIEŚLA. Warszawa 2006, s. 11.

²⁰ Ibidem.

²¹ C. CARUTH, używając pojęcia *unclaimed experience*, pokazuje, że doświadczenie traumatyczne nigdy nie należy wyłącznie do ofiar historycznych. Zob. EADEM: *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii. Freud, Mojżesz i mnoteizm*. Tłum. K. BOJARSKA. „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 122.

Jabłko...” (Cm, s. 35). Zmaganie się z radiacją – opuszczanie domów, rozstrzelanie zwierząt domowych, zakopywanie drzew i ziemi – wydaje się rozmówcom Aleksijewicz irracjonalne, a więc jeszcze bardziej paraliżuje możliwości poznawcze.

Świadkowie próbują wpisać czarnobyłską awarię w dyskurs myślenia o konfliktach zbrojnych, poszukują schematu postępowania, potwierdzenia swoich przemyśleń. Szukając odpowiedzi w pamięci, sięgają również po teksty kultury („Nie czytałam takich książek... Nie widziałam filmów”; Cm, s. 114), opinie autorytetu („Cały czas czekam, aż ktoś mądry mi to wytłumaczy... Rozłóż...”; Cm, s. 166) oraz zwracają się do rządu jako źródła wiedzy („Ludzie nie wierzą gazetom, telewizji i radiu, szukają wskazówek w zachowaniu władz. To jest najpewniejsze źródło”; Cm, s. 136). Próba opisu doświadczenia katastrofy stanowi przykład realizacji władzy dyskursu (normatywnej i symbolicznej) w relacji między zjawiskiem i poznającym go podmiotem. Czarnobyl przede wszystkim pełni funkcję emancypacyjną, „wyzwała” świadectwa: szokuje i odbiera mowę, ale zarazem skłania do wypowiedzi. „Tam zrozumiałem, że jestem bezradny. Że nie rozumiem. [...] Ale porozmawiałem z Panią i coś tymi słowami powiedziałem...” (Cm, s. 45) – wyznaje bohater *Czarnobyłskiej modlitwy*...

W eseju *Nie, apokalipso, nie teraz...*²² Derrida przedstawia strategię zatrzymywania katastrofy, zapobiegania nieodwracalnej i całkowitej destrukcji, która polegałaby na wytworzeniu archiwum. W przypadku Czarnobyli, uruchamiającego symbolikę kresu, staje się metaforą zagłady całego świata²³, archiwizacja oznacza nie tylko upamiętnienie, utekstowienie autentycznego wydarzenia, lecz również powstrzymanie prędkości zbliżania się ku końcowi. Niemożliwość reprezentacji doświadczenia traumatycznego domaga się wymyślenia nowego kodu, wysyła impuls do wyobraźni, która ma służyć powstaniu nowej formuły życia. Narracje wspomnieniowe, stanowiąc wytwór katastrofy, próbują zatem zapobiec ostatecznemu zniszczeniu świata.

Wywiady ze świadkami tragedii przeprowadzone przez Aleksijewicz potwierdzają istnienie swoistego imaginarijnego zbiorowego, gdzie snucie fantazji buduje m.in. dyskurs apokaliptyczny, a także powoduje estetyzację katastrofy lub ironizowanie jej. Przyczyn war-

²² Zob. J. DERRIDA: *Nie, apokalipso, nie teraz! (cała naprzód, siedem pocisków, siedem orędzi)*. W: IDEM: *O Apokalipsie*. Tłum. I. BORUSZKOWSKA, K. WOJTASIK. Kraków 2018, s. 103–147.

²³ Zob. T. HUNDOROWA: *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa...*, s. 257.

tościowania Czarnobyla należy doszukiwać się nie tyle w zjawisku, ile w relacjach epistemologicznych, które zachodzą między odbiorcą a obiektem poznania²⁴. Hundorowa, nawiązując do Jean-François Lyotarda²⁵, zauważa: „Szczególny sens czarnobylskiego świadectwa polega na tym, że eksplozja jądrowa jest czymś absolutnie »niewyobrażalnym« i w tym sensie absolutnie wzniosłym”²⁶. Katastrofa, tworząc zagrożenie, jednocześnie przyciąga, stanowi obiekt pożądania, co potwierdzają wypowiedzi likwidatorów awarii: „Kiedy mieliśmy wyjeżdżać, poculiśmy strach. Ale na krótko. Bo już tam, potem – strach zniknął. [...] Korciło mnie, żeby popatrzeć na reaktor z góry, ze śmigłowca: co tam się naprawdę wydarzyło, jak to wygląda?” (Cm, s. 83). Wyjazd do Czarnobyla staje się dla wielu najważniejszym wydarzeniem w ich życiu, nie tylko ze względu na bezpośredni udział w likwidacji skutków tragedii, lecz również z punktu widzenia przeżytych tam emocji: „Oglądam się wstecz, na tamte dni... Byłem tuż obok czegoś... czegoś fantastycznego. Ale te słowa – »gigantyczne«, »fantastyczne« – nie oddają wszystkiego. Było takie uczucie... Jakie? (Zastanawia się). Takiego uczucia nie znałem nawet w miłości...” (Cm, s. 222). Pragnienie zobaczenia wybuchu, zbliżenia się do reaktora, spowodowane nieuchwytnością poznawczą katastrofy, przekształca Czarnobyl w widowisko, na co zwraca uwagę jeden z mieszkańców Prypeci (Cm, s. 52). Estetyzacja katastrofy jako spojrzenie zniekształcone, „z ukosa”²⁷, pomaga ją zrozumieć, ujarzmić, a także przekierowuje uwagę ze zdarzenia na jego świadka. Poprzez kontakt ze zjawiskiem szczególnym czuje się on wyróżniony.

Unikatowe doświadczenie związane z Czarnobylem dotyczy również mieszkańców skażonych terenów, którzy, wracając do rodzimych domów po ewakuacji i wiedząc o niebezpieczeństwie, zaprzeczają katastrofie: „A po co wyjeżdżać? Tu jest dobrze! Wszystko rośnie, wszystko kwitnie. Od meszki do dzikiego zwierza, wszystko żyje [...]. No i jakie tu, mówię, promieniowanie, kiedy i motyl fruwa, i trzmiel brzęczy” (Cm, s. 48, 51). Uczucie bliskości człowieka z naturą, pojednanie się z nią nadaje temu miejscu cechy

²⁴ Zob. A. BERLEANT: *Prze-mysśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Tłum. M. KORUSIEWICZ, T. MARKIEWKA. Kraków 2007, s. 173.

²⁵ Zob. J.-F. LYOTARD: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Tłum. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac. i przedmową, opatrzył R. NYCZ. Kraków 1998, s. 55–56.

²⁶ T. HUNDOROWA: *Gatunek Czarnobylski...*, s. 58.

²⁷ Zob. S. ŽIŽEK: *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*. Tłum. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2005, s. 26.

arkadii: „Tu jest swoboda. Powiedziałbym nawet, że raj. Nie ma ludzi, same zwierzęta biegają. Żyję wśród ptaków i zwierząt” (Cm, s. 76). Czarnobylska sfera jako miejsce niedostępne dla wszystkich (przymusowe wysiedlenie mieszkańców terenów skażonych, następane ich ogrodzenie i zamknięcie) dla wielu staje się schronieniem, „przekształca się w pastoralną idyllę postapokaliptycznego świata”²⁸. Jest to ziemia niczyja, odizolowana oraz rządząca się własnymi prawami: „Nie zginiemy bez Państwa! [...] Ziemi do woli, trawy do woli. Woda w studni jest. Wolność. Dobrze nam tu! Nie kołchoz mamy, ale komunę. Komunizm!” (Cm, s. 60).

Eksplozja elektrowni jądrowej przyspieszyła rozpad ZSRR, zapoczątkowała narodziny nowej epoki i nowego myślenia²⁹: „[...] to nie reaktor eksplodował, ale cały dawny system wartości” (Cm, s. 202). Katastrofa odebrała wiarę w dotychczasowe ideały: rozwój technologii, budowę społeczeństwa socjalistycznego – to, co miało służyć człowiekowi, obróciło się przeciwko niemu. Dla niektórych rozmówców Aleksijewicz Czarnobyl staje się utraconym sensem i wypełnia ich życie, zastępując poglądy ideologiczne, którymi żywili się od lat. Żona jednego z likwidatorów, rozpaczając nad jego śmiercią, zauważa:

Czarnobyl rozwalił imperium, wyleczył nas z komunizmu [...]. Ale ja nie mam nic więcej, nic innego, wyrosłam wśród takich słów i takich ludzi. [...] Czego się uchwycić? [...] Czarnobyl wypełnił moje życie i moja dusza się rozszerzyła.

Cm, s. 202

Podmiot po katastrofie znajduje się w punkcie bez możliwości powrotu, zostaje również pozbawiony przyszłości – czas zatrzymuje się dla niego. Katastrofa, niszcząc rzeczywistość jednostki, jednocześnie nadaje jej nowe znaczenie: „Boję się to powiedzieć, ale... kochamy Czarnobyl. Pokochaliśmy go, bo na nowo nadaje sens naszemu życiu... [...]” (Cm, s. 257). Świat po katastrofie czarnobylskiej, budowany na ruinach Związku Radzieckiego, okazuje się światem pustki, śladem idei i tęsknotą za przyszłością. A zarazem jest upragnionym miejscem, w którym może zamieszkać utopia.

Perspektywa post- w badaniach nad Czarnobylem eksponuje bezradność podmiotu: katastrofa, groźna i zarazem przyciągająca, za-

²⁸ T. HUNDOROWA: *Gatunek Czarnobyli...*, s. 63.

²⁹ Zob. EADEM: *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa...*, s. 252; J. ANDRUCHOWYCZ: *Czarnobyl, mafia i ja*. Tłum. L. STEFANOWSKA. W: J. ANDRUCHOWYCZ: *Ostatnie terytorium*. Wołowiec 2002; O. ZABUŹKO: *Planeta Piotun – Dowżenko – Tarkowski – von Trier albo dyskurs nowej grozy*. Tłum. K. KOTYŃSKA. W: *Po Czarnobylu...*

wsze jawi się jako niedostępna. Eksplozja i zniekształcenie systemu reprezentacji prowadzą do poznawczej bezradności. Kiedy język kapituluje, zaczyna przemawiać ciało, które jest tak samo rozbite, zdeintegrowane i niespójne jak rzeczywistość po katastrofie. Czarnobyl jako wydarzenie traumatyczne oddziałuje z opóźnieniem: powraca nie tylko we wspomnieniach, ale także ujawnia się poprzez ciało, które czuje się coraz bardziej chore. Tym sposobem katastrofa staje się coraz bardziej obecna.

O kategorii podmiotu somatycznego pisze Aleksandra Ubertowska:

Ciało staje się bytem autonomicznym, wyłamuje się z ram konstrukcji spekulatywnych, klasyfikujących, a staje się istotnym medium, za pomocą którego człowiek rozpoznaje świat, ustanawiając swoje w nim miejsce³⁰.

Mimo słabości i nietrwałości ciało wydaje się najbardziej wiarygodnym świadkiem wydarzenia granicznego, gdyż stawia opór wobec dyskursu publicznego³¹. Język poszukuje środków wyrazu poza sobą, w bólu i cierpieniu przekazywanym przez ciało naznaczone śladem katastrofy. Jeden z likwidatorów mówi: „Wróciłem... I wszystko się dopiero zaczyna [...]. Minęło dziesięć lat, gdybym nie zachorował, tobym zapomniał...” (Cm, s. 86). Ciało zanurzone w dziejowości, poddane presji wydarzenia staje się archiwum, dokumentem, źródłem historycznym – pamięć korporalna zapisuje wypadek jądrowy na materialnym nośniku:

Wasia zaczął się zmieniać – codzienne przychodziłam do kogoś innego... Oparzenia wychodziły na wierzch... W ustach, na języku, na policzkach – najpierw pojawiały się małe ranki, potem się rozrastały. Śluzówka odchodziła płatami, takie białe błonki... Kolor twarzy... Kolor ciała... Siny... Czerwony... Szarobrunatny... A ono jest takie całe moje, takie kochane! Tego nie da się wypowiedzieć.

Cm, s. 18–19

Ucieleśniona pamięć o Czarnobylu odsłania mechanizmy „biopolityki”³² jako demonstracji władzy państwa polegającej na „trosce”

³⁰ A. UBERTOWSKA: *Holokaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa 2014, s. 55.

³¹ Zob. *ibidem*, s. 255.

³² M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1995, s. 125.

o życie obywateli: możliwe skutki choroby popromiennej są ukrywane przed pacjentami, kobietom zaleca się wykonywanie aborcji, a likwidatorzy zostają zamknięci w szpitalach z zakazem odwiedzania ich przez rodziny. Aleksijewicz zaznacza: „Zamiast tradycyjnie pocieszać żonę umierającego męża, lekarz mówi jej teraz: »Nie wolno do niego podchodzić! Nie wolno go całować! Nie wolno głaskać!«” (Cm, s. 40).

Ciało, boląc i rozpadając się, zaczyna świadczyć w imieniu podmiotu, umieszcza katastrofę w strefie doświadczeń fizycznych, co złudnie pomaga wyrazić „niewyraźalne”. Jednocześnie odsłania kruchość i ograniczoność zdominowanego przez chorobę człowieka jako instrumentarium epistemologicznego. Katastrofa jako wydarzenie traumatyczne jest atakiem na tożsamość, w przypadku Czarnobyla stanowi również opresję wobec ciała, które staje się obce i wstrętne. Nieodwracalne zmiany zachodzące w ciele uniemożliwiają zapomnienie o wydarzeniu traumatycznym: „Jakaś całkiem nieznaną rzecz burzyła cały mój dotychczasowy świat. Wpełza, włazi w człowieka... Mimo jego woli...” (Cm, s. 134–135). Czarnobyl zaczyna definiować jednostkę, podporządkowuje sobie zarówno świadomość, jak i ciało, nie tylko życie, lecz także proces umierania:

Nie wiem tylko, jak będę umierał... Kiedy umierał mój przyjaciel, spuchł, rozrósł się... Jak beczka... A sąsiad... Operator dźwigu, też tam był... Zrobił się czarny jak węgiel, zmałał do rozmiarów dziecka. [...] Gdybym mógł prosić o śmierć, to o zwyczajną, nie czarnobylską.

Cm, s. 93

Hipochondria, przekonanie o własnej ułomności prowadzi do samowykluczenia „czarnobyłan”, a fantazje na temat choroby popromiennej – ich odrzucenia społecznego:

Od pierwszych dni poczuliśmy, że jesteśmy [...] odtrąconymi. Że się nas boją. [...] Kiedy przenieśliśmy się już do Mohylewa i syn poszedł do szkoły, pierwszego dnia od razu przybiegł do domu z płaczem... Bo posadzili go razem z dziewczynką, a ta nie chciała siedzieć z napromieniowanym, bo boi się umrzeć.

Cm, s. 186

Dochodzi więc do stygmatyzacji – nadawania negatywnych cech ofiarom katastrofy czarnobylskiej, według opinii społecznej nieuleczalnie chorych, zainfekowanych nosicieli radiacji.

Katastrofa czarnobylska zapoczątkowała proces odrodzenia się świata bez człowieka: ciało umiera, natura z kolei zaczyna się regenerować. Jeden z bohaterów *Czarnobylskiej modlitwy...*, obserwując bujnie kwitnące jabłonie, uświadamia sobie, że nie czuje ich zapachu (Cm, s. 120). Przyroda uwalnia się, staje się niedostępna i nieosiągalna dla ludzi. Aleksijewicz zwraca uwagę, że spośród wszystkich jej rozmówców w najmniejszym stopniu „ucierpiały” osoby, które żyły blisko natury i nie dążyły do zdobycia nad nią władzy – ich obraz świata prawie się nie zmienił³³. Czas w strefie, gdzie mieszkają ci nieliczni odmieńcy, ulega zatrzymaniu. Po Czarnobylu, wraz z końcem oświeceniowych ideałów i końcem historii, natura wyswobadza się spod hegemonii człowieka.

Kształtowanie myślenia o katastrofie, reprezentacja tej tragedii i zapisanie jej w pamięci prowadzą do pytań o strategię wyboru utrwalanych lub marginalizowanych szczegółów, o rolę wyobraźni w tym procesie oraz o potrzebę zastosowania kodu etycznego. Ironizowanie, ośmieszenie³⁴ skutków eksplozji jądrowej pomaga w radzeniu sobie z traumą po wypadku, ale jednocześnie mnoży fantazmaty na temat katastrofy: „Ile jest siedem razy siedem? Odpowiedź: »Eee, w Czarnobylu to każdy na palcach policzył!«” (Cm, s. 57). Uruchamianie wyobraźni, języka ciała, wartościowanie i estetyzacja katastrofy z jednej strony pomagają oddać istotę wydarzenia ekstremalnego, z drugiej – powodują zniekształcanie świadectw.

Powstanie różnych języków, sytuujących pierwszoosobowy podmiot między światem idyllicznym a światem końca, resztek, między dyskursem medialnym, naukowym a wyobrażeniowym, między wzniosłością a grozą, odzwierciedla możliwe sposoby odbierania posttraumatycznej rzeczywistości. *Czarnobylska modlitwa...* ukazuje różnorodność istniejących na jej temat narracji – zderzających się ze sobą, a jednocześnie tworzących dyskurs postkatastroficzny.

³³ Zob. С. Алексиевич: *Радиоактивный огонь. Почему опыт Чернобыля ставит под сомнение нашу картину мира*. <http://alexievich.info/wp-content/uploads/articlesDialog.pdf> [dostęp: 10.04.2019].

³⁴ T. Hundorowa zaznacza: „Kultura humorystyczna, bachtinowska, burzycielska stała się może nie dominującą, ale bardzo wyraźną siłą subwersywną w Związku Radzieckim”. Zob. *Dyskusja panelowa z udziałem: prof. dr hab. Tamary Hundorowej, prof. dr hab. Ingi Iwasiów, dr. hab. prof. UJ Tomasz Majewskiego*. *Prowadzenie: Aleksandra Grzemska*. W: *Po Czarnobylu...*, s. 363.

Bibliografia

- ALEKSIJEWICZ S.: *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. Tłum. J. CZECH. Wołowiec 2018.
- ANDRUCHOWYCZ J.: *Czarnobyl, mafia i ja*. Tłum. L. STEFANOWSKA. W: J. ANDRUCHOWYCZ: *Ostatnie terytorium*. Wołowiec 2002, s. 52–59.
- ARTWIŃSKA A.: „Odrodziły się traumy z czasów Zagłady”. *Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 187–208.
- ARTWIŃSKA A., CZAPLIŃSKI P., MOLISAK A., TIPPNER A.: *Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne w literaturze polskiej*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 9–18.
- BECK U.: *Spółczesństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Tłum. S. CIEŚLA. Warszawa 2006.
- BERLEANT A.: *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Tłum. M. KORUSIEWICZ, T. MARKIEWKA. Kraków 2007.
- BORUSZKOWSKA I.: *Mapowanie apokalipsy – pustka i ślad czarnobylskiej zony w narracjach postczarnobylskich*. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Red. I. BORUSZKOWSKA, K. GLINIANOWICZ, A. GRZEMSKA, P. KRUPA. Kraków 2017, s. 80–89.
- BROWN K.: *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*. Tłum. T.S. GAŁĄZKA. Wołowiec 2019.
- BROWN K.: *Plutopia*. Tłum. T. BIEROŃ. Wołowiec 2019.
- CARUTH C.: *Doświadczenie niczyje: trauma i możliwość historii. Freud, Mojżesz i monoteizm*. Tłum. K. BOJARSKA. „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 111–123.
- CARUTH C.: *Introductio*. In: *Trauma. Explorations in memory*. Ed. C. CARUTH. Baltimore 1995, s. 3–12.
- CARUTH C.: *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*. Tłum. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przekł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 31–57.
- CZAPLIŃSKI P.: *Katastrofa wsteczna*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 37–66.
- DERRIDA J.: *Nie, apokalipso, nie teraz! (cała naprzód, siedem pocisków, siedem orędzi)*. W: IDEM: *O Apokalipsie*. Tłum. I. BORUSZKOWSKA, K. WOJTASIK. Kraków 2018, s. 103–147.
- DERRIDA J.: *Różnia*. W: IDEM: *Marginesy filozofii*. Tłum. A. DZIADEK, J. MARGAŃSKI, P. PIENIAŻEK. Warszawa 2002, s. 29–56.
- Dyskusja panelowa z udziałem: prof. dr hab. Tamary Hundorowej, prof. dr hab. Ingi Iwasiów, dr. hab. prof. UJ Tomasz Majewskiego. Prowadzenie: Aleksandra Grzemska*. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Red. I. BORUSZKOWSKA, K. GLINIANOWICZ, A. GRZEMSKA, P. KRUPA. Kraków 2017, s. 359–377.
- FOUCAULT M.: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1995.

- HIRSCH M.: *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge 1997.
- HUNDOROWA T.: *Czarnobyl, nuklearna apokalipsa i postmodernizm*. Tłum. I. BORUSZKOWSKA. „Teksty Drugie” 2014, nr 6, s. 249–263.
- HUNDOROWA T.: *Gatunek Czarnobylski: wyparcie realnego i nuklearna sublimacja*. Tłum. P. TOMANEK. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Red. I. BORUSZKOWSKA, K. GLINIANOWICZ, A. GRZEMSKA, P. KRUPA. Kraków 2017, s. 55–66.
- LACAPRA D.: *Historia w okresie przejściowym: doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. K. BOJARSKA. Kraków 2009.
- LACAPRA D.: *Trauma, nieobecność, utrata*. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przekł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 59–107.
- LYOTARD J.-F.: *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Tłum. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1998, s. 47–61.
- SONTAG S.: *Katastrofa w wyobrażeniu*. Tłum. A. SKUCIŃSKA. W: S. SONTAG: *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Kraków 2018, s. 279–301.
- UBERTOWSKA A.: *Holokaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa 2014.
- ZABUŹKO O.: *Planeta Piotłun – Dowżenko – Tarkowski – von Trier albo dyskurs nowej grozy*. Tłum. K. KOTYŃSKA. W: *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Red. I. BORUSZKOWSKA, K. GLINIANOWICZ, A. GRZEMSKA, P. KRUPA. Kraków 2017, s. 36–51.
- ŽIŽEK S.: *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques’a Lacana przez kulturę popularną*. Tłum. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2005.
- Алексиевич С.: *Радиоактивный огонь. Почему опыт Чернобыля ставит под сомнение нашу картину мира*. <http://alexievich.info/wp-content/uploads/articlesDialog.pdf> [dostęp: 10.04.2019].

Anna Karonta – ukończyła filologię polską i słowacką na Białoruskim Uniwersytecie Państwowym, następnie w ramach Programu stypendialnego Międzynarodowego Funduszu Wyszehradzkiego – komparatystykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie jest doktorantką w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują literatury słowiańskie drugiej połowy XX i początku XXI wieku, studia nad traumą i pamięcią oraz krytykę feministyczną.

e-mail: annakaronta@gmail.com

Lektury i diagnozy



Ewelina Suszek

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie

 <http://orcid.org/0000-0002-6574-5842>

Nad kulturową mapą cierpienia

Beyond the Cultural Map of Suffering

Abstract: This article provides critical context for, and an analysis of, Sebastian Porzuczek's *The Mapping of Pain: Reading – Gaze – Affect* (*Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt*). Porzuczek's study is an literary-anthropological project that aims to characterize the cultural conceptualization of pain in modernity – and, to a lesser extent, in postmodernity – through interpretations of mainly-European literary and film works. This article analyses *The Mapping of Pain* against a backdrop of earlier Polish research in the humanities. The reading of this book inspires further questions connected with Cartesian dualism, the ethical implications of the distinction between pain and suffering, and also the influences of the COVID-19 pandemic (bringing forth the concept of the viral epidemic from the margins of the attention of the postmodern world) upon today's society.

Key words: pain, suffering, (post)modernistic culture, mapping

Streszczenie: Artykuł o charakterze analityczno-krytycznym stanowi omówienie książki *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt* Sebastiana Porzuczka. Studium Porzuczka to antropologiczno-literaturoznawczy projekt, którego celem jest zaprezentowanie kulturowego ujęcia bólu w nowoczesności oraz – w mniejszym stopniu – ponowoczesności poprzez interpretację głównie europejskich dzieł literackich i – rzadziej – filmowych. *Mapowanie bólu* zostaje zanalizowane na tle innych polskich badań humanistycznych w tym zakresie. A jego odczytanie prowokuje autorkę do zadawania dalszych pytań, przykładowo dotyczących dualizmu Kartezjańskiego, etycznych skutków rozróżnienia między bólem a cierpieniem oraz wpływów pandemii COVID-19 (wyprowadzającej chorobę z marginesu ponowoczesnego świata) na dzisiejszą wspólnotę.

Słowa kluczowe: ból, cierpienie, (post)modernistyczna kultura, mapowanie

Czemu może służyć mapa doloropoetyki i czy rzeczywiście potrzebujemy jej w kolejnych ekspedycjach humanistów? Książka *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt* Sebastiana Porzuczka nie tylko zasługuje na pochylenie się nad nią, ale także na wnikliwe przestudiowanie¹. Powinna wzbudzić zainteresowanie zwłaszcza czytelników (zapewne reprezentantów rozmaitych dyscyplin naukowych), którzy podążają tropem kategorii: cierpienia/bólu, choroby, ciała, podmiotowości, empatii, spojrzenia, odbioru afektywnego, tranzytowości doświadczeń granicznych oraz kultury nowoczesnej i ponowoczesnej. Już samo wymienienie tych obszarów sygnalizuje, że autor zakreśla pole badawcze z dużym rozmachem. Rozmach zaś stanowi pierwszy dowód na słuszność doboru tytułu. Warto przypomnieć, że łacińskie słowo *mappa* znaczy ‘serweta’, a etymologia ta ma podkreślać przede wszystkim jedną właściwość przedmiotu: szerokość². I taki też – szeroki – jest ten antropologiczno-literaturoznawczy projekt.

Ambicją Porzuczka jest zaprezentowanie kulturowego ujęcia bólu w nowoczesności oraz – w mniejszym stopniu – ponowoczesności poprzez analizę i interpretację głównie europejskich dzieł literackich i – rzadziej – filmowych. Nawet jeśli nie jest to prekursorski kierunek (monografia wpisuje się w jeden z najbardziej popularnych trendów badawczych polskiej humanistyki ostatnich lat), należy docenić zarówno interesujące interpretacje, jak i to, że praca znacząco poszerza stan badań w tym wymiarze i dotyczy doświadczeń niezaprzeczalnie ważnych dla każdego istnienia, a jednocześnie trudnych do opisu.

Na mapie Porzuczka „trasę” wyznacza kilka punktów. Jej pierwszy etap pozwala czytelnikom zapoznać się z syntetycznie ukazanymi przemianami w traktowaniu cierpienia, różnicami zachodzącymi między nowoczesnością i ponowoczesnością. Następny przedstawia interpretację dzieł prozatorskich: *Piotrusia (Apokryfu)* Leo Lipskiego, *Oddechu. Wyzwolenia i Chłodu. Izolacji* Thomasa Bernharda, *Dziennika, Pornografii, Opętanych* Witolda Gombrowicza oraz jednego filmu – *Miłości* w reżyserii Michaela Hanekego. W finale monografii autor, sięgając po jeszcze inne teksty kultury, zakreśla typografię doloropoetyki. Każda z tych części jest ciekawa, każda jest godna uwagi i każda prowokuje do zadawania pytań.

¹ Zob. S. PORZUCZEK: *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt*. Kraków 2020. Wszystkie cytacje czerpię z tego wydania, w tekście lokalizuję je przez podanie strony.

² Zob. A. BRÜCKNER: *Mapa*. W: IDEM: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1985, s. 322.

Punktem wyjścia rozważań Porzuczka jest krytyka mechanistycznego modelu bólu rozwijanego w ramach Kartezjańskiej dychotomii duszy (umysłu) i ciała. Znajduje ona swoją wyraźną kontynuację w części poświęconej lekturze prozy Lipskiego, ale jej odbicie można dostrzec także w innych partiach, np. w rozdziale dotyczącym opowiadań Thomasa Bernharda. Teoria bezpośredniej, fizycznej odpowiedzi na impuls nie zadowala autora, ponieważ nie uwzględnia całościowej dominacji bólu nad podmiotem oraz społecznych efektów chorowania. Bliższa więc wydaje mu się koncepcja Paula Ricœura, w której obciążony cierpieniem przemienia się w „żywą ranę” (s. 11). Przypuszczam, że pokrewieństwo stanowisk mógłby odnaleźć także w ujęciu Tadeusza Sławka – w eksponowanej przez niego formule „ja boleć”, sygnalizującej potęgę bólu, który wszechogarnia, zakłóca codzienność, zmienia relacje ze światem i dokonuje totalnego przewrotu w tożsamości cierpiącego³. Warto tutaj także nadmienić, że krytykę Kartezjańskiej teorii w polskiej humanistyce przeprowadziła już wcześniej Iwona Boruszkowska w studium poruszającym bliźniaczą tematykę⁴, do którego Porzuczek się jednak nie odwołuje. Nie można zatem powiedzieć, że autor jest jakkolwiek osamotniony w swoim sprzeciwie wobec takiej konceptualizacji bólu, uznawanej dziś już za anachroniczną.

Po inspirującej lekturze *Mapowania bólu* zaczynają mnie nurtować pewne kwestie. Frapuje pytanie: jak wyjaśnić utrzymującą się przez ponad trzysta lat popularność teorii Kartezjusza zarówno w dyskursie akademickim, jak i w powszechnej świadomości?⁵ Czy wynikała ona jedynie ze stanu współczesnej wiedzy i nowożytnej fascynacji mechanicyzmem, dostrzeganej w tak licznych dziedzinach? Czy to jeszcze echo tradycji średniowiecznej, której pierwiastki wciąż są przecież obecne w kartezjanizmie? Myślę szczególnie o filozofii Augustyna z Hippony, izolującej duszę od funkcji biologicznych⁶,

³ Zob. T. SŁAWEK: „Ja boleć”. *Boleść i terapia*. W: *Fragmety dyskursu maladycznego*. Red. M. GANCZAR, I. GIELATA, M. ŁADOŃ. Gdańsk 2019, s. 89–107. Por. M. OKUPNIK: *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*. Kraków 2018, s. 82.

⁴ Zob. I. BORUSZKOWSKA: *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie*. Warszawa 2018, s. 54–56. Literaturoznawczyni opiera swoje analizy na: B. GERT, Ch.M. CULVER, K. DENNER CLOUSER: *Bioetyka. Ujęcie systematyczne*. Przeł. M. CHOJNACKI. Gdańsk 2009, s. 182.

⁵ Sebastian Porzuczek, śledząc dzieje tej koncepcji, opiera się na: J. BOURKE: *The Story of Pain. From Prayer to Painkillers*. Oxford 2014, s. 13, 241.

⁶ Por. W. TATARKIEWICZ: *Historia filozofii*. T. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa 2004, s. 198. Filozof z Hippony pisał: „Nie sądzę, że dusza czegoś

ale także o wszystkich platońsko-chrześcijańskich praktykach uznawania wyższości duszy nad materią. A może redukcja cierpienia do biologicznej reakcji na bodziec po prostu niosła pociechę, ponieważ była wariantem łatwiejszym do zniesienia niż wizja zniewalającego bólu, w całości atakującego „ja”, angażującego nie tylko układ nerwowy, ale i promieniującego na wszelkie aspekty ludzkiej egzystencji?

Stanowczość, z jaką Porzuczek neguje model myśliciela (z wyjątkiem – jak sam przyznaje – błyskotliwego powiązania bólu z przyjemnością), sprawia, że zapewne nieco przekornie uwrażliwiam się na podobieństwa łączące jego refleksję z autorem *Rozprawy o metodzie*. Dostrzegam dwa – subtelne. Według Kartezjusza, bodaj najślynniejszego zwolennika racjonalizmu, myśliciela twierdzącego, iż filozofia ma także służyć ochronie zdrowia⁷ – ciało (podobnie jak wcześniej głosił to św. Augustyn⁸) jest zdecydowanie trudniej poznać niż duszę⁹, a więc pole substancji rozciąglej stanowi obszar większych zagadek. Owa tajemniczość doznań zostaje zaakcentowana już w pierwszym zdaniu *Mapowania bólu* – książki, której autor – warto mocno podkreślić – dąży do precyzji i znakomicie operuje współczesną aparaturą pojęciową, dbając o wszystkie zasady naukowości. Czytamy zatem: „Ból – jako fenomen powszechny dla istot żywych – to jedno z najbardziej ważkich i jednocześnie tajemniczych – trudnych do dyskursywnego uchwycenia, doznań” (s. 9). Zapewne nie bez znaczenia jest też, że rozdział otwiera motto zaczerpnięte z *Fali* Johna Ashbery’ego: „Przejsz przez ból i nic o tym nie wiedzieć...” (s. 9). Aura czegoś niepoznawalnego unosi się nad całą książką. Przyglądam się więc, w jaki sposób w szkicowaniu mapy Porzuczek posługuje się słowem „tajemnica”. I tak dla przykładu

od ciała doznaje, natomiast sędzę, że działa na nie i w nim jako w poddanym z woli Bożej jej władzy”; „Wszelkie zatem rzeczy materialne, które z zewnątrz dostają się do naszego ciała lub z nim się stykają, wywołują zmiany nie w duszy, lecz w ciele”. św. AUGUSTYN: *Dialogi filozoficzne*. Przeł. A. ŚWIDERKÓWNA. Kraków 1999, s. 678. Na zbieżności w pismach średniowiecznego myśliciela i Kartezjusza zwracano już uwagę. Zob. m.in. Z. JANOWSKI: *Index augustino-cartésien. Textes et commentaire*. Paris 2000; T. ŚLIWIŃSKI: *Źródła filozofii Descartes’a w myśli św. Augustyna*. „Acta Universitatis Lodziensis Folia Philosophica” 2011, nr 24, s. 45–72.

⁷ Zob. R. DESCARTES: *Zasady filozofii*. Przeł. I. DĄBSKA. Warszawa 1960, s. 355–357.

⁸ Por. W. TATARKIEWICZ: *Historia filozofii...*, s. 198.

⁹ Zob. R. DESCARTES: *Rozprawa o metodzie*. Przeł. T. BOY-ŻELEŃSKI. Warszawa 2008, s. 72 i nast.

w świecie przedstawionym Gombrowicza: „Stan innego pozostaje tajemnicą” (s. 127), nie do pełnego odczytania jest bowiem spojrzenie cierpiącego przez tego, kto nie cierpi. Chorzy w opowiadaniach Bernharda sami mają kłopot ze zrozumieniem swoich doznań, które jawią się jako „wywołująca rozpacz tajemnica” (s. 208). A nawet jeśli bywają już „wtajemniczeni w zagadki ciała” (s. 66), „tajemnicze” pozostaje dla nich lekarskie „słowo-wyrok” (s. 63). Wobec nieufności względem medyków i ich języka doświadczeni druzgocącym bólem bohaterowie powieści *Śmierć. Studium* Ignacego Dąbrowskiego próbują wyczytać prawdę z „tajemniczych, niecodziennych zachowań, gestów” bliskich (s. 194). Nadal jednak zapadanie w nicość jest dla nich „niepojętą abstrakcją” (s. 197). W świetle tych cytacji nie dziwi, że tak istotna sprawa tranzytowości cierpienia, zwłaszcza artystyczne możliwości jego oddania, literackie i filmowe próby przełamania komunikacyjnego impasu (ale i pokusy teatralizacji bólu), np. dzięki transmisji afektów, stanowią główne zagadnienie badawcze monografii.

Warto tu nadmienić, że autor wskazuje na możliwe rozróżnienie między niedyskursywnym, somatycznym bólem a podlegającym symbolizacji cierpieniem, wzbudzającym konotacje ideologiczno-religijne. Zaraz jednak mu się mocno sprzeciwia jako pokłosiu kartezyjańskiej antynomii. W konsekwencji ból i cierpienie traktuje synonimicznie (lojalnie powtarzam tę strategię). Zachowanie opozycji, mimo że różnica jest uchwytna na gruncie etymologii, uznaje za niemoralne, ponieważ potencjalnie wzmaga wstyd lub poczucie winy u cierpiącego (ból jako kara). Problem ten jest niezwykle trudny do rozpatrzenia – dla harmonijnej przeciwwagi przywołuję stanowisko odmienne:

Osoba ludzka przeżywa ból wszechogarniający w obszarach: somatycznym, psychicznym i duchowym [...]. Duchowym następstwem bólu [...] jest cierpienie, którego nie należy utożsamiać z bólem. Podstawowa różnica polega na tym, że ból jest doznawany, a cierpienie przeżywane. Nie można go złagodzić za pomocą środków farmakologicznych, a jedynie oferując choremu wsparcie duchowe. Polega ono przede wszystkim na towarzyszeniu i kompetentnej obecności¹⁰.

¹⁰ J. PYSZKOWSKA: *Cierpienie chorych u kresu życia*. W: *W poszukiwaniu sensu cierpienia – dialog interdyscyplinarny*. Red. ks. A. BARTOSZEK. Katowice–Tarnów 2006, s. 28. Cyt. za: K. WIECZOREK: *Samotność bólu, ból samotności*. „Ethos” 2017, nr 4, s. 34 (filozof także dopatruje się w takiej postawie absolutnie etycznej obecności). Za rozróżnieniem bólu od cierpienia opowiada się również Mieczysława

Wypowiedzi Jadwigi Pyszkowskiej, lekarki specjalizującej się w medycynie paliatywnej, również trudno odmówić wrażliwości etycznej. Jest to bowiem wezwanie do odpowiedzialnego współbycia z chorym, bez wzbudzania choćby odrobiny winy czy wstydu.

Mapowanie bólu skłania mnie do refleksji nad monizmem i dualizmem. Nie wiem, czy autorowi udało się do końca porzucić ten drugi (czy można to w ogóle zrobić?). Wprawdzie opowiada się przeciwko dychotomii duszy (umysłu) i ciała oraz bólu i cierpienia, jednak wybór w swoich badaniach socjokulturowego ujęcia bólu każe zastanowić się nad tym, co nie zostało uwzględnione w tak przyjętej perspektywie (aspekt fizjologiczno-medyczny). Porzuczek pisze, że ból to „problem nie tylko dla medycyny (nauki), lecz również, a może przede wszystkim dla kultury: jako że cierpienie nie sprowadza się jedynie do fizycznej (biologicznej) reakcji na bodźce” (s. 9). Zawężenie pola badawczego, redukcja, do której oczywiście autor miał prawo, odsyła do antynomii kultura – natura/biologiczność, a ją można wszak uznać za przedłużenie zanegowanego dualistycznego porządku. Czyżby zatem rację mógł mieć Émile Durkheim? Czyżby człowiek jako *homo duplex* skazany był na podział – jeśli nie antynomię „ciało – dusza”, to „biologiczne – społeczne”¹¹?

Trudno oczywiście przecenić rolę socjokulturowego wymiaru cierpienia, dostrzeżoną dość dobrze w polskiej humanistyce¹². Znajduje ona także przekonujące potwierdzenie w pracy Porzuczka.

GOGACZ. Zob. EADEM: *Filozoficzne rozważania o rozpacz i nadziei*. „Studia Philosophiae Christianae” 1983, nr 2, s. 159.

¹¹ Zob. É. DURKHEIM: *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*. Przeł. A. ZADROŻYŃSKA. Warszawa 1990, s. 213. Por. J. SZACKI: *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa 2002, s. 377; S. HINC: *Émile Durkheim: edukacja moralna jako podstawa egzystencji*. „Przegląd Naukowo-Metodyczny. Edukacja dla Bezpieczeństwa” 2008, nr 1, s. 13.

¹² Chociaż bibliografia dołączona do książki Sebastiana Porzuczka jest bardzo obszerna, brakuje mi kilku pozycji np.: M. ŁADOŃ: *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*. Katowice 2019; M. OKUPNIK: *W niewoli ciała...*; *Ból*. Red. A. CZEKANOWICZ, S. ROSIEK. Gdańsk 2004; K. WIECZOREK: *Samotność bólu...*, s. 19–48; *Kobieta, literatura, medycyna*. Red. A. GALANT, A. ZAWISZEWSKA. Szczecin 2016. Między *Mapowaniem bólu* a wymienionymi tekstami dostrzegam zarówno podobieństwo poruszanej problematyki, jak i wybranej metody badawczej. Kilka innych ciekawych propozycji niezawartych na mapie Sebastiana Porzuczka podpowiada Monika ŁADOŃ. Zob. EADEM: *Kartografia (Nie)możliwego*. „artPapier” 2020, nr 13. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=397&artyku=7948&kat=15> [dostęp: 9.07.2020].

Już pierwszy rozdział przedstawia rozmaite strategie podejścia do bólu. Za typowe dla nowoczesności uznaje te, zaprezentowane przez Ernsta Jüngerą w jego kanonicznym eseju. Są to: hartowanie w bólu (postawa żołnierska) lub umartwianie się w nim (postawa kapłańska) oraz jego eliminacja (strategia sentymalna/burżuazyjna). Właśnie drogą wykluczenia bólu poszedł świat ponowoczesny, afirmujący farmakoterapię. Za Leszkiem Kołakowskim autor wskazuje, że efektem tego jest kryzys praktyk wspólnotowych i rozpad solidarności. To skłania dziś do zadania pytania, którego Porzuczek – pisząc książkę – nie mógł jeszcze sformułować. Czy doświadczenie pandemii koronawirusa – stawiające pozbawioną wciąż skutecznego leczenia chorobę i jej skutki w centrum wszelkich dyskursów na całym świecie, a przez to wyprowadzające ból z marginesu ponowoczesnego świata – stwarza szansę odbudowy solidarności?¹³ A może jedynie potęguje samotność jednostki, zwiększa ubóstwo i/lub prowadzi do narastania antagonizmów społecznych?

Porządek historyczny nie dominuje w pracy Porzuczka. W jej dalszych partiach niemal z niego zrezygnowano, co pozostawia niedosyt, zwłaszcza w części interpretacyjnej monografii. Autor wybiera figurę konstelacji na określenie organizacji myśli. Ma ona proveniencję adornowską. Pragnę jednak zauważyć, że Theodor Adorno nie porzuca perspektywy historycznej: „Postrzegać konstelację, w której znajduje się rzecz, to tyle co rozszyfrować tę konstelację, którą niesie ona w sobie jako coś historycznie wytworzonego. [...] Poznanie przedmiotu w jego konstelacji jest poznaniem procesu, który ten przedmiot w sobie zakumulował”¹⁴. Autor tymczasem – redukując perspektywę historyczną i historycznoliteracką – najczęściej zdaje się traktować interpretowane teksty kultury jak osobne archipelagi lub też dość swobodnie przeskakuje morza epok, stylów, nurtów, odważnie niekiedy zestawiając dzieła pochodzące z różnych tradycji (np. polską powieść *Śmierć* Dąbrowskiego z 1893 roku i austriacką – *Mróz* Bernharda z 1963 roku). Nieco zaskakuje, że na literackiej

¹³ O przemyśleniu porządku społecznego jako obowiązku intelektualnego na czas epidemii, także w odwołaniu do refleksji Leszka Kołakowskiego, wypowiada się Tadeusz SŁAWEK. Zob. IDEM: *Nadzieja rozbitka*. https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=Kk6eQNSk7uo&fbclid=IwAR1qmkImVtRUZPk5zK2ddOMD6OhlSKAC-cYM_Ck9maCEyBaPu4D3XA_TjXE&app=desktop [dostęp: 30.05.2020].

¹⁴ T.W. ADORNO: *Dialektyka negatywna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1986, s. 225–227. Cyt. za: R. Nycz: *Lekcja Adorna*. „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 44 (na ten artykuł powołuje się również Sebastian Porzuczek).

mapie, która ma służyć rekonesansowi, właściwie nie pojawiają się kanoniczne dzieła, takie jak: *Dżuma* Alberta Camusa, *Czarodziejska góra* Tomasza Manna ani *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza. Bywa, że nie ma nawiązań także do innych utworów omawianego pisarza. Dla przykładu: przemilczane zostaje, że motywy fekaliołów, zamykania się w toalecie, dominacji kobiety nad mężczyzną występują nie tylko w *Piotrusiu*, lecz również w kilku pozostałych tekstach Lipskiego¹⁵. Bywa też, że Porzuczek powraca do pewnych wątków, płacze ścieżki analiz, zakreśla pętlę. Najpierw w interpretacjach używa określonej aparatury terminologicznej, a dopiero w zakończeniu książki referuje związaną z nią teorię (*casus* teorii afektów). Chociaż da się oczywiście zaobserwować gesty porządkujące (jak tworzenie tabel), zwolennicy chronologicznego porządku i tradycyjnej kompozycji studium mogą się momentami czuć trochę niekomfortowo. Wzorowanie się filozofią słabą ma uzasadnić „strukturę niespoistą, słabą” (s. 20) tej mapy.

Mapa (obok konstelacji) jest drugą figurą – konkurencyjną, a nawet bardziej uprzywilejowaną ze względu na tytuł¹⁶. Porzuczek pisze o „naszkicowanej *ad hoc* mapie myśli o doloropoetyce [podkr. – E.S.]” (s. 161) zapewne zbyt skromnie (lub kokieteryjnie?). Wszak mimo poczynionych uwag rozwiązania wybrane są świadomie, a wiele wniosków sprawia wrażenie bardzo przemyślanych. Jednocześnie przyznać należy, że, zgodnie z deklaracjami, Porzuczkowi udaje się uniknąć dążeń absolutystycznych – pragnień skonstruowania uniwersalnego modelu bólu przy założeniu, że potrafi się bez reszty scharakteryzować istotę cierpienia. W tym widzę różnicę między nim a Jüngerem, który w laboratorium „czystego cierpienia”, badając je ze zdystansowanym chłodem, starał się poznać jego logikę¹⁷. Zakładał więc istnienie analogii między człowiekiem a owadem w tym do-

¹⁵ Mam na myśli utwory: *Dzień i noc*, *Waadi*, *Niespokojni*, *Sarni braciszek*. Por. J. BOROWICZ: *Ciało we fragmentach, strzępki historii. Post-Zagładowe perwersje Leo Lipskiego*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 356–374; A. LIPSZYC: *Część śmierci: bierny frankizm i czarna gnoza w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 339; M. CUBER: *Proza Leo Lipskiego. Poetyka i egzystencja*. Katowice 2006. https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/4960/1/Cuber_Proza_Leo_Lipskiego.pdf [dostęp: 31.05.2020].

¹⁶ Warto zauważyć, że metaforą mapy w kontekście choroby i podmiotowości operowała już wcześniej (choć nie na taką skalę) Iwona BORUSZKOWSKA. Zob. IDEM: *Sygnatury choroby...*, s. 33.

¹⁷ Moje odczytanie eseju *O bólu* jest bliskie lekturze Łukasza MUSIAŁA. Por. IDEM: *Laboratorium bólu (Ernst Jünger)*. W: IDEM: *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora*. Poznań 2016, s. 79, 91–92.

znaniu¹⁸. Tymczasem Porzuczek w interpretacji prozy Gombrowicza podkreśla gatunkową przepaść. W ostatnim zdaniu książki za Italem Calvino mówi o „nikłym wspólnym mianowniku” (s. 214) w odczuwaniu bólu. Przekonują o nim także motto, które rozszczepia rozmaite „widoki” na ból. Każdy rozdział otwiera motto lub – przeważnie – konstelacja cytatów, zestawionych niekiedy w antytetyczny sposób (jak w przypadku słów Giacoma Leopardiego i Józefa Wittlina czy Emila Ciorana i Michela Foucaulta czy też Hannah Arendt i autora *Brewiarza zwyciężonych*). To dowód na to, że dyskurs maladyczny faktycznie jest „wielogłosowy”¹⁹, „pojemny i otwarty”²⁰.

Porzuczek kolejną metodologiczną inspirację odnajduje w tekście *Nad mapą postmodernizmu* Andreasa Huyssena, choć wskazania tego szerzej nie argumentuje. I tu jednak dostrzegam różnicę. „Kartografowie” w praktyce zaznaczania na terytorium badawczym centralnych strategii artystycznych wybierają odmienną skalę. Huyssen sporządza mapę w wielkiej skali. Porzuczek natomiast raz, owszem, „oddala”, a raz „przybliża”. Połączenie w pracy perspektywy mikro (w części interpretacyjnej) z makro (w rozdziałach okalających) uważam za sporą zaletę jego mapy.

Podoba mi się także pomysłowe wykorzystanie polisemii „mapy”/ „mapowania”. Autor nawiązuje nie tylko do idei stworzenia typografii bólu, procesu nanoszenia go na mapę (po)nowoczesnej myśli, ale także do praktyki medycznej – „formy badania, opierającego się na stymulowaniu określonych części ciała (dotkliwym ingerowaniu w to, co wewnętrzne) w poszukiwaniu bolesnych punktów, z których powstać może mapa obszarów szczególnie wrażliwych, dokuczliwych, podatnych na podrażnienie” (s. 22). Poszukiwanie punktów wydaje mi się adekwatne do wcześniej wspomnianego traktowania dzieł literackich jak odrębnych archipelagów. Podkreślenie inwazyjności tej metody może jednak nieco niepokoić, zwłaszcza jeśli zestawia się je z innymi asocjacjami słowa „mapa”. Chciałabym tu przypomnieć ustalenia Elżbiety Konończuk – mapa jest „wyrazem kontroli”²¹, narzędziem „zdobywania nowych przestrzeni”²².

¹⁸ Zob. E. JÜNGER: *O bólu*. Przeł. J. PROKOPIUK. „Literatura na Świecie” 1986, nr 9, s. 179.

¹⁹ Tak o nim wypowiada się Mateusz Szubert. Zob. IDEM: *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze*. W: *Fragmety dyskursu maladycznego...*, s. 20.

²⁰ M. ŁADON: *Ślady Barthes’a: migrena, symbolizacja, fragment (słowo wstępne)*. W: *Fragmety dyskursu maladycznego...*, s. 9.

²¹ E. KONOŃCZUK: *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 256.

²² Ibidem, s. 260.

Wprawdzie Porzuczek pisze o „eksploracji nieprzystępnej problematyki” (s. 214), lecz po wprowadzeniu medycznej definicji formułuje deklarację, która może uspokoić – eksperyment ma być rodzajem „nieśmiałego wy-badania” (s. 22). Notka Ryszarda Nycza na okładce książki mówi o „celowo zdystansowanej – acz zarazem empatycznej – analizie”. To niewątpliwie duża umiejętność połączyć badawczy dystans²³ i precyzję z taktem i empatią (wielokrotnie zresztą tematyzowaną w książce), jednocześnie bez poddania się „reżimowi sentymentalizmu”²⁴.

Zauważam jeszcze jeden walor tytułu. Kategoria mapy skłania do refleksji nad trudem reprezentacji rzeczywistości (Jorge Luis Borges, Umberto Eco)²⁵, a kwestia artystycznego przedstawienia bólu jest – jak już wiadomo – nader istotna dla tego studium i to do tego stopnia, że wpływa na układ części interpretacyjnej. Porządek rozdziałów ustalono zgodnie z wzrastającą w utworach tranzytowością doświadczenia cierpienia. Dodatkowym kryterium jest perspektywa. Podróż, do której czytelnik zostaje zaproszony, zakłada przejście od skrajnego subiektywizmu (proza Lipskiego i Bernharda) po spojrzenie na cudze cierpienie (pisarstwo Gombrowicza i film Hanekego).

Lektury Porzuczka ciekawie prezentują taktyki radzenia sobie z bólem, który wpływa na podmiotowość cierpiącego. Chociaż w dyskursie maladycznym dominuje – jak sądzę – przekonanie, że ból intensyfikuje świadomość istnienia podmiotu i stanowi przypomnienie o „ja”, a nawet prowadzi do jego lepszego poznania²⁶, Piotruś Lipskiego zostaje ukazany jako intrygująca strategia zniknięcia „ja”. W świecie przedstawionym Bernharda wobec potężnej maszyny szpitalnej bohater stara się ratować swoją jednostkowość dzięki przekuciu bólu w gniew. Teksty Gombrowicza traktowane są przez

²³ Monika ŁADOŃ także docenia badawczy dystans w pisarstwie Sebastiana Porzuczka. Zob. EADEM: *Kartografia (Nie)możliwego...*

²⁴ Adaptuję pojęcie z medioznawstwa. Zob. M. BRZozowska-BRYWCZYŃSKA: *Polityka litości i reżimy reprezentacji. Dylematy widza cudzego cierpienia*. „Kultura Współczesna” 2018, nr 4, s. 132–135.

²⁵ Por. E. KONOŃCZUK: *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu...*, s. 259, 262.

²⁶ Zob. K. WIECZOREK: *Samotność bólu...*, s. 29–30; E. LÉVINAS: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1999, s. 67; T. SŁAWEK: *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dolorycznego*. W: *Ból...*, s. 12; IDEM: *„Ja bole”...*, s. 102; C. CZAJKA: *Człowiek jako cierpiące ciało w filozofii Johna D. Caputo*. „Przegląd Filozoficzny” 2012, nr 2, s. 432; M. SZUBERT: *Anatomia bólu. Ujęcie socjokulturowe*. „Ethos” 2017, nr 4, s. 104; S. WEIL: *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Przeł. A. OLĘDZKA-FRYBESOWA. Warszawa 1999, s. 290–292.

Porzuczka jako skarbiec „afektywnego potencjału interioryzacji doznań” (s. 20), natomiast film Hanekego – jako próba empatycznego, czulego zbliżenia się do tego, kto pogrążony jest w bólu.

Pomimo wspomnianej, częstej rezygnacji z kontekstu historycznego autor proponuje bogate, wieloaspektowe, wrażliwe na niuanse interpretacje trudnych tekstów kultury. Porzuczek ma bardzo dobrze opanowany aparat analityczny, a jego wnioski są przekonujące, często odkrywcz. Rzadko można odczuć niedosyt. Doświadczam takiego, czytając – skądinąd imponującą – interpretację *Miłości*. Film (podobnie jak i cała twórczość Hanekego) absolutnie wymyka się jednoznaczności, dlatego z tym większym zaciekawieniem oczekiwałam uwag Porzuczka na temat końcowej sceny, lecz i one się „wymknęły”. Autor stwierdza zwięźle, że finałowe morderstwo żony jest poza „etycznymi i ideologicznymi eksplikacjami” (s. 157)²⁷. Czy można sobie wyobrazić problem właściwszy dla etyki, rozumianej jako teoria moralności? Odczytuję jednak zamilknięcie interpretatora właśnie przez pryzmat etyki. Powstrzymanie się od oceny postaw wszak jest uznawane za przejaw empatii²⁸.

W końcowym rozdziale, w którym autor kreśli kulturową typografię bólu, a zatem przechodzi do ujęcia generalizującego, pojawiają się rozmaite teksty kultury: *Czarnobylska modlitwa* Swietłany Aleksijewicz, *Pianistka* Elfriede Jelinek, *Wiek żelaza* Johna Maxwella Coetzeeo, *Szklany klosz* Sylvii Plath, *Kanał Cierpienia* i *Osoba w depresji* Davida Fostera Wallece’a, *Mróz* Thomasa Bernharda i *Śmierć* Ignacego Dąbrowskiego, *Dziennik bez samogłosek* Aleksandra Wata, *Król Bólu* i *pasikonik* Jacka Dukaja oraz film *Funny Games* Michaela Hanekego. Na tym etapie wywodu ich przywołanie z oczywistych względów ma bardziej zinstrumentalizowany charakter. A jednak momentami czytelnik chciałby pozostać nieco dłużej przy wymienionych dziełach. Czy przykładowo podejście bohaterów *Czarnobylskiej modlitwy* do cierpienia całej natury, także w wymiarze mikroświata, nie korespondowałoby pięknie z tymi aspektami, które autor wydobył, interpretując twórczość Gombrowicza?

Porzuczek we wstępie przyznaje, że jego mapa ma białe plamy. To wyznanie w pierwszym odruchu wzbudziło moje skojarzenie

²⁷ Moim zdaniem inspirującą interpretację podaje Danuta Prokulska-Balcerzak. Zob. *Haneke łamie poczucie czasu*. Rozmowa D. BUGALSKIEGO z D. PROKULSKĄ-BALCERZAK i T. SOBOLEWSKIM. <https://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/717707,Haneke-lamie-poczucie-czasu> [dostęp: 1.06.2020].

²⁸ Zob. M. SZPUNAR: *Niewrażliwa kultura. O chronicznej potrzebie wrażliwości we współczesnym świecie*. „Kultura Współczesna” 2018, nr 4, s. 17; M. OKUPNIK: *W niewoli ciała...*, s. 153.

z *Ulicą krokodyli* Schulza. Na mapie, znanej z opowiadania, biel, która tradycyjnie używana była do zakreszania nieodkrytych przestrzeni, staje się sposobem oznaczenia dzielnicy upadku. Mapa Porzuczka jest jednak inna. Autor co chwila odsłania to, co niegdyś uchodziło za tabu. Jego interpretacje nie odrzucają tematu „pasaży ohydności” (s. 33) i perwersji, ale także wielu innych, niezręcznych aspektów: (non)sensu cierpienia, dyskryminacji, wykorzystania bólu dla władzy (także płciowej dominacji), wątpliwego etycznie statusu widza – obserwatora czyjegoś cierpienia czy ponowoczesnej „konsumpcji cierpienia” (s. 182) i „fetyszycacji przemocy” (s. 187) w celu rozrywki. Patronują mu w tym: Susan Sontag, Michel Foucault, Elaine Scary, Javier Moscoso, Judith Butler i wielu innych.

Białymi plamami na mapie pozostaje wymiar metafizyczny czy eschatologiczny, co wynika zapewne w sporym stopniu z wyboru analizowanych tekstów. Wobec ciszy zaświatów względną otuchę w cierpieniu może przynieść jedynie „paliatywny charakter literatury” (s. 55) czy szerzej: sztuki. Pomaga bowiem niekiedy wyrwać się z solipsyzmu, przezwyciężając kryzys komunikacji. Pisanie i działanie artystyczne jawi się więc jako „dar łaski” (s. 134).

Mapowanie bólu istotnie zawiera kilka białych plam i niemało ryzykownych (a może po prostu odważnych?) rozwiązań, lecz trudno byłoby wyobrazić sobie projekt tak ambitnie zakrojony, który zdołałby uwzględnić całe bogactwo poruszanej problematyki. Konieczna niepełność może mieć nawet wymiar szlachetny, ponieważ chroni przed dążeniami uzurpatorskimi względem tak delikatnej sfery ludzkich doznań. Podtrzymuję zatem swoją opinię, że książka Porzuczka jest cenną mapą dla wszystkich, którzy pragną zagłębić się w doloropoetykę – dla tych bardziej i mniej zaawansowanych tropicieli bólu w kulturze. To propozycja inspirująca, która może zachęcić do stopniowego, odbywającego się w duchu empatii, odsłaniania kolejnych tajemnic.

Bibliografia

- ADORNO T.W.: *Dialektyka negatywna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1986.
AUGUSTYN, św.: *Dialogi filozoficzne*. Przeł. A. ŚWIDERKÓWNA. Kraków 1999.
BOROWICZ J.: *Ciało we fragmentach, strzępki historii. Post-Zagładowe perwersje Leo Lipskiego*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 356–374.
BORUSZKOWSKA I.: *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie*. Warszawa 2018.
BOURKE J.: *The Story of Pain. From Prayer to Painkillers*. Oxford 2014.

- Ból. Red. A. CZEKANOWICZ, S. ROSIEK. Gdańsk 2004.
- BRÜCKNER A.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1985.
- BRZOZOWSKA-BRYWCZYŃSKA M.: *Polityka litości i reżymy reprezentacji. Dylematy widza cudzego cierpienia*. „Kultura Współczesna” 2018, nr 4, s. 126–140.
- CUBER M.: *Proza Leo Lipskiego. Poetyka i egzystencja*. Katowice 2006. https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/4960/1/Cuber_Proza_Leo_Lipskiego.pdf [dostęp: 31.05.2020].
- CZAJKA C.: *Człowiek jako cierpiące ciało w filozofii Johna D. Caputo*. „Przegląd Filozoficzny” 2012, nr 2, s. 425–440.
- DESCARTES R.: *Rozprawa o metodzie*. Przeł. T. BOY-ŻELEŃSKI. Warszawa 2008.
- DESCARTES R.: *Zasady filozofii*. Przeł. I. DĄBBSKA. Warszawa 1960.
- DURKHEIM É.: *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*. Przeł. A. ZADROŻYŃSKA. Warszawa 1990.
- Fragmenty dyskursu maladycznego*. Red. M. GANCZAR, I. GIELATA, M. ŁADOŃ. Gdańsk 2019.
- GERT B., CULVER Ch.M., DENNER CLOUSER K.: *Bioetyka. Ujęcie systematyczne*. Przeł. M. CHOJNACKI. Gdańsk 2009.
- GOGACZ M.: *Filozoficzne rozważania o rozpaczach i nadziei*. „Studia Philosophiae Christianae” 1983, nr 2, s. 151–182.
- Haneke łamie poczucie czasu*. Rozmowa D. BUGAŁSKIEGO z D. PROKULSKĄ-BALCERZAK i T. SOBOLEWSKIM. <https://www.polskieradio.pl/9/396/Artykul/717707,Haneke-lamie-poczucie-czasu> [dostęp: 1.06.2020].
- HINC S.: *Emile Durkheim: edukacja moralna jako podstawa egzystencji*. „Przegląd Naukowo-Metodyczny. Edukacja dla Bezpieczeństwa” 2008, nr 1, s. 13–25.
- JANOWSKI Z.: *Index augustino-cartésien. Textes et commentaire*. Paris 2000.
- JÜNGER E.: *O bólu*. Przeł. J. PROKOPIUK. „Literatura na Świecie” 1986, nr 9, s. 177–230.
- Kobieta, literatura, medycyna*. Red. A. GALANT, A. ZAWISZEWSKA. Szczecin 2016.
- KONOŃCZUK E.: *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 255–264.
- LÉVINAS E.: *Czas i to, co inne*. Przeł. J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1999.
- LIPSZYC A.: *Część śmierci: bierny frankizm i czarna gnoza w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 333–355.
- ŁADOŃ M.: *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*. Katowice 2019.
- ŁADOŃ M.: *Kartografia (Nie)możliwego*. „artPapier” 2020, nr 13. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=397&artykul=7948&kat=15> [dostęp: 9.07.2020].
- ŁADOŃ M.: *Ślady Barthes’a: migrena, symbolizacja, fragment (słowo wstępne)*. W: *Fragmenty dyskursu maladycznego*. Red. M. GANCZAR, I. GIELATA, M. ŁADOŃ. Gdańsk 2019, s. 7–13.
- MUSIAŁ Ł.: *Laboratorium bólu (Ernst Jünger)*. W: IDEM: *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora*. Poznań 2016, s. 79–96.
- NYCZ R.: *Lekcja Adorna*. „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 34–50.
- OKUPNIK M.: *W niewoli ciała. Doświadczenie utraty zdrowia i jego reprezentacje*. Kraków 2018.

- PORZUCZEK S.: *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt*. Kraków 2020.
- PYSZKOWSKA J.: *Cierpienie chorych u kresu życia*. W: *W poszukiwaniu sensu cierpienia – dialog interdyscyplinarny*. Red. ks. A. BARTOSZEK. Katowice–Tarnów 2006.
- SŁAWEK T.: *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dolorycznego*. W: *Ból*. Red. A. CZEKANOWICZ, S. ROSIEK. Gdańsk 2004, s. 11–21.
- SŁAWEK T.: „*Ja boleę*”. *Boleść i terapia*. W: *Fragmenty dyskursu maladycznego*. Red. M. GANCZAR, I. GIELATA, M. ŁADOŃ. Gdańsk 2019, s. 89–107.
- SŁAWEK T.: *Nadzieja rozbitka*. https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=Kk6eQNSk7uo&fbclid=IwAR1qmkImVtRUZPk5zK2ddOMD6OhlSKAC-cYM_Ck9maCEyBaPu4D3XA_TjXE&app=desktop [dostęp: 30.05.2020].
- SZACKI J.: *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa 2002.
- SZPUNAR M.: *Niewrażliwa kultura. O chronicznej potrzebie wrażliwości we współczesnym świecie*. „*Kultura Współczesna*” 2018, nr 4, s. 13–23.
- SZUBERT M.: *Anatomia bólu. Ujęcie socjokulturowe*. „*Ethos*” 2017, nr 4, s. 102–117.
- SZUBERT M.: *Dyskurs maladyczny – perspektywy badawcze*. W: *Fragmenty dyskursu maladycznego*. Red. M. GANCZAR, I. GIELATA, M. ŁADOŃ. Gdańsk 2019, s. 17–35.
- ŚLIWIŃSKI T.: *Źródła filozofii Descartes’a w myśli św. Augustyna*. „*Acta Universitatis Lodzianensis Folia Philosophica*” 2011, nr 24, s. 45–72.
- TATARKIEWICZ W.: *Historia filozofii*. T. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa 2004.
- WEIL S.: *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Przeł. A. OLĘDZKA-FRYBESOWA. Warszawa 1999.
- WIECZOREK K.: *Samotność bólu, ból samotności*. „*Ethos*” 2017, nr 4, s. 19–48.


Ewelina Suszek – doktor, adiunkt w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Tarnowie, współpracuje również z Wyższą Szkołą Ekonomiczno-Humanistyczną w Bielsku-Białej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na polskiej poezji współczesnej, a także współczesnej filozofii. Opublikowała dwie książki: *Szybkość, pośpiech, kompresja*. „*Poetyka przyspieszenia*” w poezji Krystyny Miłobędzkiej (Katowice 2014) oraz *Figuracje braku i nieobecności*. *Miłobędzka – Białoszewski – Kozioł* (Kraków 2020). Współredaktorka tomów zbiorowych: *Przygody nierozumu: szaleństwo – myśl – kultura* (Katowice 2012) i *Kontrinterpretacje* (Kraków 2018).

e-mail: suszek.ewelina@gmail.com



Andrzej Juchniewicz

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0001-7037-9907>

Poeci i ich zwierzęta

Poets and Their Animals

Abstract: Anita Jarzyna's essays, collected in the book *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* (*Post-Koiné. Studies on Non-Anthropocentric (Poetic) Languages*), contribute to the flourishing field of animal studies. Her work develops a coherent theory of the reading of poetry using the latest methodologies. Jarzyna's main argument, developed through a microscopic analysis of the poems of several dozen poets, is for the necessity of the intentional reconfiguration of well-worn expressions and the re-evaluation of tropes. The reason for this is, as Donna Haraway argues, that such linguistic constructions and tropes are the reason the language "deviates from the correct path and takes a turn". This remark applies not only to the works of Joanna Mueller and Justyna Bargielska, which intercept and neutralise derogatory language related to hunting (pomiot, pokot), but also to poets deconstructing oxymorons functioning in the Polish language (as in the case of Ryszard Krynicki), as well as allusively referring to canonical formulas (Adorno) which are of importance in the period (for example, in the poems of *The Lives of Birds and Mammals*, Kronhold). This is not the only strategy Jarzyna decides to pursue. She also outlines a complementary account of the animal biography (for example, Laika the dog, one of the first animals in space), the publicizing of which is part of Éric Baratay's project of extending human history to non-human actors. The French historian postulates that the animal cannot remain a blank spot in history; a methodology for reading documents and testimonies must be developed in order to allow the reconstruction of the life path of animals. In the light of new research, the agency of animals is unquestionable, a narrative that Jarzyna also builds upon. This project criticizes many stereotypes and announces the development of a new way of speaking and thinking about writing. The first step in revising the old order is to revolutionize language by purifying it of animal-related curse words and other linguistic constructions that harm animals. In the eyes of this reviewer, Jarzyna's monograph stands out from

other publications in terms of the construction of the argument and its central premises, which go beyond the cautious style of many academic books.

Key words: Polish contemporary poetry, animal studies, eco-activism, naturocentrism, violence against animals

Streszczenie: Studia Anity Jarzyny zebrane w książce *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)* lokują się w polu „przeżywających” obecnie rozkwit studiów nad zwierzętami i wypracowują spójną koncepcję czytania poezji z zastosowaniem najnowszych metodologii. Pomysł Jarzyny, która poddała mikrologicznej analizie wiersze kilkudziesięciu poetek i poetów, oparty jest na śledzeniu intencjonalnych rekonfiguracji utartych wyrażeń i dowartościowaniu tropów, ponieważ, jak przekonuje Donna Haraway, to one powodują, że język „odchyla się od właściwego kursu i skręca”. Uwaga ta odnosi się nie tylko do twórczości Joanny Mueller i Justyny Bargielskiej, które przechwytyują i unieważniają inwektywy łowieckie (pomiot, pokot), lecz również poetów dekonstruujących funkcjonujące w polszczyźnie oksymorony (*casus* Ryszarda Krynickiego), a także aluzyjnie nawiązujących do kanonicznych formuł (np. Adorna), których znaczenie ulega rozszerzeniu (*casus* wiersza *Życie ptaków i ssaków po Kronholda*). Nie jest to jedyna strategia, na jaką decyduje się Jarzyna. Zarysowuje też komplementarną narrację o zwierzęcych biografiach (np. Łajki), których nagłaśnianie wpisuje się w projekt poszerzania ludzkiej historii o nie-ludzkich aktorów, autorstwa Érica Barataya. Francuski historyk postuluje, że zwierzę nie może być nadal białą plamą historii, dlatego należy wypracować koncepcję czytania dokumentów i świadectw, która pozwoliłaby na zrekonstruowanie losu zwierząt. Ich sprawczość jest w świetle nowych badań niepodważalna, co podkreśla również Jarzyna. Jej projekt poddaje krytyce wiele stereotypów i zapowiada wypracowywanie nowego sposobu mówienia i myślenia o zwierzętach. Pierwszym etapem rewizji starego porządku ma być rewolucja języka i oczyszczenie go z inwektyw o podłożu animalnym i porównań, które zawsze pozostają krzywdzące dla zwierząt. W ocenie autora tekstu monografia Jarzyny wyróżnia się na tle innych publikacji sposobem prowadzenia wywodu i narracją, która wykracza poza kostyczny styl książek akademickich.

Słowa kluczowe: polska poezja współczesna, studia nad zwierzętami, ekoaktywizm, naturocentryzm, przemoc wobec zwierząt

Zwierzęta nie są w stanie zachować się tak podle jak ludzie.

D. GZYRA: *Dziękuję za świńskie oczy.
Jak krzywdzimy zwierzęta*

Biopoetyka opiera się na założeniu, że zmienić należy nie definicję natury, lecz definicję człowieka – bo

to wyobrażenia antropologiczne decydują o całej reszcie. Człowiek zachowuje się w świecie tak, jak dyktują mu to przekonania o swoim człowieczeństwie – przekonania o przywilejach i obowiązkach wobec reszty istnienia, o podobieństwach i różnicach wobec innych istot.

P. CZAPLIŃSKI: *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*

Kiedyś planeta pogrąży się w mokradłach,
podmokłe lasy będą parować gnijącym słodkim
zapachem,
stare książki z papieru będą dryfować w miękkim
bagnie,
krople brudnej wody utworzą gorącą mgłę.
Nad brzegiem będą maszerować nowe istoty: ciągle
ziemskie,
podobne do naszych krów,
bo ostatecznie tylko łagodne rzeczy mogły
przetrwać:
łagodne, spokojne, prawie refleksyjne.

M. BIELSKA: *Hen po załadzie*

Ze względu na wciąż zmieniające się podejście do kwestii ochrony środowiska¹, interferowanie pierwiastków: zwierzęcego, ludzkiego i cyborgicznego, które naznaczyły obcością każdą z wymienionych ontologii i pogrzebały wiarę w autonomiczność człowieka², oraz fakt, że wyniki badań przedstawicieli *animal studies*³ wywarły wpływ na

¹ S. ŁUBIEŃSKI: *Książka o śmieciach*. Warszawa 2020.

² Przemysław CZAPLIŃSKI pisze: „Tym, co najmocniej odróżnia go [postczłowieka – A.J.] od człowieka nowoczesnego, jest nieautonomiczność: postczłowiek nie istnieje ani sam, ani samodzielnie – jest częścią (zwierzęco-maszynowo-ludzkich) kolektywów ontologicznych, dzięki którym i w których funkcjonuje. Trzeba patrzeć na człowieka z perspektywy zwierzęcia, cyborga i maszyny, aby zobaczyć inną demokrację. Trzeba ćwiczyć nie-ludzkie myślenie, aby zrozumieć przemiany ludzkiego”. IDEM: *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*. W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Red. R. NYCZ, A. LEGEŻYŃSKA. Warszawa 2012, s. 87.

³ Na rodzimym gruncie tę nową interdyscyplinarną dziedzinę anonsowała monografia zbiorowa *Zwierzęta i ludzie*. Red. J. KUREK, K. MALISZEWSKI. Chorzów 2011, a także przywołany wcześniej artykuł Przemysława CZAPLIŃSKIEGO: *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*, zamieszczony w książce z 2012 roku, inicjującej serię Nowa Humanistyka. Warto wymienić również monografię zbiorową *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*. Red. A. BARCZ, D. ŁAGODZKA. Warszawa 2015. *Animal studies* szeroko komentowały i implementowały na grunt polskiego literaturoznawstwa książki: A. BARCZ: *Realizm ekolo-*

sposób postrzegania zwierząt i ich historii, która dotąd pozostawała niewidoczna, studia nad zwierzętami należy uznać za jedną ze strategii kultywowania „produktywnego dyskomfortu”⁴. Dariusz Gzyra, tłumacząc ten koncept, powołuje się na Rasmusa Simonsa, który łączył go z praktykami wegańskimi:

To uczucie jest dla weganizmu fundamentalne. Kierowane jest ku produktom i praktykom związanym z krzywdą zwierząt, a jego kultywowanie prowadzi do ich konsekwentnej negatywnej oceny. Można jednak powiedzieć, że podtrzymywanie tego dyskomfortu i jego produktywność wiążą się także ze stałym poczuciem niezadowolonia z zakresu pozytywnych zmian i podejrzliwością wobec definicji sukcesu. Przyjęcie lub przynajmniej szczerą próbą przyjęcia punktu widzenia zwierzęcia, osądzenie z punktu widzenia zwierzęcia gwarantują takie poczucie⁵.

Pytając o to, czy można „zrobić dla zwierząt coś innego, niż próbować na przykład – w boleśnie niewielkim stopniu – reformować szowinistyczne prawo szowinistycznego państwa, zamieszkanego przez większość, która swymi praktykami, przekonaniem i obojętnością karmi ten szowinizm codziennie i z przyjemnością, bez świadomości możliwości zmiany – siebie i otoczenia?”⁶, Gzyra odpowiada w sposób obrazowy i zarazem kluczowy dla publikacji z obszaru *animal studies*:

[...] możemy – reformować je [prawo – A.J.] tak, jakbyśmy robili to pod czujnym okiem zwierzęcego sądu, który pilnie słucha i zapisuje, co robimy i jak mówimy. Nieważne, że go nie ma i nie będzie. Trzeba zapomnieć, że zwierzęta nie będą nawet w stanie spojrzeć na nas z wyrzutem; będą umierać i związać się z bólu i nikt nas nie rozliczy z tego, jak zareagowaliśmy⁷.

Sposoby mówienia o zwierzętach (jak również sfera działań na ich rzecz) obejmują nie tylko sytuacje codzienne, nieoficjalne, lecz rów-

giczny. *Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*. Katowice 2016; J. FIEDORCZUK: *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk 2015; J. FIEDORCZUK, G. BELTRÁN: *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*. Warszawa 2015.

⁴ D. GZYRA: *Dziękuję za świńskie oczy. Jak krzywdzimy zwierzęta*. Warszawa 2018, s. 305.

⁵ Ibidem, podkr. – A.J.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

niez dotyczą uobecniania zwierząt w literaturze, która, jak dowodzi Anna Filipowicz, stanowi lekcję krytycznego myślenia, a także ćwiczenie z empatii i odpowiedzialności⁸. Najważniejszym zadaniem literatury, która stawia sobie za cel reprezentację zwierząt, jest kompletność autorskich rozwiązań i intencji, jakie niewątpliwie poprzedzają każdy akt pisania: „To, że zwierzęta nie mówią same w swoim imieniu tak, że większość potrafiłaby je zrozumieć i potraktować poważnie, nakłada ogromną odpowiedzialność na wszystkich tych, którzy starają się być ich rzecznikami”⁹. Przywracanie zwierzętom należnej im pozycji przebiega dwutorowo: demontażowi ulega utrwalona retoryka, której podstawową regułą jest lokalizowanie zwierzęcości w polu tego, co złe, odrażające, instynktowne, niskie, oraz dostrzeganie mikrokosmosu tych gatunków, które zajmowały „dolne rejony hierarchii stworzeń”¹⁰ (m.in. gołębie), a także biografii zwierząt związanych z człowiekiem siecią przygodnych relacji.

W ostatnich latach doszło do odrzucenia antropocentrycznego wzoru historiografii, zaakcentowania unikalności zwierzęcych dziejów, a także zrekonstruowania (na ile było to możliwe) losów poszczególnych gatunków (podkreślając przy tym niesprzyjające warunki bytowania zwierząt, zrównanie ich martwych ciał z odpadem, brak opieki weterynaryjnej), które odegrały kluczową rolę w XIX- i XX-wiecznej historii¹¹ ze względu na swoje umiejętności, zakładaną przez człowieka *ad hoc* nieistotność i odwagę, która przekracza zdroworozsądkową kalkulację człowieka. Éric Baratay, rekonstruując losy zwierząt frontowych, pisze:

[...] mowa o żywej istocie, która czuje, doświadcza, przystosowuje się, działa. Nie chodzi o to, aby przyjąć zwykłą postawę otwierającą na przyjemne ćwiczenie intelektualne, które byłoby wymuszone, infantylne i czcze, ale o przekonanie będące fundamentem innego rozumowania. Opiera się ono na współczesnych naukach (etologii, psychologii, neurologii...), które mnożą znaki zapytania i przypisują zwierzętom coraz większe zdolności oceny i czucia, coraz większe możliwości interpretacji, komunikacji, inicjatywy i adaptacji¹².

⁸ A. FILIPOWICZ: *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*. Gdańsk 2017, s. 46.

⁹ D. GZYRA: *Dziękuję za świńskie oczy...*, s. 64.

¹⁰ *Ibidem*, s. 19.

¹¹ Zob. É. BARATAY: *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*. Przeł. P. TARASEWICZ. Gdańsk 2014; IDEM: *Zwierzęta w okopach. Zapomniane historie*. Przeł. B. BRZEZICKA. Gdańsk 2017.

¹² É. BARATAY: *Zwierzęcy punkt widzenia...*, s. 34.

Brak możliwości samostanowienia, odgrywanie roli „mięsa armatniego”¹³, wyczerpująca praca na rzecz człowieka, w końcu ludzka niewdzięczność, której kres znamionują XX-wieczne formy upamiętnienia nie-ludzkich aktorów, świadków i ofiar Wielkiej Wojny¹⁴, nie są dostatecznymi argumentami na rzecz obalenia tezy o sprawczości zwierząt i uznania ich wkładu w tworzenie nowych porządków politycznych i potęg gospodarczych. Zwierzęta należy traktować jako aktywnych uczestników dziejów (podobnie jak warunki klimatyczne)¹⁵, pamiętając o porzuceniu chęci hierarchizacji podmiotów badań i uprzywilejowywania ludzi kosztem przeszłości, doświadczeń i emocji zwierząt.

Badacze reprezentujący obszar studiów nad zwierzętami konfrontowani są z opiniami na temat nieistotności naukowych przedsięwzięć, a także szkodliwości jakichkolwiek działań mających destabilizować hegemoniczną pozycję człowieka. Portal Gosc.pl w sposób protekcyjny i bez zachowania zasad rzetelności dziennikarskiej zaatakował organizatorów konferencji „Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu?”:

Nie mamy nic przeciw badaniom zjawiska „uczłowieczania” zwierząt. Jednak takie zdefiniowanie pola badań, jakie prezentują organizatorzy konferencji (najwyraźniej widać to w sposobie sformułowania wyłuszczonej wyżej zagadnienia), sugeruje coś więcej niż chłodne podejście naukowe. Już samo nazwanie człowieka przez organizatorów jednym ze zwierząt w niedopuszczalny, z góry akceptujący sposób, ustawia optykę badań¹⁶.

Dziennikarzy oraz prawicowych komentatorów zaniepokoiły (co również odnotował Gzyra)¹⁷ słowa kluczowe („cielesność”, „relacje”,

¹³ Ibidem, s. 167–190.

¹⁴ Warto przywołać dwa przykłady świadczące o zmianie stosunku ludzi do zwierząt biorących udział w wojnach i upamiętnianych w formie pomników: w 1996 roku odsłonięto tablicę poświęconą pamięci osłów z Verdun (zlokalizowaną w Neuville-les-Vaucouleurs), zaś w 2004 roku – poległym na wojnie zwierzętom w Couin nad Sommą poświęcono pomnik z dewizą „Nie zapomnijmy o nich”.

¹⁵ C.R. FOLTZ: *Czy przyroda jest sprawcza w znaczeniu historycznym? Historia świata, historia środowiska oraz to, w jaki sposób historycy mogą pomóc ocalić Ziemię*. Przeł. A. CZARNACKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010.

¹⁶ *Dalej niż gender. Ludzie i inne zwierzęta*. <https://www.gosc.pl/doc/1874121>. *Dalej-niz-gender-Ludzie-i-inne-zwierzeta* [dostęp: 26.07.2020].

¹⁷ Działacz prozwierzęcy pisze: „Tytuły blisko stu referatów czytali prawdopodobnie tak, jak internauci czytają teksty w sieci – powierzchownie, wyłapują

„holokaust”, „prawa zwierząt”), które niewątpliwie zwiastują kres hegemonii człowieka; nowy porządek polegałby na zaprzestaniu obsadzania zwierząt w roli istot podległych i podporządkowanych. Opinię o zwierzęcej podrzędności umacniają także m.in. Kościół katolicki oraz zrzeszenia myśliwych, kłusowników, a także politycy, forsujący wizję rodzinnych polowań mających walor edukacyjny¹⁸. Po rekonstrukcji argumentów obrońców „starego porządku” można dodać, że ludzka podatność na bazowanie na stereotypach, szowinizm gatunkowy i zaburzenie proporcji między zasługami przypisywanymi ludzkim aktorom, a ich wadami i niszczycielskimi zapędami to główne przeszkody w uznaniu doniosłości studiów nad zwierzętami w Polsce.

Kwestia rozszerzenia ram kadru zawsze pociąga za sobą konsekwencje dostrzeżenia działań tych, którzy starają się zafałszować perspektywę i utrzymać *status quo* zarówno w kwestii antropocentrycznej historiografii, jak i języka pogardy, w którym zwierzęce imaginarium podlega korzystnym dla człowieka przekształceniom i nadużyciom. Stąd opozycja między „ludzkim” i „zwierzęcym”, która jawi się jako monolit i nie podlega, według zwolenników antropocentrycznego porządku, żadnym fluktuacjom i wzajemnym wpływom, a także rozszczelnieniom. „Zwierzęce” zachowania, nawyki pozostają nieczyste, godne politowania, pogardy i przechwycenia jako dotkliwie obelgi, choć, jak podkreśla Gzyra,

To nie one [zwierzęta – A.J.] niewolą innych i nie one odbierają innym życie w rzeźniach. Zbydlęcenie człowieka nie oznacza przejęcia złych cech krów. To, co określa się mianem zbydlęcenia, było i jest ludzkie. A „uczłowieczony” nie jest czymś na kształt ideału, jakim ma być człowiek¹⁹.

Określenia „suka” i „maciora” nie powinny funkcjonować w ludzkim języku jako inwektywy, podobnie jak leksem „bydło” nie może

jąc słowa klucze. Tu zapłonnikami zainteresowania i reakcji obronnej okazały się sformułowania w rodzaju »cielesność«, »relacje« czy »holocaust«. Nieważne, w jakim dokładnie kontekście występują. Kojarzą się. To wystarczy, żeby podnieść larum i zacząć się bać, a ze strachu bić na oslep”. D. GZYRA: *Zwierzęta i ich studia*. <https://krytykapolityczna.pl/kraj/gzyra-zwierzeta-i-ich-studia/> [dostęp: 26.07.2020].

¹⁸ Zob. wystąpienie posła Dariusza Olszewskiego: <https://wyborcza.pl/10,82983,25872896,poseł-pis-mysliwi-chronia-zwierzeta-a-rodzinne-polowania-ma-ja.html> [dostęp 26.07.2020].

¹⁹ D. GZYRA: *Dziękuję za świńskie oczy...*, s. 54.

charakteryzować grupy ludzi, ponieważ to, co neutralne i obojętne, zyskuje, dzięki człowiekowi, pejoratywny wydźwięk. Gzyra w eseju *W poszukiwaniu innego języka* postuluje: zaprzestanie używania nazw zwierząt w celach deprecjacji przeciwnika. Zarysowana tu opozycja rozciąga się także na inne sfery ludzkiego życia:

[...] mówienie o umieraniu zwierząt jest językowym błędem. Na podobnej zasadzie ludzie mają cmentarze, zwierzęta grzebowiska. Ludzi się zabija, a zwierzęta ubija. Tylko ludzi można mordować i tylko zwierzęta się usypia, gdy się im odbiera życie. Powszechnie używa się pojęcia ludobójstwa, a „zwierzobójstwo” jest tylko ciekawostką językową z niszowych książek. Starannie maskujemy fakt, że sami jesteśmy zwierzętami. Określamy tak tylko tych ludzi, którym brakuje tak zwanego człowieczeństwa, rozumianego oczywiście jako zespół pozytywnych cech²⁰.

Argumentem za podtrzymaniem przez człowieka różnicy między nim a zwierzętami ma być także redukcja wszelkich odczuć psychicznych tych ostatnich, reakcji na niebezpieczeństwa, a także psychosomatycznych objawów, świadczących o czulszym niż wydawało się człowiekowi do tej pory sondowaniu rzeczywistości i podatności na wydarzenia traumatyczne:

[...] fizjologiczna bliskość wspomnianych trzech gatunków [bydła, koni, psów – A.J.] i człowieka – przede wszystkim obecność rozwiniętego, złożonego układu przewodzenia bólu, z włóknami i substancjami, skonstruowanego i funkcjonującego w ten sam sposób, oraz kory nowej – uprawomocniają tezę, że ich ból i cierpienie są rzeczywiste, podobne, równe ludzkim, a nie mniejsze. Do tego stopnia, że sposoby wyrażania ich okazują się podobne w wymiarach fizjologicznych (przyspieszenie rytmu serca i oddechów, zwiększone wydzielanie hormonów, pocenie się, utrata wagi), psychologicznym (depresja z apatią lub agresywnością, stereotypie), behawioralnym (wycofanie, wokalizy, postawy), choć oczywiście gatunki objawiają je również na własny sposób (rozszerzone nozdrza i źrenice u konia albo chowanie głowy u psa)²¹.

Studia nad zwierzętami przybrały ostatnimi laty ekspansywny charakter, dzięki czemu w polu naukowych badań znalazły się pomijane dotąd punkty widzenia, historie, relacje i wyparte doświad-

²⁰ Ibidem, s. 55.

²¹ É. BARATAY: *Zwierzęcy punkt widzenia...*, s. 147.

czenia zwierząt. Można uznać, że forma jakiegokolwiek ich deprecjacji lub kwestionowania ich suwerenności, złożoności emocjonalnej, podmiotowości i podatności na ból²² świadczy o regresie intelektualnym oraz ignorancji dotychczasowych odkryć z zakresu etologii, psychologii zwierząt i działań ruchu prozwierzęcego, który, jak podkreśla Gzyra, „mozolnie zмага się nie tylko z potężnym, wieloaspektowym mechanizmem celowej eksploatacji zwierząt”²³, lecz również z mechanizmami psychologicznymi, czyniącymi „z ludzi niepodatnych na zmianę przychylną zwierzętom, a z eksploatacji rzadko kwestionowaną normę społeczną”²⁴.

Doniosłość *animal studies* wynika z ich interwencyjnego potencjału i faktu skupienia uwagi na żywym, autonomicznym stworzeniu, którego los nierzadko krzyżuje się z ludzkim losem. Częściej pozostaje on jednak poza świadomością człowieka, co prowadzi do serii nadużyć, przemocy i prób podporządkowania zwierząt grupie interesu, mającej wymierne korzyści z przemysłowych ferm futrzarskich, ubojni, mleczarni. Zwolennicy nowego porządku, który obligowałby do postrzegania zwierząt jako pełnoprawnych członków wspólnoty, postulują otoczenie opieką każdego przedstawiciela wszystkich gatunków, mimo że „parasol ochronny, przywilej imion, biografii, pieśzcot, opieki aż do naturalnej śmierci zarezerwowany jest normalnie jedynie dla zwierzęcych wybrańców”²⁵. Postulat Gzyry demaskuje ludzką krótkowzroczność i niewdzięczność. Emocjonalna relacja może, zdaniem aktywisty, związać się między człowiekiem a wybrańcami, wśród których prym wiodą domowi pupile, obdarzeni imieniem, indywidualną metryką i specjalnym jadłospisem. Wśród uprzywilejowanych znajdują się również zwierzęta zasłużone i słynni towarzysze władców²⁶. Całej rzeszy zwierząt nie przysługują wspomniane przywileje, natomiast zakres obowiązków, jakimi je obarczono, często przekraczał możliwości pojedyn-

²² Dariusz GZYRA, komentując książkę Victorii Braithwaite *Do Fish Feel Pain?*, pisze: „To właśnie Braithwaite była współautorką – szeroko później komentowanych i kontynuowanych przez innych – badań zdolności ryb do odczuwania, które udowodniły, że na skórze pstrągów tęczowych znajdują się nocyceptory (receptory bólu) o właściwościach zbliżonych do występujących u ptaków i ssaków”. (IDEM: *Dziękuję za świńskie oczy...*, s. 238). Zob. również J. KOTT: *Powiatki dla wnuczek*. Warszawa 2002.

²³ D. GZYRA: *Dziękuję za świńskie oczy...*, s. 317.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 345.

²⁶ E. DOMAŃSKA: *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa 2017, s. 294.

czych reprezentantów gatunku. Co prawda, Éric Baratay stwierdza: „Historia tworzy również chwile i sytuacje, kiedy zwierzę postrzega się i traktuje jak czującą istotę mniej lub bardziej szanowaną, a nawet jak jednostkę, »osobę«, z którą nawiązuje się ważną relację, czasem na zasadzie równego z równym”²⁷, jednak trudno rozpatrywać dostrzeżone relacje w kategoriach reguły. Częściej zwierzęta spotykają się z człowiekiem akcydentalnie, a przypadkowość tych spotkań dyktuje niehumanitarne sposoby ich traktowania (co również skrupulatnie odnotowali Baratay²⁸ i Gzyra²⁹).

Najgorszym przewinieniem ludzi względem zwierząt jest przemoc i właśnie ten aspekt podkreślają badaczki i badacze reprezentujący *animal studies*. Nie zawsze jest ona manifestowana w sposób, który pozwala na natychmiastowe reakcje, częściej przybiera zawołowane formy: zwierzęta domowe są zaniechywane, przekarmiane, pozabawiane ruchu, hodowane i rozmnażane w pseudohodowlach dla zysku, upokarzane, w końcu – porzucane czasowo lub ostatecznie:

Zwierzęta są nagminnie i dotkliwie karane za zachowania, za które w dużej mierze odpowiadają ludzie. Ludzcy ignoranci, którzy rzadko zasługują na miano opiekuna lub opiekunki. Trzeba dodać, że udomowienie, rozumiane jako akceptacja przez człowieka bliskich relacji ze zwierzęciem i jego obecności w ludzkim domu, bardzo często bywa warunkowe. Jeśli nie spełniasz oczekiwań, za bardzo utrudniasz ludzkie życie, przestajesz być zwierzęciem towarzyszącym. Wylatujesz z domu i kończysz na ulicy lub w schronisku. Nie nadajesz się, by być częścią wspólnoty. Więcej z tobą kłopotu niż pożytku z ciebie. Niczemu nie jesteś winny, ale skazują cię na najgorsze. Nie przestajesz być udomowiony, ale stajesz się bezdomny³⁰.

Więcej form przemocy wobec zwierząt omawia Gzyra w eseju zatytułowanym *Zapomniany wymiar przemocy domowej*³¹, podkreślając, że domestykacja zwierzęcia zawsze pociąga za sobą przemoc, bez względu na to, czy jest ono wykorzystywane ponad siły, czy kochane i rozpieszczane. Często bowiem żyje ono według narzuconych reguł i musi zachowywać się zgodnie ze ścisłymi wytycznymi.

Przemoc wobec zwierząt ujawnia się nie tylko pod postacią dobrze znanych i opisanych procedur pozyskiwania krowiego mleka,

²⁷ É. BARATAY: *Zwierzęcy punkt widzenia...*, s. 211.

²⁸ Ibidem.

²⁹ D. GZYRA: *Dziękuję za świńskie oczy...*, s. 137–180.

³⁰ Ibidem, s. 39.

³¹ Ibidem, s. 33–42.

mięsa, futra z lisów, norek, lecz przyjmuje także wymiar pojedynczych aktów podtapiania, podduszania, maltretowania, okaleczania i zabijania psów, kotów, a także koni, krów i świń³². Za znęcanie się ze szczególnym okrucieństwem nad słabszymi i nieuprzywilejowanymi zwierzętami grozi odpowiedzialność karna (do pięciu lat pozbawienia wolności), jednak sprawcy morderstw i przemocy często pozostają bezkarni. W Polsce wciąż nie wypracowano systemu nadzorowania zwierząt powierzanych opiekunom, a zabójstwo zwierzęcia nie jest na tyle medialne, by sprowokować zmiany legislacyjne. Zwierzęta doznają krzywd za zamkniętymi drzwiami i za przyzwoleniem sąsiadów. Można je torturować na wiele sposobów, a wiele z tych czynów nie zostanie uznanych za przemoc.

W ostatnich latach wydano kilka kluczowych rozpraw³³ sytuujących się w obszarze *animal studies*, których zadaniem było zrewolucjonizowanie myślenia o zwierzętach i dekonstrukcja pokutujących przesądów na temat ich ograniczonych horyzontów poznawczych czy egzekwowanej siłą konieczności uczestnictwa w wojnach, powstaniach, rewolucjach. Prace te rejestrują zmianę poglądów człowieka na kwestię związaną z zajmowanym przez niego miejscem w hierarchii gatunków³⁴. Każdą kolejną publikację na ten temat należy powitać z nieskrywanym entuzjazmem. Szczególnie, jeśli pomyślana jest ona

³² W Polsce istnieje azyl dla świń – „Chrumkowo”, zlokalizowany w pobliżu Torunia, którego misją jest ratowanie świń i zapewnienie im godnej opieki. Zob. wywiad z założycielkami azylu: *Z miłości do świń*. <https://krytykapolityczna.pl/kraj/z-milosci-do-swini/> [dostęp: 26.07.2020].

³³ Zob. R. BRAIDOTTI: *Po człowieku*. Przeł. J. BEDNAREK, A. KOWALCZYK. Warszawa 2014; K. KRUPIŃSKI: *Dlaczego gęsi krzyczały? Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Warszawa 2016; A. FILIPOWICZ: *(Prze)zwierzęcenia...; Poetyki ekocydu. Historia – natura – konflikt*. Red. A. UBERTOWSKA, D. KORCZYŃSKA-PARTYKA, E. KULIŚ. Warszawa 2019; A. UBERTOWSKA: *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką, a geotraumą*. Warszawa 2020.

³⁴ Éric BARATAY pisze: „Musimy przestać patrzeć i myśleć z perspektywy pępka świata, za jaki się uważamy, zacząć prowadzić badania z szerokim gestem, aby lepiej widzieć i podkreślać zdolności oraz predyspozycje zwierząt w ich gatunkowym zróżnicowaniu, do tej pory bowiem tylko je negowaliśmy lub ukrywaliśmy, broniąc pozycji i przywilejów, które przyznaliśmy sobie jako gatunek ludzki. Jeśli zapomnimy na chwilę o myśleniu kastowym, na którym od starożytności do dziś opiera się większość religijnych, filozoficznych, naukowych tez, próbujących definiować zwierzęta, zdziwimy się – pozostając wyłącznie na poziomie intelektualnym – jak bardzo są one ubogie, zaślepione, upraszczające wobec żywych istot, które okazują się tymczasem bytami wyjątkowymi w skali wszechświata, ponieważ do tej pory nie odnaleźliśmy żadnych innych”. (IDEM: *Zwierzęcy punkt widzenia...*, s. 330).

jako pięciusetstronicowe kompendium z zakresu funkcjonowania imaginariów zwierzęcego w poezji polskiej.

Takim przewodnikiem, który pozwala zorientować się zarówno laikom, jak i badaczom z obszaru *animal studies* w kwestiach dotąd pomijanych lub tylko sygnalizowanych, jest książka Anity Jarzyny³⁵: *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*³⁶. Propozycję prześledzenia sposobów funkcjonowania obrazów zwierząt w poezji polskiej pod względem doboru egzemplifikacji trzeba uznać za jedno z najlepiej przygotowanych i zrealizowanych przedsięwzięć. Badaczka, pisząc o zwierzętach, unika sentymentalnych tonów, zbija argumenty o emocjonalnym podejściu do tematu, dba o wyważenie własnych racji i wiedzy etologicznej. Jej wywód jest precyzyjny, ponieważ dobrze wie, jak łatwo kwestionować treść publikacji, z których przebija żarliwość, zmieniająca się w histerię.

Jarzyna dba także o to, by nikt nie postponował poezji jako języka zdolnego przekazać nieopisywalne i nienazywalne. W jej monografii priorytetem jest zwierzę i wiersz jako reakcja na niezawinione cierpienie oraz obrona przeciw ignorancji i wykluczeniu. To aż nadto, by uznać ten projekt za wartościowy nie tylko ze względu na temat, lecz również samoświadomość i metakrytyczny potencjał refleksji autorki. Ważenie słów ma ogromne znaczenie w przypadku zwierząt, których losem obserwatorzy potrafią się wzruszać akcydentalnie (*caus* Letnich Igrzysk Olimpijskich w Pekinie, przed którymi ze stolicy Chin wywieziono kilkaset tysięcy kotów, by je zabić lub uwięzić na peryferiach miasta)³⁷.

Na uwagę zasługuje formuła tytułowa, która w sposób szczególny dowartościowuje poezję, a więc mowę na tyle idiomatyczną i wystrzegającą się językowej sztancy, że może ona gruntownie rozmontować antropocentryczną perspektywę i zbliżyć się do jednostkowego doświadczenia zwierząt. Jak podkreśla Jarzyna, posthumanistyka potrzebuje otwartej, międzygatunkowej, niestabilnej formuły utożsamienia z językiem, który

³⁵ Na dorobek naukowy Anity JARZYNY składają się, poza omawianą rozprawą, trzy publikacje: *Pójście za Norwidem (w polskiej poezji współczesnej)*. Lublin 2013; *Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*. Wybór, wstęp A. JARZYNA. Kraków 2014; *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*. Łódź–Kraków 2017.

³⁶ A. JARZYNA: *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź 2019. Dalsze przywołania z tej książki oznaczam numerem strony, bezpośrednio po cytatach.

³⁷ D. GZYRA: *Dziękuję za świńskie oczy...*, s. 229.

przychodzi „po” koiné, przygląda się z boku, nierzadko krytycznie, wypracowanemu konsensusowi, zastanemu słownikowi wspólnoty (również słownikowi humanistycznych dyscyplin), tak łatwo i często manipulującemu zwierzęcą leksyką. Post-koiné stara się osiągnąć bezmownej (i często nienazwanej) reszty, niekoniecznie nawiązać przy tym trwałą więź czy porozumienie, przede wszystkim nie wyróżniać ludzkiej pozycji, ludzkiego podmiotu spośród innych gatunków. O ten język upomina się poezja – w swej istocie polifoniczna – która od razu rzeka się dyktatorskich roszczeń, zawsze obejmuje wiele idiomów, wiele wyobraźni niedających się ujednoczyć, sprowadzić do jednej perspektywy. Jako taka zdaje się post-koiné ustanawiać inkluzywną formułę wspólnoty

s. 42

W książce Jarzyny można dostrzec trzy komplementarne narracje. Pierwsza dotyczy pojedynczych epizodów z biografii psów (zarówno znanych powszechnie, jak Łajka, a także unieśmiertelnionych w poezji, jak Binio Piotra Sommera), druga – obejmuje zjawiska zachodzące w języku (eufemizowanie procederu mordowania zwierząt przez myśliwych oraz przechwytywania i neutralizowania, a nawet dowartościowywania animalnych inwektyw, których podstawą są wyobrażenia o niepohamowanym rozrodzie zwierząt, a także leksyka myśliwska unieważniająca podmiotowość istot określanych tymi słowami), trzecia natomiast koncentruje się na strategiach konstytuujących nowy sposób uprawiania przyrodopisarstwa oraz wykluczania zwierząt ze wspólnoty istot podatnych na zranienie przez *Katechizm Kościoła katolickiego*.

Projekt Jarzyny wiele zawdzięcza postulatowi Érica Barataya, który twierdzi, że „żywe zwierzę nie może nadal być białą plamą historii”³⁸. Na dowartościowanie – zdaniem francuskiego historyka – zasługują nie tylko pojedyncze biografie zwierząt, lecz również to, co dzieje się w momencie interakcji (nie tylko języka i animalnego imaginarium). Zaproponowane przez Jarzynę dualne podejście wiele zawdzięcza pracom Barataya. W *Zwierzęcym punkcie widzenia...* pisze on o postawach względem zwierząt jako paradygmatycznym modelu zachowań, jednak wiele przesądów i uprzedzeń przenika do ludzkiego języka, zasilając go i uzbrajając w obelżywe inwektywy:

Zwierzęta żyją w warunkach narzuconych przez ludzi, poczynając od brutalnego przymusu aż do przyjacielskiej namowy, ale reagują na nie (różnie i zmiennie w zależności od jednostek albo sytuacji), a ich postawy odbijają się na postawach ludzkich, mo-

³⁸ É. BARATAY: *Zwierzęcy punkt widzenia...*, s. 21.

dyfikując je w nieustannej grze interakcji. Ukazanie doświadczalnych warunków oraz odgrywanych ról pozwala dotrzeć do bardziej złożonego obrazu rzeczywistości; gdy zaś przyzwalamy na rozszerzenie historii i decentralizację spojrzenia, rzeczywistość tę w końcu łatwo odnaleźć, obserwować, opisać. Zwierzęca strona uzupełnia i wzbogaca stronę ludzką, ma też jednak swoją autonomię i własną wartość, docenianą ze względu na coraz większe zainteresowanie zwierzętami oraz rosnące obawy co do przyszłych losów bioróżnorodności. Z przejścia na stronę zwierząt, prowadzenia opisu z ich „punktu widzenia” – przy szerokim rozumieniu tego wyrażenia o dwojakim sensie: pozycji geograficznej, z której można patrzeć na zwierzę i na świat, oraz treści psychologicznej czekającej na odtworzenie – płynie zatem podwójny pożytek³⁹.

W *Post-koiné...* szczególny nacisk położony został na dowartościowanie pojedynczych wierszy (m.in. *Płacz* Jerzego Kronholda), co skutkuje stworzeniem przez Jarzynę budzącej podziw konstelacji tekstów, które ze sobą interferują i wzajemnie dialogują, a także nakreślają unikalną w polskich studiach nad zwierzętami siatkę problemów. Każdy z rozdziałów książki prezentuje sztukę interpretacji, którą charakteryzuje optyka szczegółu.

Sledząc kolejne wątki i rozbudowane partie monografii, można dostrzec zastosowanie kategorii pozornie nieprzylegającej do opisu zabójstwa zwierzęcia z obszaru studiów nad ludobójstwami. Badaczka celowo wprawia czytelnika w konsternację i sprawia, że jego dotychczasowy sposób postrzegania znanych (być może z autopsji lub z mediów) faktów ulega zmianie. Autorka, pisząc o wierszu Justyny Bargielskiej ***[ruda się okociła jak tata był w delegacji...] z tomu *Dating sessions*, powołuje się na jedno z ogniw Hilbergowskiej triady⁴⁰: status „nie-sprawcy” (a dokładnie na opisaną przez autora *Zagłady europejskich Żydów* pozycję ofiary). Wzmianka pojawia się w nawiasie, co może sugerować osłabienie efektu promieniowania teorii historyka na zjawiska niezwiązane z Zagładą. Usytuowanie nazwiska Hilberga w kontekście okoliczności zabójstwa kociąt może zostać uznane przez czytelnika za zbyt jednoznaczne sąsiadowanie wydarzenia o skali nieporównywalnej do opisanego mordu. Planowe wytrącenie czytelnika z rutynowego sposobu myślenia o zwierzęcych ofiarach wiąże się z demontażem języków opisu cierpienia ludzi i nie-ludzi. Włączenie zwierząt do Hilbergowskiej

³⁹ Ibidem, s. 33.

⁴⁰ R. HILBERG: *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2007.

triady (taki postulat wysunęła w jednym z artykułów Aleksandra Ubertowska)⁴¹ unieważnia hierarchizację cierpienia ze względu na rodzaj poniesionych ran, dzięki czemu nawet zwierzęta mordowane w domach (za zgodą domowników i sąsiadów) zyskują status ofiar (brutalnych mordów), których śmierć powinno wyjaśnić dochodzenie. Dyskusyjność zastosowania wspomnianego terminu wiąże się z procesem kategoryzowania ofiar (Hilberg w swojej książce wyszczególnił kilka grup ofiar ze względu na kryterium genderowe, majątkowe, społeczne). Wiele ofiar pragnęło za wszelką cenę przekroczyć bariery, które miały zadecydować o ich śmierci, natomiast kocięta z wiersza Bargielskiej nie mają szans na przeżycie, ich śmierci nie poprzedzają żadne działania na rzecz ocalenia życia. Pod tym względem paraliżuje ona nie tylko „zagłaskanego” obserwatora, lecz również czytelnika. Ofiarą, według Jarzyny, jest każda istota, nad którą zaocznie ciąży wyrok śmierci, bez prawa do obrony. W języku polskim być może nie objawia się w pełni koncept Jarzyny, ponieważ słowo „ofiara” odnosi się zarówno do przypadków ludobójstwa, pojedynczego morderstwa i przemocy domowej, jednak w języku angielskim słowa „prey” i „victim” zarezerwowane są odpowiednio: dla zwierząt jako ofiar łowów urządzanych przez inne zwierzęta oraz ludzi.

Jarzyna, przywołując kategorie Hilberga, celowo naruszyła granicę między tym, co dotyczy ludzi i zwierząt, jednak warto zapytać o status referującej historię „dropiatych skórek”. Czy byłaby ona świadkiem?

Susan Sontag twierdzi, że „Praktyka przedstawiania okrutnych cierpień jako czegoś, nad czym należy ubolewać i czemu trzeba w miarę możliwości położyć kres, wkracza do historii obrazów ze specyficznym tematem: cierpieniami zadawanymi ludności cywilnej przez zwycięską armię w bitewnym szale”⁴², a więc podążając za myślą autorki *Widoku cudzego cierpienia*, nazwisko Hilberga mogłoby się pojawić, gdyby w polu obserwacji Bargielskiej znalazły się masowe zbrodnie popełniane na zwierzętach w warunkach wojennych. Koncepcja bycia świadkiem w *Holocaust and Genocide Studies* obwarowana jest siatką zbyt wielu obostrzeń, by mogła sprawdzić się w przypadku zabójstwa kociąt. We wciąż ewoluujących studiach nad Zagładą przyjmuje się aktywną rolę świadka jako decydenta,

⁴¹ A. UBERTOWSKA: *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*. „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 33–44. Zob. również: EADEM: „Kamienie niepokoją się i stają się agresywne”. *Holokaust w świetle ekokrytyki*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 93–111.

⁴² S. SONTAG: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Warszawa 2010, s. 54.

którego czyny mogą nie tyle odwrócić bieg wypadków, ile przysporzyć cierpienia ofierze lub za sprawą empatii przywrócić jej godność i podmiotowość. Świadek nie tylko zdaje relację, lecz jest poddawany próbie i promieniowaniu przemocy. Jak twierdzi Giorgio Agamben, to ten, kto „coś przeżył, przetrwał coś do samego końca, a zatem może dać temu świadectwo. W sposób oczywisty Levi nie jest osobą trzecią, w każdym możliwym sensie jest on super-stes, tym, który prze-trwał, tym, który prze-żył – ocalałym”⁴³. Nie twierdzę, że zwierzę ocalałe z wojennej pożogi nie jest świadkiem (co potwierdzają publikacje Barataya), jednak status mówiącej o śmierci kociąt zbliża się do kategorii *terstis* – „kogoś, kto w postępowaniu sądowym bądź w sporze między dwiema stronami występuje w charakterze osoby trzeciej”⁴⁴. W wierszu Bargielskiej dominuje perspektywa (pasywnego) świadka. Bez wątplenia do sytuacji opisanej przez poetkę przystaje bycie świadkiem przemocy domowej, dokonywanej za zamkniętymi drzwiami i przy milczącej zgodzie domowników. Ten aspekt biografii zwierząt domowych pozostaje pominięty, ponieważ wśród zajmujących się nimi panuje ciche przyzwolenie na ich krzywdę (pozostawianie samych na długie godziny, okładanie pięściami, używanie obroży zamiast szelek, mordowanie nowego miotu) i unikanie odpowiedzialności, a także bagatelizowanie zachowań przemocowych. Częstość rodziny, w których dochodzi do przemocy wobec zwierząt, opiekują się także małymi dziećmi – świadkami nadużyć. Wyszczególnienie zarysowanego tu problemu (o ile pozwoliłaby na to liczba wierszy i relacji) mogłoby stać się przyczynkiem do powstania szkicu o „cichej przemocy”, znamionującej ludzką hipokryzję, manifestowaną także w wierszu Bargielskiej:

ruda się okociła jak tata był w delegacji
 lizała dropiate skórki w zdziwieniu ile słońc
 może wybuchnąć wypłynąć z kotki zrobiło się
 późno z jej winy skórki otwierały oczy na świat
 język rudej opowiadał o nim mleczny tykający
 w rytm niespiesznych napięć i odprężeń wyczekany
 z zachwyty życiem uschły a potem odpadły
 skórkom powieki tata wrócił ciężko było zamknąć
 raz otwarte niefrasobliwie zmierzam do tego
 że wylizujesz ze mnie resztki ciemności jak tata

⁴³ G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008, s. 15.

⁴⁴ Ibidem.

wyszedł z workiem mama zagłaskała we mnie
 pamięć jak się zabija ale pamiętam
 jak się ginie przecież⁴⁵

„Zagłaskiwanie” pamięci o fakcie zabijania zwierząt to domena dorosłych, którzy uważają, że wyjaśnienie dzieciom powodu bycia świadkami morderstwa lub konieczności antycypowania jego zaistnienia, jest zbędne. Poetka bazuje w wierszu na paralelizmach: kocica lizała dropiate skórki, natomiast ty, określane przez Jarzynę jako „»ty« kojące, wtajemniczone w przedlogocentryczny język kocicy” (s. 348), wylizuje resztki ciemności, a więc odsłania to, co wymyka się rozumowi – dziecko przygląda się procederowi uprzątnięcia ciała dzieci, utrata miotu sąsiaduje z utratą własnego dziecka. Przywołany wiersz jest oskarżeniem i gorzkim wtajemniczeniem w arkana życia bez znieczulenia. Drastycznym, ponieważ wysłowionym w mowie dziecka i bazującym na zestawieniu radości z powitania nowego życia i smutku z powodu konieczności jego pożegnania. Zdaniem Jarzyny: „Bargielskiej udaje się przez chwilę, przez tych kilka pierwszych linijek, wyciszyć ludzki głos, znaleźć się możliwie najbliżej perspektywy doświadczenia tej konkretnej matki – jej radości, instynktu oraz intuicji, jak zapewnić swym dzieciom poczucie bezpieczeństwa i ciepła” (s. 347).

To nie jedyny wiersz, w którym dziecięca idylla fałszywie współistnieje z morderstwem. W *Amateurpissing* paralelizmy (pasztet z królika i dziecięcy bryzol) uświadamiają brak różnicy (poza istniejącym w kulturze tabu wobec spożywania mięsa ludzkiego) między jednym a drugim rodzajem pożywienia. Ostatecznie zwierzę zawsze znajduje się na przegranej pozycji (a właściwie wygrywa w pojedynku na drastyczność ze względu na sposób zadania zwierzęciu śmierci i przedśmiertną relację z dziećmi):

Nie wiedzą, że wystarczy przenieść się ze stypą
 do restauracji, by stała się konsolacją, tylko
 jedzą co rano te swoje bułki z pasztetem z królika,
 z którym jeszcze wieczorem bawiły się dzieci,
 dwukątne stworzenia mające najwięcej wspólnego
 z mydłem i bryzolem. A gdy im rozdzwoniony
 tramwaj przejedzie po nogach, nie mają w odpowiedzi
 historii tak krwawej, by nią mogli bez wstydu podjąć
 jego wyzwanie [...]⁴⁶

⁴⁵ J. BARGIELSKA: ***[ruda się okociła jak tata był w delegacji...]. W: EADEM: *Szybko przez wszystko*. Wrocław 2013, s. 36.

⁴⁶ J. BARGIELSKA: *Amateurpissing*. W: EADEM: *Szybko...*, s. 89.

Bargielska obrazowo (za sprawą montażu, przywołującego dokonania surrealistów)⁴⁷ podważa nie tylko zasadność roszczeniowej postawy ludzi wobec nadawania ich przygodom ciała (nawet tak krwawym jak okoliczności wypadku komunikacyjnego) szczególnej rangi, lecz również opowiada historię zwierzęcej śmierci w sposób zarezerwowany dla męczenników, akcentujący ich martyrologię.

Niekwestionowanym atutem publikacji Jarzyna jest odrzucenie twierdzenia, że należy zajmować się tylko tymi tekstami poetyckimi, których autorzy bezpośrednio stawiają sobie za cel reprezentację zwierząt lub ich dyskursywną obronę. Nawet wiersze pozbawione interwencyjnego charakteru i skupiające się na pogłębieniu antropocentrycznej perspektywy przykuwają uwagę właśnie ze względu na wyparcie, przemilczenie, wypaczenie lub zniekształcenie obrazu zwierząt. Badaczkę interesują więc nie tylko satysfakcjonujące próby zbliżenia się do zwierząt przez medium poezji, lecz również projekty chybione, w jakimś stopniu wadliwe i bazujące na stereotypach. Tylko w ten sposób możliwe jest obnażenie mechanizmów językowych, uproszczeń, zawłaszczeń i ugruntowanych sądów na temat zwierząt. Można postawić tezę, że proponuje ona w swojej monografii znacznie więcej niż obiecuje we wstępie, ponieważ kolejne rozdziały uświadamiają czytelnikowi, w jakim stopniu zwierzęta stały się wrogami człowieka, choć wymierzona przeciw nim kampania oszczerstw i nienawiści nie ma żadnych podstaw.

Poza tym Jarzyna niebezzasadnie twierdzi, że nawet teksty odbiegające od konwencji realistycznej i skłaniające się ku bańności świadczą o pewnym sposobie postrzegania zwierząt w poezji współczesnej, który można uznać za dopuszczalny lub niestosowny, infantylny bądź szkodliwy:

Poezja bowiem (szerzej: pewna wrażliwość, pewien typ poetyckich działań na języku, nie zawsze przecież objawiających się w wierszu) zaświadcza, że niekoniecznie konwencja realistyczna jest jedynym sposobem nieantropocentrycznego przedstawiania zwierząt. Poezja potrafi zaczarować je ponownie, tym razem już nie po to, by uczynić z nich symbole odsyłające do ludzkiego świata, lecz by ukazywać w ten sposób ich osobność, na nowo zdefiniować ich miejsce w od teraz międzygatunkowym świecie oraz co jeszcze trudniejsze do pogodzenia z zastanym imaginariem – w międzygatunkowej duchowości.

s. 41

⁴⁷ Niektóre wiersze Bargielskiej przywodzą na myśl surrealistyczne poctówki, często oparte na kolażu. Zob. A. TABORSKA: *Spiskowcy wyobraźni*. Gdańsk 2013, s. 14–36.

Jeśli pokusić się o wytyczenie pola działań przedstawicieli studiów nad zwierzętami, to bez wątplenia najczęściej domeną eksploracji badawczych okazują się: proza, dokument osobisty i epistolografia. Wynika to m.in. z predyspozycji prozy do osadzania relacji ze zwierzętami w kontekście autobiografii pisarzy i referencjalności, która pozwala przypuszczać, że wszyscy nie-ludzcy aktorzy zostali sportretowani z pamięci, a ich istnienie nie podlega dyskusji. Proza bazuje też na konkretniejszych opisach, które nie pozostawiają wątpliwości co do wyglądu i zachowania zwierzęcia. Jego namacalną dotkliwość fundują szczegóły, perspektywa świadka, reporterska obiektywność lub zdolność do kreowania doświadczeń zarezerwowanych dla zwierząt⁴⁸. Niekwestionowanym atutem tekstów prozatorskich jest również odpowiednia focalizacja.

Natomiast gościnność poezji polskiej względem zwierząt objawia się za sprawą tropów, które Donna Haraway uznaje za najważniejsze strategie językowe:

Trop (z gr. *tropós*) oznacza odchylenie lub skręt. Język jako taki nie robi nic innego, jak tylko odchyła się od właściwego kursu i skręca; nie ma znaczenia bezpośredniego; tylko dogmatycy myślą, że możemy żyć w świecie komunikacji pozbawionej tropów. Moim ulubionym tropem prowadzącym do opowieści o psach jest meta-plazm. Oznacza on przekształcenie słowa, na przykład poprzez dodanie, usunięcie, przestawienie lub zamianę liter, sylab lub głosek. Termin pochodzi od greckiego słowa *metaplasmos*, oznaczającego powtórne kształtowanie lub formowanie. Metaplazm to termin ogólny dla niemal każdego przekształcenia w obrębie słowa, zamierzonego lub niezamierzonego⁴⁹.

Nie mniej istotne okazują się paradoksy, przerzutnie, wyrażenia idiomatyczne, paronomazja, a więc koncepty znane z poezji lingwistycznej Joanny Mueller. Oczywiście, zasada językowej ekwibrystyki nie jest jedynym kryterium wyboru wierszy, które zostały przez Jarzynę omówione, jednak wskazuje na możliwości poezji i jej wiążący charakter (nie tylko na poziomie tropów i bohaterów, lecz także nawiązań, inspiracji i powtarzania natrętnie powracającej frazy).

⁴⁸ A. KRAMKOWSKA-DĄBROWSKA: *Krasiński. Świadectwo*. Łódź 2020, s. 115–117; A. GALANT: *Polowania i linienia. Śmierć zwierząt w wybranej prozie kobiet*. W: *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*. Red. J. GRĄDZIEL-WÓJCIK, A. KWIATKOWSKA, L. MARZEC. Kraków 2015.

⁴⁹ D. HARAWAY: *Manifest gatunków stowarzyszonych*. Przeł. J. BEDNAREK. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Red. A. GAJEWSKA. Poznań 2012, s. 255.

Należy dodać, że badaczka postawiła przed sobą ambitne zadanie, polegające na prześledzeniu wyobraźni animalnej, objawiającej się w tekstach poetów, należących do różnych formacji pokoleniowych i hołdujących odmiennym regułom organizacji wiersza (*casus* Ryszarda Krynickiego skłaniającego się ku formom gnomicznym i Stanisława Grochowiaka sondującego możliwości reprezentacji zwierząt za sprawą poematu⁵⁰).

Zastrzega ona jednak, że nie interesują jej dokonania poetek i poetów jednoznacznie zgłaszających swój akces do wspólnoty twórców propagujących postantropocentryczną świadomość, wrażliwych na nowe relacje oraz powiązania ludzi i nie-ludzi (m.in. Anny Adamowicz, Małgorzaty Lebdy, Ilony Witkowskiej, Kiry Pietrek, Julii Fiedorczuk, Kacpra Bartczaka, Michała Czai, Edwarda Pasewicza). Większość autorek i autorów przywoływanych przez Jarzynę należy do kanonu poezji polskiej, dlatego akcentowanie perspektywy zoocentrycznej w wierszach twórców lokowanych dotąd w obszarze innych problemów i zagadnień jest posunięciem tyleż intrygującym, co niebezpiecznym. Jarzyna zdaje sobie bowiem sprawę z faktu, że wielu poetów nie mogłoby pojawić się w jej monografii na prawach paradygmatycznych przykładów wyobraźni animalnej, jednak do spełnienia postawionych przez nią kryteriów przenicowywania dyskursu antropocentrycznego wystarczy jeden wiersz, często na tyle idiomatyczny, że zapewniający danemu poecie akces do zrzeszenia twórców objawiających wrażliwość posthumanistyczną.

Nie wszyscy oczywiście wykorzystują tę szansę w sposób zadowalający⁵¹. Do grona twórców, których dorobek podlega mi-

⁵⁰ O *Elegii oborskiej* Stanisława Grochowiaka pisała również Beata MYTYCH-FORAJTER: *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*. Katowice 2010, s. 119–135, natomiast o *Polowaniu na cietrzewie* pisał Jacek ŁUKASIEWICZ: *Poeta Grochowiak*. Wrocław 2019, s. 163–172.

⁵¹ Oto komentarz badaczki do dwóch wierszy Jerzego Kronholda (*Płacz i Życie ptaków i ssaków po*): „Płacz (wraz z wierszem *Życie ptaków i ssaków po*, którym się już zajmowałam) sytuuje się, jak sygnalizowałam, na samych skrajach twórczości Kronholda, nie jest dla niej symptomatyczny, nie zapowiada też radykalnej zmiany w figurach wyobraźni czy rewizji języka. Kiedy poeta mówi o cierpieniu zwierząt, raczej nie przyjmuje ich pozaludzkiej perspektywy. W innych jego wierszach śmierć kociąt wrzuconych do rzeki czy śmierć wyżła potraconego przez samochód wzbudzają może minimalne współczucie, w przypadku psa raczej wyrzuty sumienia, ale ostatecznie są asemantyczne, nie skłaniają do refleksji na przykład nad tym, że zwierzęta umierają inaczej niż ludzie (a przecież mowa tu o tak zwanych zwierzętach domowych). Skłaniają za to – w innym porządku – do refleksji nad zredukowanym, sformatowanym językiem” (s. 398–399).

krologicznemu oglądowi, należą m.in. Justyna Bargielska, Zuzanna Ginczanka, Jerzy Ficowski, Julia Hartwig, Zbigniew Herbert, Feliks Konopka, Jerzy Kronhold, Michał Książek, Krystyna Miłobędzka, Joanna Mueller, Andrzej Niewiadomski, Tadeusz Nowak, Jacek Podsiadło, Nelly Sachs, Piotr Sommer, Dariusz Suska, Tadeusz Śliwiak, Anna Świrszczyńska i Adam Zagajewski. Ułożona przeze mnie lista w porządku alfabetycznym w sposób cząstkowy i niepełny poświadcza erudycję Jarzyny i rozmach, który przejawia się na każdym poziomie i w niemal każdym rozdziale monografii. Z pełnym przekonaniem można stwierdzić, że Jarzyna w *Post-koiné...* nie grzęźnie w chłodnym, naukowym dyskursie, jej pasja przejawia się już w geście wyboru epigrafów i świetnie przeprowadzonych wywodach analityczno-interpretacyjnych. Można wskazać z dużym prawdopodobieństwem, które kwestie drażnią badaczkę najbardziej i skłaniają do wyboru tonu znanego z polemik. Atutem książki *Post-koiné...* jest, jak już wspominałem, jej język. Każde słowo wymaga namysłu, ponieważ może zostać wykorzystane przeciw zwierzęciu.

Monografia *Post-koiné...* składa się z pięciu części, które w lekturze linearnej dają pełny ogląd polskiej poezji nieantropocentrycznej. Opisywane przez Jarzynę cztery odsłony języka wolnego od roszczeń antropocentryzmu mają także status osobnych kategorii, które powodują demontaż eufemizmów, nazywają i opisują nie-ludzkie doświadczenie zwierząt, stanów wyjątkowych, demaskują utrwalone obyczajem podziały i wykluczenia oraz odpowiadają za aranżowanie nowego świata. Każda aktywność, której badaczka poświęca uwagę, wymierzona jest w trwałe *status quo* i językowy uzus. Poetyckie działania na języku dążą do zarysowania nowej syntezy mowy, w której mordy, pyski, ryje, dzioby przestaną być składową wyrażeni idiomatycznych (np. kłapać dziobem) i inwektyw.

Sposób postrzegania zwierząt staje się probierzem wrażliwości ekologicznej, a także toruje drogę do nabywania umiejętności zawierania trwałych relacji ze zwierzętami, przy czym należy podkreślić, że badaczka wyszczególnia zarówno obszar doświadczeń granicznych (masakrę stambulskich psów z 1910 roku zestawianą z rzezią Ormian z 1915 roku oraz Zagładę widzianą oczami nie-ludzkich świadków), a także to, co zazwyczaj pozostaje poza obszarem naukowych dociekań (m.in. emocje, takie jak miłość):

Z rozpoznań współczesnych badaczy wynika, że przyjemność zwierzęta (jak ludzie) czerpią z zabawy, przyjaźni, miłości, także piękna. Znamienne, że te emocje, zwłaszcza miłość, należą do najrzadziej omawianych (zdecydowanie częściej bowiem koncentru-

jemy się na doznaniach negatywnych związanych z bólem i cierpieniem). Wiemy też, że fizjologia rozkoszy u człowieka i innych gatunków bywa podobna, choć często różni się ekspresją.

s. 491

Jarzyna odrzuca wyraźną w studiach nad zwierzętami tendencję do podkreślania ich kondycji jako ofiar i zarysowuje komplementarną narrację, która akcentuje, że „zwierzęta nie tylko odwzajemniają, ale także inicjują kontakt, sygnalizują potrzebę bliskości, są aktywnymi podmiotami, nie służą do pocieszania czy rozśmieszania. W istocie bowiem, dopiero rezygnując z ich stereotypowych przedstawień na przykład jako pupili, można poważnie traktować animalne emocje” (s. 487). Takie podejście okazuje się dynamiczne i sprawiedliwe, ponieważ, mimo tego że zakres krzywd, jakich doznają zwierzęta, pozostaje szeroki, to jednak ich życie (niepowtarzalne w swojej jedyności i oryginalności) nie sprowadza się do wytrzymywania razów i kolejnych upokorzeń, lecz składa się także z chwil, w których dominują silne, pozytywne emocje (radość z bliskości, ulga z powodu przerwania rozłąki, miłość, przyjemność obcowania zwierzęcia z człowiekiem i *vice versa*). Być może to właśnie w momentach rozkoszy zwierzęta przestają być postrzegane jako pasywne, uległe, poskromione przez człowieka stosującego wobec nich przemoc. Istotne w książce Jarzyny okazują się zatem kontrasty, które nie pozwalają na wychylenie reprezentacji w jedną stronę, co skutkowałoby zafałszowaniem obrazu, uznaniem wszelkich wniosków za tendencyjne i niewspółmierne wobec labilnej prawdy.

Prezentowane przez badaczkę podejście zasługuje na uznanie i podziw, ponieważ spełnia oczekiwania stawiane rozprawom sytuującym się w polu *animal studies*, dotyczące ujawnienia autonomicznej historii zwierząt⁵², odrzucania uogólniających wniosków, śledzenia perspektywy zwierzęcia z uwzględnieniem wiedzy etologicznej i szacowania strat wizerunkowych, jakie ponoszą zwierzęta, gdy do głosu dochodzą krzywdzące je wizje, zwieńczone zakrawającymi na banał morałami. Jeśli więc praktykowanie tego typu badań ujawnić

⁵² Éric BARATAY pisze: „Czas wyjść poza propagowaną przez większość filozofów koncepcję kulturową, która do niedawna wywierała ogromny wpływ na nauki przyrodnicze i wciąż pokutuje w naukach humanistycznych. Należy – przeciwnie – podkreślić znaczenie zwierząt w relacji z ludźmi, ich rzeczywistą rolę sprawczą, tym bardziej że ich czyny, zachowania, formy towarzyskości, »kultury« (jak mówią współcześni etolodzy) są odgadywane, zauważane, oceniane przez ludzi w terenie – a zatem zwierzęta reagują, działają, myślą”. (IDEM: *Zwierzęcy punkt widzenia...*, s. 21).

ma jakiegokolwiek pożytki dla człowieka (choć to postulat, którego brzmienie wydaje się niepokojące), to musi być ono zorientowane zarówno na braki, wyobraźniowe protezy, skróty, jak i naddatki, zmysł formy poetek i poetów, próby zbliżania się do zwierząt za sprawą figur poetyckich, podważających dotychczasowe, sprawdzone sposoby pisania o nich.

Problemy, z jakimi mierzy się Jarzyna, mają doniosłe znaczenie w procesie forsowania innych, niekanonicznych obrazów zwierzęcej suwerenności. Należą do nich: retoryczne nadużycia związane z porównywaniem Żydów do owiec/baranów prowadzonych na rzeź⁵³ (przy czym określenie to funkcjonuje na prawach inwektywy, przysyłając los zwierząt rzeźnych), podkreślanie analogii między trzecią fazą Zagłady, podczas której Żydzi musieli ukrywać się przed ludnością polską, granatowymi policjantami a polowaniem na dziką zwierzynę⁵⁴, sprowadzanie zwierząt do roli pupilów, pomijające ich złożoność emocjonalną, wykorzystywanie nazw zwierząt jako naznaczających, upokarzających i opresyjnych inwektyw, w końcu językowe maskowanie procederu mordowania zwierząt.

Książkę Jarzyny warto czytać, mając w pamięci opublikowaną w 2017 roku monografię Anny Filipowicz (*Przezwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu*). Wiersze, na których bazują obie autorki, z drobnymi wyjątkami są różne, zasadnie jednak uznać te prace za komplementarne, ponieważ tylko wtedy możliwe staje się wieloaspektowe poszerzenie pola refleksji nad statusem zwierząt we współczesnej humanistyce.

O ile jednak Filipowicz udowadnia tezę o szczególnym potencjale języka poetyckiego w zakresie przedstawiania opresyjnych losów zwierząt w XX i XXI wieku na przykładzie twórczości zaledwie kilku autorek i autorów (Anny Świrszczyńskiej, Ryszarda Krynickiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, Tadeusza Różewicza, Tomasza Ró-

⁵³ Zob. J. LEOCIAK: „jak owce na rzeź” – figura Zagłady. W: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIAK. Warszawa 2012, s. 159–165.

⁵⁴ Jarzyna pisze: „Zatrzymuję się przy tamtych, dłuższych wypowiedziach [wykorzystujących analogię losu Żydów i dzikich zwierząt – A.J.], nie dają mi one spokoju. Ich autorzy zupełnie świadomie próbowali naśladować dzikie zwierzęta, wiedzieli, że w ten sposób mogą ocalić życie. W istocie doświadczenia, które opisują za pomocą animalnych porównań, przekraczają ramy porównania, wskazują na realną przemianę, upodobnienie. W konsekwencji te relacje – zaryzykowałabym stwierdzenie – dają wgląd w najbardziej podstawowe emocje prześladowanej istoty, niezależnie od jej przynależności gatunkowej pozwalają wyobrazić sobie, jak przeżywa ona polowanie” (s. 185).

zyckiego, Marcina Świetlickiego i Juliana Tuwima), których dobór wynika najpewniej z satysfakcjonujących wyników prób, o tyle Jarzyna dąży do zarysowania nie tylko problemów, ale i niebezpieczeństw, z którymi mierzą się poetki i poeci, opracowując poetycko zwierzęce doświadczenia. Filipowicz zawężyła obszar poszukiwań i starannie wybrała przedstawicieli poezji posthumanistycznej, którzy albo nie byli do tej pory kojarzeni jako rzecznicy nowego ładu, albo pojawiali się akcydentalnie w opracowaniach poświęconych nowemu paradygmatowi badań. Jej dbałość o dochowywanie wierności konkretnym poetom w poszczególnych rozdziałach bez wskazywania kontekstów wynika zarówno z chęci panowania nad kompozycją, jak i próby stworzenia autonomicznych rozdziałów-bedeckerów dla kolejnych specjalistów.

Jarzyna nie podejmuje w swojej monografii tej strategii. Badaczkę interesują zamierzone koincydencje (Bargielska, Mueller), poświadczane w mottach i komentarzach krytycznych, bądź autorskie zestawienia (Kronhold, Zagajewski), choć nie unika także spojrzenia mikrologicznego (*casus* Sachs). Często sięga po teksty dobrze znane, traktując je niczym fragmenty twórczości literackiej (*casus* Donny Haraway, której opis wymieniania czułości z Cayenne Pepper należy uznać nie tylko za anegdotę wprowadzającą do tekstu naukowego, rozpowszechnionego za sprawą terminu „gatunki stowarzyszone”). Integralną częścią *Manifestu gatunków stowarzyszonych* są *Notatki córki dziennikarza sportowego*:

Notatki zakładają, że nie należy odbiegać od samych opowieści o zwierzętach. Przesłanie musi być integralną częścią opowieści; reguła ta obowiązuje wszystkich – praktykujących lub byłych katolików oraz ich towarzyszy podróży – wierzących, że słowo i ciało są jednym. Piszę *Notatki*, zdając relację z faktów, opowiadając prawdziwe historie⁵⁵.

W polu badań Jarzyny znalazły się nie tylko sojusze, które zawiązują poeci i dzieci w zakresie wyzwalań wyobraźni z pęt antropocentrycznych schematów myślenia o zwierzętach jako poddanych kaprysom człowieka niewolnikach (*casus* zwierząt laboratoryjnych), lecz również przedsięwzięcia poetyckie, które trywializują relacje ludzko-zwierzęce (*casus* wierszy Danuty Wawiłow). Zamiarem Jarzyny, konsekwentnie realizowanym w kolejnych rozdziałach, jest określenie poezji jednym z najbardziej gościnnych dyskursów,

⁵⁵ D. HARAWAY: *Manifest gatunków stowarzyszonych...*, s. 253.

pozwalającym na empatyczne współodczuwanie z cierpiącymi, ponizanymi i mordowanymi zwierzętami, przy czym solidarność, o jakiej pisze autorka *Post-koiné...*, daleka jest od hierarchiczności jako jedynej aprobowanej zasady myślenia o współżyciu ludzkich i nie-ludzkich aktorów historii. Poezja jest także rodzajem zobowiązania i paktu opartego na szacunku, trosce i przywiązaniu. Bez względu jednak na to, jak wiele wysiłku włożone zostanie w proces destabilizowania utartych znaczeń przypisywanych „człowieczeństwu” i „zwierzęcości”, fraza „humanitarny ubój” wciąż funkcjonuje jako eufemizm, a nie oksymoron. Jarzyna, tworząc katalog poetyckich strategii podważania różnicy antropologicznej, podkreśla gotowość poetek i poetów do zajęcia postawy naiwnego dziecka, które testuje w obecności dorosłych (uosabiających regułę, prawo, obowiązek) nowe układy znaczeń, rozsadzające dotychczasowy porządek. Jednocześnie autorka *Post-koiné...* rzuca wyzwanie tym, którzy twierdzą, że umierają ludzie, a zdychają zwierzęta i robi to w sposób, który przekracza ramy kostycznego stylu akademickiego.

Bibliografia

- AGAMBEN G.: *Co zostaje z Auschwitz.* Archiwum i świadek. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2008.
- BARATAY É.: *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii.* Przeł. P. TARASEWICZ. Gdańsk 2014.
- BARATAY É.: *Zwierzęta w okopach. Zapomniane historie.* Przeł. B. BRZEZICKA. Gdańsk 2017.
- BARCZ A.: *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej.* Katowice 2016.
- BARGIELSKA J.: *Szybko przez wszystko.* Wrocław 2013.
- BIELSKA M.: *Torfowy ogród z mostem i tygrysem.* Poznań 2019.
- BRAIDOTTI R.: *Po człowieku.* Przeł. J. BEDNAREK, A. KOWALCZYK. Warszawa 2014.
- CZAPLIŃSKI P.: *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki.* W: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej.* Red. R. NYCZ, A. LEGEŻYŃSKA. Warszawa 2012, s. 63–93.
- Dalej niż gender. Ludzie i inne zwierzęta.* <https://www.gosc.pl/doc/1874121.Dalej-niz-gender-Ludzie-i-inne-zwierzeta> [dostęp: 26.07.2020].
- DOMAŃSKA E.: *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała.* Warszawa 2017.
- FIEDORCZUK J.: *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki.* Gdańsk 2015.
- FIEDORCZUK J., BELTRÁN G.: *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji.* Warszawa 2015.
- FILIPOWICZ A.: *(Prze)zwierzęcenia. Poetyckie drogi do postantropocentryzmu.* Gdańsk 2017.
- FOLTZ C.R.: *Czy przyroda jest sprawcza w znaczeniu historycznym? Historia świata, historia środowiska oraz to, w jaki sposób historycy mogą pomóc ocalić Ziemię.*

- Przeł. A. CZARNACKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 631–659.
- GALANT A.: *Polowania i linienia. Śmierć zwierząt w wybranej prozie kobiet*. W: *Twórczość niepozorna. Szkice o literaturze*. Red. J. GRĄDZIEL-WÓJCIK, A. KWIATKOWSKA, L. MARZEC. Kraków 2015, s. 249–258.
- GZYRA D.: *Dziękuję za świńskie oczy. Jak krzywdzimy zwierzęta*. Warszawa 2018.
- GZYRA D.: *Zwierzęta i ich studia*. <https://krytykapolityczna.pl/kraj/gzyra-zwierze-ta-i-ich-studia/> [dostęp: 26.07.2020].
- HARAWAY D.: *Manifest gatunków stowarzyszonych*. Przeł. J. BEDNAREK. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Red. A. GAJEWSKA. Poznań 2012, s. 241–260.
- HILBERG R.: *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2007.
- JARZYNA A.: *Imaginauci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*. Łódź–Kraków 2017.
- JARZYNA A.: *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź 2019.
- JARZYNA A.: *Pójście za Norwidem (w polskiej poezji współczesnej)*. Lublin 2013.
- KOTT J.: *Powiastrki dla wnuczek*. Warszawa 2002.
- KRAMKOWSKA-DĄBROWSKA A.: *Krasiński. Świadectwo*. Łódź 2020.
- KRUPIŃSKI P.: *Dlaczego gesi krzyczały? Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Warszawa 2016.
- LEOCIAK J.: „*jak owce na rzeź*” – *figura Zagłady*. W: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*. Red. S. BURYŁA, D. KRAWCZYŃSKA, J. LEOCIAK. Warszawa 2012, s. 159–165.
- ŁUBIŃSKI S.: *Książka o śmieciach*. Warszawa 2020.
- ŁUKASIEWICZ J.: *Poeta Grochowiak*. Wrocław 2019.
- MYTYCH-FORAJTER B.: *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*. Katowice 2010.
- Poetyki ekocydu. Historia – natura – konflikt*. Red. A. UBERTOWSKA, D. KORCZYŃSKA-PARTYKA, E. KULIŚ. Warszawa 2019.
- SONTAG S.: *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2010.
- Spowiedź wyobraźni (szkice i rozmowy)*. Wybór, wstęp A. JARZYNA. Kraków 2014.
- TABORSKA A.: *Spiskowcy wyobraźni*. Gdańsk 2013.
- UBERTOWSKA A.: *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*. Warszawa 2020.
- UBERTOWSKA A.: „*Kamienie niepokoją się i stają się agresywne*”. *Holokaust w świetle ekokrytyki*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2015, nr 25, s. 93–111.
- UBERTOWSKA A.: *Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie*. „Teksty Dru-gie” 2013, nr 1–2, s. 33–44.
- Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*. Red. A. BARCZ, D. ŁAGODZKA. Warszawa 2015.
- Zwierzęta i ludzie*. Red. J. KUREK, K. MALISZEWSKI. Chorzów 2011.

Andrzej Juchniewicz – doktorant literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się poezją polską drugiej połowy XX wieku, problematyką żydowską w literaturze polskiej oraz związkami wyobraźni z Zagładą. Obecnie bada narracje, w których krzyżują się losy zwierząt i ludzi w sytuacjach granicznych (podczas wojen i kataklizmów), a także archiwum i spuściznę literacką i plastyczną Erny Rosenstein. Współpracuje z „Nowymi Książkami”, „Śląskiem”, „Znakiem”. Publikował w „Tekstach Drugich”, „Narracjach o Zagładzie”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Czytaniu Literatury. Łódzkich Studiach Literaturoznawczych”, „Wielogłosie”, „Opcjach”, „Masce” i „Wizjach”. Obronił pracę dyplomową pt. *Poetyki Zagłady. Przemoc – afekt – wyobrażenia* pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Mariana Kisiela. Stypendysta Rektora Uniwersytetu Śląskiego dla najlepszych studentów w roku akademickim 2018/2019.

e-mail: andrzejjuchniewicz@o2.pl

Redakcja: Katarzyna Więckowska

Projekt okładki, strony tytułowej i winiety: Anna Krasnodębska-Okreglicka

Redakcja techniczna: Małgorzata Pleśniar

Korekta: Adriana Szaforz

Łamanie: Bogusław Chruściński

ISSN 2719-5767

Publikacja na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach

4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna, ukazująca się na platformie www.journals.us.edu.pl oraz na stronie www.rana.us.edu.pl

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 13,75. Ark. wyd. 14,0.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2719-5767



04

9 772719 576008

Więcej o książce

