

Rama

Literatura – Doświadczenie – Tożsamość

2021, nr 2(4)

Dzieciństwo

ISSN 2719-5767



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Rama

Literatura – Doświadczenie – Tożsamość

2021, nr 2(4)

Dzieciństwo

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 Koziółek (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 Pasterska (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
Anna Kisiel
Magdalena Kokoszka
Wojciech Śmieja

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

Spis treści

Rany dzieciństwa (*Magdalena Kokoszka, Monika Ładoń*) |

Rozpoznania i autopsje

Joanna Wawryk: Rany ciała i duszy. O Andersenowskiej *Małej syrence* i jej reinterpretacjach we współczesnych powieściach dla młodzieży |

Maciej Libich: „Misterium bólu”. Dzieciństwo w prozie Gézy Csáthi |

Antoni Zając: „Bachory wyblakłe, złośliwe i mądre”. Niepokoje dzieciństwa w prozie Leo Lipskiego – juvenilia i *Niespokojni* |

Marian Bielecki: O udręce młodości, resentymentem i wstręciem, a także o tym, czy Thomas Bernhard czytał Witolda Gombrowicza |

Kinga Anna Gajda: Bajka dla dzieci o wojnie i Holokauście |

Beata Mytych-Forajter: Fikcja, która leczy. Wojenne powieści Kimberly Brubaker Bradley (*Wojna, która ocaliła mi życie* oraz *Wojna, którą w końcu wygrałam*) |

Lektury i diagnozy

Andrzej Juchniewicz: Zakładnicy przeszłości |

Aleksander Nawarecki: Strupki (etiuda literacko-dermatologiczna) |

Contents

Childhood Wounds (*Magdalena Kokoszka, Monika Ładoń*) |

Explorations and Autopsies

Joanna Wawryk: Wounds of the Body and Soul. On Andersen's *The Little Mermaid* and Its Reinter-pretations in Contemporary Young Adult Novels |

Maciej Libich: "The Rite of Pain". Childhood in the Works of Géza Csáth |

Antoni Zając: „Brats: Weathered, Malicious and Wise.” Restlessness of Childhood in Leo Lipski's Prose – Early Works and *Niespokojni [The Restless]* |

Marian Bielecki: On the Anguish of Youth, Ressentiment, Disgust, and the Question |

Kinga Anna Gajda: A Fairy Tale for Children about the War and the Holocaust |

Beata Mytych-Forajter: Healing Fiction. Kimberly Brubaker Bradley's War Novels (*The War That Saved My Life* and *The War I Finally Won*) |

Readings and Diagnoses

Andrzej Juchniewicz: Hostages of the Past |

Aleksander Nawarecki: Scabs: A Literary-Dermatological Study |



Rany dzieciństwa

„Żeby kózka nie skakała, / [...] / Toby smutne życie miała”¹, czytamy w *Skakance* Juliana Tuwima. Siniaki, zadrapania, skaleczenia, małe i duże urazy jako swoiste trofea – katalog zysków i strat, zapisywany na dziecięcym ciałku i przechowywany w postaci blizn na ciele dorosłego, bywa zaczątkiem niejednej opowieści. Na drugim biegunie sytuują się różgi i klapsy, pozostawiające mniej tryumfalne ślady na ciele i psychice, wymierzane za niecne postęпки i niedozwolone wybryki. Mieszczą się tu najróżniejsze „urazowe” efekty działań wychowawczych: karcenia lekkomyślnych i beztroskich, dyscyplinowania krnąbrnych czy mozolnego nauczania opornych. Innymi słowy, znaki różnych sposobów „formatowania” tego, co w dziecku – jak się przyjęło – nieokrzese, dokonywanego z myślą o rodzinie, społeczeństwie, narodzie czy państwie.

Ale można tę opowieść rozpocząć cytatem z innej historii dziecięcej bohaterki: „Ona prawie nie czuje bólu. To ból tak mały, że trudno nawet dociec, skąd promieniuje. Z żołądka, z głowy czy z serca. Prawdziwy ból, ten zbyt wielki, został wypchnięty poza kadr”². Rany dzieciństwa to w znacznej mierze niechciane spadki otrzymywane od dorosłych opiekunów, utrwalone w narracjach dotyczących bólu o często niejasnej proweniencji, obnażających fizyczną lub psychiczną przemoc, podszytych bezradnością i wstydem. Demaskowana w literackich obrazach opresyjność rodzinnych więzi, ale również szczególnie dotkliwe okoliczności naznaczające dzieciństwo, takie jak choroba, niepełnosprawność czy uczestnictwo


¹ J. Tuwim: *Skakanka*. W: Idem: *Wiersze*. Oprac. A. Kowalczykowa. T. 2. Czytelnik, Warszawa 1986, s. 523.

² M. Tulli: *Włoskie szpilki*. Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2011, s. 101.

w wydarzeniu granicznym, boleśnie odczarowują krainy dziecięcych radości i ran noszonych jedynie w charakterze trofeów tego formującego czasu.

W czwartym numerze czasopisma „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość”, zachęcamy do przyjrzenia się namacalnym i umykającym empirycznemu oglądowi świadectwom dziecięcych tryumfów i porażek, skutkom sporów rówieśniczych czy konfrontacji dziecka ze światem dorosłych, a także sukcesom i klęskom prewencyjno-represyjnej pedagogiki. W tym samym stopniu interesują nas odważne odsłonięcia mechanizmów obyczajowych, psychologicznych i społecznych, których znaczenie rozpoznajemy nierzadko poniewczasie – opisywane w różnych tekstach kultury ciemne dzieciństwo, urazy i okaleczenia warunkujące kształt naszej dorosłości.

Magdalena Kokoszka

 <http://orcid.org/0000-0001-8859-5552>
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Monika Ładoń


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

Rozpoznania i autopsje



Joanna Wawryk

Uniwersytet Zielonogórski

 <http://orcid.org/0000-0002-0679-4847>

Rany ciała i duszy O Andersenowskiej *Małej syrence* i jej reinterpretacjach we współczesnych powieściach dla młodzieży

Wounds of the Body and Soul

On Andersen's *The Little Mermaid* and Its Reinterpretations
in Contemporary Young Adult Novels

Abstract: *The Little Mermaid* by Hans Christian Andersen is one of the classics of children's literature, but due to its complex symbolism, it is also a story for an adult audience. There have been numerous interpretations of this fairy tale. It remains a source of inspiration for culture and art. It has also become the subject of critical polemics, especially of the feminist ones. Reinterpretations of the fairy tale appear in contemporary fantasy novels addressed to young adults: *Part of Your World* by Liz Braswell, *The Surface Breaks* by Louise O'Neill, *To Kill a Kingdom* by Alexandra Christo and *Sea Witch* by Sarah Henning. The revision of this well-known fairy tale brings us new creations of the main character and surprising versions of her fate. These four books also deal with the problems of adolescence, relations with the environment, and difficult choices that determine the lives of the protagonists and allow them to become independent. The novels are the voice of contemporary writers who postulate a new role model of a young woman who is active and decides about her fate.

Key words: The Little Mermaid, Andersen, fairy tale, young adult novel, feminism

Streszczenie: *Mała syrenka* Hansa Christiana Andersena należy do klasyki literatury dla dzieci, ale ze względu na złożoną symbolikę jest to także utwór dla dorosłego odbiorcy. Baśń doczekała się wielu interpretacji. Wciąż jest źródłem inspiracji w kulturze i sztuce. Stała się też obiektem krytycznych polemik, zwłaszcza feministycznych. Reinterpretacje baśni zawierają współczesne powieści fantastyczne adresowane do młodzieży: *Part of Your World* Liz Braswell, *The Surface Breaks* Louise O'Neill, *To Kill a Kingdom* Alexandry Christo i *Sea Witch* Sarah Henning. Rewizja znanej baśni przynosi nowe kreacje postaci Małej Syrenki i zaskakujące ujęcia jej losu. Przywołane w artykule cztery powieści dotyczą również problemów dojrzewania, relacji z otoczeniem i trudnych wyborów, które determinują życie bohaterki i pozwalają im się usamodzielnąć. Powieści to głos współczesnych pisarek postulujących nowy wzorzec młodej kobiety, która jest aktywna i decyduje o swoim losie.

Słowa kluczowe: *Mała Syrenka*, Andersen, baśń, powieść dla młodzieży, feminizm

1.

Klasyczną funkcją baśni jest porządkowanie wizji świata, pokazywanie prawidłowości i ponadczasowych schematów. Obecnie jednak niemożliwa jest jedna wersja opowieści, co otwiera kwestię uniwersalności znanych od pokoleń tekstów kultury¹. W indywidualnym odbiorze baśni bowiem może przynosić ukojenie, uczyć, zachwycać, być „cudowną i pożyteczną”, ale i może w niej tkwić coś, z czym odbiorca przestaje się zgadzać, coś, co przeszkadza, wymaga zweryfikowania i opowiedzenia na nowo.

Utworem, który należy do baśniowej klasyki literackiej i jednocześnie podlega transformacjom, jest *Mała syrenka* Hansa Christiana Andersena. XIX-wieczna baśń funkcjonuje w licznych tłumaczeniach, nie zawsze wiernych², i adaptacjach, nie tylko literackich. Spośród

¹ W przypadku baśniowej tradycji literackiej ustalenie pierwszej/podstawowej wersji danej opowieści (np. o Kopciuszku) jest często niemożliwe, co przekłada się m.in. na trudności ze wskazaniem kryteriów kanonu baśniowego czy zdefiniowaniem „kanoniczności” baśni, na co zwróciła uwagę Weronika Kosteczka. Zob. Eadem: *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*. Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2014, s. 109.

² Rekonesansu polskich przekładów dokonała Bogusława Sochańska, autorka pierwszego polskiego pełnego przekładu z języka duńskiego. Zob. Eadem: *Historia polskiej recepcji przekładowej baśni i opowieści Hansa Christiana Andersena*. W: *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*. Red.

wersji filmowych najbardziej znana wydaje się animacja wytwórni Walt Disney Pictures z 1989 roku w reżyserii Johna Muskera i Rona Clementsa (*The Little Mermaid*). W epoce obrazu nie można pominąć oddziaływania filmu jako kreatora wyobraźni współczesnych odbiorców popkultury – prawdopodobnie dla wielu z nich Mała Syrenka ma postać rudowłosej Ariel. Baśń w pewien sposób odłączyła się od swego twórcy, stając się opowieścią obecną w kulturze masowej w rozmaitych wariantach – publikowane są utwory, będące przeróbkami dzieła Andersena czy kolejnymi odsłonami przygód disnejowskiej Małej Syrenki. Oprócz tego, że na wersję pierwotną nakładają się jej warianty, powstają również teksty, których autorzy w rozmaity sposób nawiązują do pierwowzoru. Baśnie są przetwarzane, stają się przedmiotem parafraz – teksty powstałe jako transformacja baśniowego wzorca treściowego i gatunkowego Kamila Kowalczyk nazywa renarracjami³. Tematem coraz częściej podejmowanym w naukowym dyskursie jest zjawisko postmodernistycznego retellingu baśni (i związane z nim problemy terminologiczne⁴), zaś baśniami postmodernistycznymi – zgodnie z definicją sformułowaną przez Weronikę Kostecką – są nazywane utwory będące reinterpretacją baśni klasycznej, dekonstruujące ją, włączające w obszar intertekstualnych gier z tradycją i rewidujące wcześniejsze odczytania⁵. Magdalena Bednarek w monografii poświęconej transformacjom baśni w polskiej epice po 1989 roku również pisze o przekształcaniach baśniowych wzorców i przypisywaniu im nowych znaczeń: „Współcześnie baśni ulegają przeobrażeniu jeszcze głębszemu, nie tylko świadomemu, ale przede wszystkim służącemu reinterpretacji”⁶. W ten nurt wpisują się m.in. współczesne powieści, których autorki podjęły polemiczny dialog z *Małą syrenką*: *Świat obok świata* (*Part of Your World*) Liz Braswell, *Pod taflą* (*The Surface Breaks*)

H. Ratuszna, M. Wiśniewska, V. Wróblewska. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017, s. 11–38.

³ K. Kowalczyk: *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni popularnej*. Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016, s. 6.

⁴ Zob. M. Skowera: *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*. <https://creatiofantastica.com/postmodernistyczny-retelling-basni-garsc-uwag-terminologicznych/> [dostęp: 15.12.2020].

⁵ W. Kostecka: *Baśń postmodernistyczna...*, s. 16.

⁶ M. Bednarek: *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2020.

Louise O'Neill, *Pieśń syreny (To Kill a Kingdom)* Alexandry Christo i *Wiedźma morska (Sea Witch)* Sarah Henning⁷.

To, że baśnie są atrakcyjnym tworzywem literatury i wciąż żywą tradycją, nie wyjaśnia jeszcze, dlaczego akurat *Mała syrenka* współcześnie ulega wielu transformacjom w literaturze pisanej właśnie przez kobiety. Powieści ukazały się w tym samym czasie (w 2018 roku; polskie tłumaczenia – w 2019). Jednoczesność powstania pozwala wykluczyć wzajemną inspirację pisarek – tym ciekawsze wydaje się określenie charakteru powiązań współczesnych powieści z ich baśniowym pre-tekstem i wskazanie, które elementy baśniosfery są nadal nośne (lub uległy przekształceniu) i w jaki sposób pewne treści symboliczne aktualizują się w nowych kontekstach. Wybrane cztery powieści łączy zaś – poza nawiązaniem do *Małej syrenki* – to, że klasyfikuje się je jako literaturę fantastyczną, a biorąc pod uwagę adresata – literaturę młodzieżową, czyli ich adresatami są odbiorcy w wieku, w którym niejako naturalnie zostaje odrzucony czarno-biały schemat porządkowania świata, typowy dla baśni. Ponadto poruszają problematykę feministyczną, dla której postać Małej Syrenki stała się wyjątkowo emblematyczna. Powieści można potraktować jako głos współczesnych pisarek, które sięgnęły po baśń funkcjonującą przede wszystkim w obszarze tekstów dla dzieci, by dać nową opowieść, adresowaną głównie do nastoletniego odbiorcy, polemizującą z wcześniejszą narracją.

W powieściach nazwisko Andersena nie pada (nie znajdziemy go ani w tekście głównym, ani w opisach widniejących na okładkach), co prowokuje do pytania, która konkretnie baśń kryje się w podtekście utworów. Jaką wersję jako pierwszą odbiorca powinien mieć w świadomości, by skonfrontować ją z tą nową? W niniejszym omówieniu jako pre-tekst służy baśń Andersena, niemniej nie można też pominąć popularnej disnejowskiej animacji, gdyż jest ona ważnym ogniwem w kulturowej ewolucji postaci syreny, a przede wszystkim – w analizowanych fabułach pojawiają się wyraźne nawiązania do filmu.

⁷ Korzystam z polskich przekładów: L. Braswell: *Świat obok świata. Mroczna baśń*. Przeł. M. Fabianowska. Egmont Polska, Warszawa 2019; L. O'Neill: *Pod taflą*. Przeł. A. Goździkowski. We Need YA, Poznań 2019; A. Christo: *Pieśń syreny*. Przeł. Z. Kościuk. Wydawnictwo Kobiectwo, Białystok 2019; S. Henning: *Wiedźma morska*. Przeł. D. Maculewicz. Wydawnictwo NieZwykłe, Oświęcim 2019.

2.

Baśń Andersena diametralnie zmieniła poprzedzając ją kulturowy obraz syreny. Samo zaś wyobrażenie syreny – jej hybrydalnego ciała oraz głosu, który może doprowadzić do szaleństwa – fascynuje od starożytności. Pierwsze opowieści o niej musiały być dziełem żeglarzy, ale to w antycznych tekstach istotnych ze względu na kulturę śródziemnomorską należy szukać pierwowzoru syreny, stanowiącego punkt odniesienia świadomości literackiej kolejnych pokoleń. W *Odysei* Homera spotkanie bohatera z syrenami jest jednym z bodaj najbardziej znanych wątków. Mowa o Odyseuszu przywiązany do masztu, fizycznie zniewolonym, by nie poddać się śpiewowi syren – ten poetycki obraz mocno oddziaływał na wyobraźnię wielu późniejszych twórców, o czym świadczą chociażby przedstawienia ikonograficzne. Jak dokładnie wyglądały syreny, Homer pomija milczeniem, dlatego w malarskich ujęciach sceny z *Odysei* raz są to drapieżne kobiety-ptaki (zgodnie z mitologią grecką – jak na obrazie *Ullises i syreny* Johna Williama Waterhouse’a z 1891 roku), innym razem pół ryby, pół kobiety albo też nagie rusałki czy zmysłowe kobiety (np. *Odyseusz i syreny* Herberta Jamesa Drapera z 1909 roku). W takich przedstawieniach – dopowiadając za znawcą symboli Juanem Eduardo Cirlotem – syreny stają się

symbolami wyobraźni spaczonyj i pociąganej przez cele niższe, przez najpierwotniejsze warstwy bytu. Są wreszcie symbolami pożądania w jego aspekcie najboleśniejszym, prowadzącym do samozniszczenia, gdyż ich anormalne ciała nie potrafią zaspokoić pragnień, jakie budzą ich śpiewy, ich urodziwe twarze i piersi. W szczególności wydają się symbolami „pokus” czyhających na człowieka na całej drodze jego życia (żegluga), i mających przeszkodzić mu w duchowej ewolucji poprzez „zaczarowanie” go, zatrzymanie na magicznej wyspie bądź przyprawienie o przedwczesną śmierć⁸.

Z jednej strony przez wieki przechowało się – utrwalone przez średniowieczne bestiariusze – wyobrażenie o groźnej istocie czyhającej w głębinach na marynarzy. Z drugiej strony syreny – w miarę upływu czasu – nabierały zmysłowych kobiecych kształtów. Zwłaszcza autorów tworzących w romantyzmie pociągały postacie legen-

⁸ J.E. Cirlot: *Syrena*. W: Idem: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012, s. 398–399.

darnych syren, ludowych rusalek, wodnic i nimf, które nadawały się znakomicie do przedstawienia zwodniczej miłości, podszytej tajemnicą, grozą i erotyzmem (np. ballada *Rybak* Johanna Wolfganga Goethego i nawiązujący do niej obraz Frederica Leightona *Rybak i syrena* z 1858 roku).

Z 1837 roku pochodzą dwa dzieła, z których jedno seksualizowało, drugie zaś uduchowiało postać syreny: *Syreny i Odyseusz* – obraz angielskiego malarza Williama Etty'ego oraz *Mała syrenka* Andersena⁹. Baśń można uznać za przełomową, również ze względu na jej recepcję wydawniczą i czytelniczą oraz fakt, jak mocno inspirowała kolejnych twórców, zaczynając od klasyków – Oscara Wilde'a (*Rybak i jego dusza* z 1891 roku) i Herberta George'a Wellsa (*Syrena* z 1902 roku), poprzez chętnie czytanego Andrzeja Sapkowskiego (opowiadanie z cyklu wiedźmińskiego, zatytułowane *Trochę poświęcenia* z 1992 roku), na autorkach powieści młodzieżowych kończąc.

Baśń duńskiego autora pozwala na rozmaite interpretacje, ponieważ pojawiające się w niej elementy (postacie, przestrzenie, przedmioty, kolory itd.) tworzą znaczeniowe bogactwo (dla podjętych tu rozważań szczególnie ważne są odczytania psychoanalityczne i feministyczne, gdyż w te nurty wpisują się reinterpretacje dokonane przez współczesne pisarki). Kwestię tego, o czym jest *Mała syrenka*, Ewa Ogłóza rozwiązuje swoistym katalogiem podjętych w baśni tematów:

Andersen snuje opowieść o: miłości duchowej i cielesnej, nadziejach, niespełnieniu, nieporozumieniach, oczekiwaniu, niepewności, nadziejach; radościach i cierpieniu; różnych odmianach miłości (do dziecka, do kobiety i mężczyzny, rodzeństwa i rodziców), o poświęceniu, oddaniu, wyrzeczeniach, ogołoceniu (syrenka oddaje głos, siostry oddają włosy); o nieśmiertelnym morskim żywiole, o białej pianie morskiej, falach, granatowej czy ciemnoniebieskiej wodzie, której barwa i ruch zmienia się w zależności od warunków pogodowych i oświetlenia; o niebieskich oczach syren, bieli ich ciała i falujących włosach; podwodnych roślinach

⁹ Baśń Andersena była inspirowana m.in. niemieckim romansiem Friedricha de la Motte Fougué *Undine* (1811). Autorka biografii Andersena, Jackie Wullschläger wśród znanych baśniopisarzowi tekstów o syrenach, rusalkach i wodnicach wymienia jeszcze: *Morskie stworzenia* Bernharda Severina Ingemanna, *Sehrwunderbare Historie von der Melusina* („Cudowna historia Meluzyny”) Ludwiga Tiecka, *Vaulundurs Saga* („Saga o Vaulunders”) Adama Oehlenschlägera. Zob. J. Wullschläger: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. Ochab. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005, s. 202.

i kłębiących się myślach i uczuciach; o tajemniczych, mrocznych głębinach i czystości serca; o grzesznych pragnieniach, grzechu i niewinności, czystości; o ludzkim sercu i ludzkiej duszy – ludzkiej czy może wszystkich żywych istot (?); o czasie – oczekiwaniu, rozwoju, przemijaniu i nieśmiertelności; o bólu fizycznym i psychicznym; o ludzkiej namiętności, miłości i o społecznych obyczajach w zakresie zawierania związków małżeńskich¹⁰.

Postać Małej Syrenki, jej relacje z innymi bohaterami i motywacje działań, przestrzenie (głębie oceanu, łąd, niebo) – przede wszystkim te elementy baśni oraz sam jej schemat fabularny ulegają w powieściowym materiale transformacji i ponownej interpretacji.

Andersen w swojej baśni odwrócił mityczny porządek pożądanego: to nie śmiertelni tęsknią, chcą doświadczyć cudowności, marzą o syrenie, uwodzeni jej pieśnią, lecz syrenka marzy o tym, co ludzkie – pragnie być człowiekiem, by mieć szansę na dostanie się do nieba. Głównym celem syreniej księżniczki nie jest jednak miłość księcia, lecz nieśmiertelna dusza. W realizacji marzenia pomoże morska wiedźma. Syrenka i czarownica – w takim zestawieniu dwóch bohaterek, które będzie miało swoje kontynuacje w późniejszych narracjach, dokonuje się swoiste rozszczepienie tego, co w *Odysei* było jednością. Odyseusz był bowiem przestrzegany przed syrenami-czarownicami, które podstępnie czarują śpiewem „słodkopiętnym” i bytują wśród ludzkich szczątków („a wkoło nich gnaty / Ludzkie leżą stosami i ciał wyschłych szmaty”¹¹).

W baśni Andersena Mała Syrenka jest tą, która podąża w górę, w stronę *sacrum*, wiedźma zaś pozostaje ukryta w najdalszych głębinach, po stronie mroku i grozy. Spotkanie obu bohaterek wydaje się konieczne – tę konfrontację można rozpatrywać psychoanalitycznie (wiedźma i syrenka jako różne aspekty jednej osobowości). Znaczącymi czynnikami w kreowaniu losów syreny stają się: nieobecność (fizyczna) matki i (emocjonalna) ojca oraz wsparcie starych kobiet – babki i wiedźmy. Babka to dobra opiekunka i przewodniczka czasu dzieciństwa, wiedźma zaś okazuje się potrzebna w okresie dojrzewania – daje możliwości odmiany losu, przestrzega, uprzedza o skutkach i respektuje decyzję samej zainteresowanej, szanując jej wolną wolę.

¹⁰ E. Ogłóza: *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 62–63.

¹¹ Homer: *Odyseja*. Przeł. L. Siemieński. Wstęp Z. Abramowiczówna. Oprac. J. Łanowski. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992, BN II 21, s. 239.

Syrenka, by dotrzeć do wiedźmy, musi wejść w obszar nieznanego. Opuściwszy przestrzeń rodzinną, domową, a zarazem przestrzeń dzieciństwa, zmierza do celu. Przechodzi przez obszary mroczne, groźne i pełne tworów budzących najgłębszy strach. Finałem drogi jest plac pokryty śluzem, na nim dom z białych kości, w centrum siedzi wiedźma w towarzystwie ropuchy i zaskrońców – droga przypomina kolejne, zawężające się piekielne kręgi, a poprzez animizacje i personifikacje lęków morska księżniczka doświadcza grozy istnienia, co ma już wymiar inicjacyjny¹². W przypadku niejednego bohatera baśni tyle by wystarczyło, by osiągnąć nagrodę, a temu, co złe, nadać status pokonanego. Dla syrenki to dopiero początek cierpienia, której kolejne etapy będzie przyjmować z niezmienną pokorą. Po mękach psychicznych przychodzą męki fizyczne. Dzięki magicznej miksturze ogon rozdiera się, jakby syrenę przeciął ostry miecz, i od tej pory przy każdym kroku będzie jej towarzyszył ból porównywalny do ran zadawanych nożem – ból, który i tak zostanie zdominowany przez cierpienie duchowe („Delikatne stopy bolały jak cięte nożami, lecz tego nie czuła; ostrzejsze noże przecinały jej serce”¹³).

We współczesnych interpretacjach cierpienia w tej baśni wyrażnie pada pytanie o jego charakter i sens. Katarzyna Slany pisze, że „Andersen, ukazując źródło cierpienia bohaterki, przerysowuje brutalną konwencję rytuału, nadając ich skłonnie do poświęceń naturze odcień patologii”¹⁴. Zdaniem badaczki grozy w literaturze dziecięcej, Andersenowskie rytuały ofiarnicze mają formę gwałtu: „ofiara nie ma tu wymiaru czysto symbolicznego, w pełni ponosi skutki

¹² Ewa Ogłóza dostrzega w opisie przestrzeni wiedźmy groteskowość oraz nawiązanie do *Makbeta* (E. Ogłóza: *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena...*, s. 57). Agnieszka Miernik z kolei interpretuje ten fragment baśni w duchu psychoanalitycznej koncepcji Junga: „Utrzymane w gotyckiej konwencji przedstawienie pałacu i otoczenia czarownicy podkreśla potęgę Cienia, siłę i moc przeciwnika, z jakim musi się zmierzyć tytułowa bohaterka. Niezwykły, podwodny świat odsłania w symbolicznych obrazach potworność mroków ludzkiej duszy, »ciemność« zła próbującego zarzucić swe sidła na wolność podmiotu, na jego prawo do samostanowienia się, dążenia wzwyż”. A. Miernik: *Domeny wyobraźni: Andersen i Jung*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015, s. 44.

¹³ H.Ch. Andersen: *Mała syrenka*. W: Idem: *Baśnie*. Przeł. B. Sochańska. Media Rodzina, Poznań 2005, s. 38.

¹⁴ K. Slany: *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016, s. 130.

obrzędu, czyli doświadcza negatywnych zmian psychofizycznych¹⁵. W omawianej baśni to nie syrena budzi grozę i zadaje ból, lecz ich doświadcza w wielu aspektach. Jakże odległa jest ta postać od mitycznego pierwowzoru.

Syrena oddaje dwa atrybuty, które w największym stopniu ją definiowały: głos i ogon. Wymienia je na milczenie i zranione, cierpiące ciało. Pozbawiona głosu bohaterka nie tylko nie może śpiewać, ale i opowiedzieć swojej historii, wyrazić siebie. Syrenka traci więc swoją tożsamość. W nowej formie pośredniej: już nie w syreniej, ale w istocie też nie w ludzkiej (bo jeszcze bez duszy) jest odbierana przez innych tylko przez pryzmat cielesności. Księżę obdarza ją uczuciem, którego adresatem mógłby być wierny pies-znajda, czyli nie widzi w niej kobiety (obraz syrenki śpiącej pod drzwiami ukochanego jest wymowny). Księżę nigdy nie dowie się, kto go uratował i do jakich granic poświęcenia dojdzie jego wybawicielka. Syrenka jest zamknięta w swoim cierpieniu – w tym sensie, że inni widzą jej uśmiech, piękno i oddanie. Mimo skrywanego smutku i wciąż doświadczanego bólu zatroskanym siostrom byłaby skłonna powiedzieć, że jest szczęśliwa. Czy to znaczy, że skłamałaby, czy też cierpienie i oddanie tak ją uszczęśliwiają? I czy to nadal poświęcenie, czy... masochizm?

Syreni śpiew nie zabrzmiał dla ludzi. Dziewczyna pozostanie dla nich bezimienna, co można również odczytać jako: pozbawiona tożsamości. Bohaterka, będąc poza pierwotną wspólnotą, staje się bezdomna. Doświadczenie syrenki i jej pragnienia na zawsze wyłączają ją z podwodnego świata. Nie ma do niego powrotu.

Droga syrenki wiedzie w górę¹⁶. Jej los można rozłożyć na kolejne etapy drogi, która ma charakter wertykalny: od morskich głębin poprzez łąd ku niebu¹⁷. Odbywa się ona od ciemności do

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ W mitologii greckiej syreny były pół kobietami, pół ptakami o urzekającym głosie, zamieszkującymi w niebiańskich sferach lub w Hadesie. „Niebiańskie – pisze Władysław Kopaliński – były pokrewne muzom, śpiewały i grały na instrumentach; podziemne troszczyły się o dusze zmarłych i oplakiwały je [...]”. Zob. Idem: *Syreny*. W: Idem: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Rytm, Warszawa 2003, s. 1254. Andersen przekształca elementy obu wyobrażeń: bohaterka przechodzi drogę z głębin, w których rozpacza z powodu nieposiadania duszy, do sfer duchowych, przemieniona w córkę powietrza.

¹⁷ Przejście przez trzy przestrzenie, a zarazem żywioły, które odmieniają bohaterkę, można interpretować psychoanalitycznie: morze/woda – podświadomość, łąd/ziemia – świadomość, duchowość/powietrze – nadświadomość. Zob. E. Ogłóza: *Wokół powieści Hansa Christiana Andersena...*, s. 64.

jasności; od formy hybrydalnej (pół zwierzęcej, pół ludzkiej), poprzez ludzką powłokę, do formy bezcielesnej, która dopiero otwiera perspektywę dotarcia do Boga. Można jeszcze w innym aspekcie ująć rozwój głównej postaci: od dzieciństwa – czasu niewinności w rajskich głębinach, poprzez okres dojrzewania, w którym dokonuje się brutalne wtajemniczenie w los, następnie – doświadczenie kobiecości, która, naznaczona czystością i uszlachetniającym cierpieniem, nie może być w pełni zrealizowana, do wieczności możliwej do osiągnięcia dla istoty, której nie było dane wpisać się w żaden z poznanych porządków. Mimo niespełnienia warunków przedstawionych przez wiedźmę, syrenka nie przegrywa – nadal ma szansę na duszę, Andersen wprowadza bowiem do swojej baśni Boga jako nadrzędną instancję. Ten etap drogi syrenki jawi się jako specyficzny czyściec, poczekalnia w drodze do nieba, w której trzeba spełniać dobre uczynki, a i żyjący ludzie mogą przysłużyć się syrenie (dydaktyczny wątek wieńczący baśń może razić właśnie z powodu zbyt bezpośredniego moralizatorstwa skierowanego do dzieci)¹⁸.

Zakończenie opowieści – choć nowatorskie, odległe od romantycznych ujęć romansu człowieka z wodną istotą – okazało się nie do przyjęcia dla wytwórni Disneya, która, adresując swoje dzieła do odbiorców z różnych kręgów kulturowych, „zsekularyzowała” baśń. Obecnie zaś wiele zastrzeżeń do baśni Andersena zgłasza krytyka feministyczna. Na przykład Dorota Babilas uważa, że *Mała syrenka* „stanowi niemalże kompendium dziewiętnastowiecznych lęków i stereotypów dotyczących kobiecości”¹⁹. Jeśli z tej perspektywy rozpatrywać baśń, wagi nabiera problem cielesności, którego niepokojąca aktualność w XXI wieku każe zanegować wzorzec Małej Syrenki²⁰. Wielowymiarowa baśń, z jednej strony, podlega krytyce

¹⁸ W feministycznej interpretacji Renaty Bożek finał baśni „może oznaczać śmierć rzeczywistą lub śmierć symboliczną: szaleństwo albo odrodzenie się w nowej postaci [...]”. R. Bożek: *Czego pragnie Mała Syrena?* „Czas Kultury” 2004, nr 1, s. 24.

¹⁹ Zob. D. Babilas: *Szkodliwe i pożyteczne – pomiędzy tradycyjnym patriarchatem a próbami emancypacji*. <http://babilas.blogspot.com/2009/09/szkodliwe-i-pozyteczne-pomiedzy.html> [dostęp: 3.10.2020].

²⁰ Stosunek do kobiecości i męskości bywa też wiązany z kontekstem tożsamości płciowej autora *Małej syrenki* – pisała o tym Wullschläger, wydając zdecydowany sąd nad dziełem, ale i wskazując na wielość wciąż aktualnych problemów, które przynosi lektura Andersena: „[...] współczesnego czytelnika ta baśń tyleż wzrusza, co odpycha swoim sentymentalizmem, mizoginią i moralizatorstwem. Andersen lubuje się cierpieniem syreny i proponuje jako

jako np. mizoginiczna, utrwalająca ideał kobiecego poświęcenia, z drugiej – dostrzegane są w niej elementy subwersywne. Na przykład Magdalena Bednarek, odwołując się do artykułu Renaty Bożek (*Czego pragnie Mała Syrena?*), stwierdza:

Co jednak znaczące, w *Małej Syrenie* dopatrzyć się można momentów subwersywnych, inspirujących do przełamania dominującego wzorca kulturowego, uwiecznionego w baśni i propagowanego przez nią. Ból, którego doświadcza bohaterka wraz z każdym krokiem, jest cierpieniem przywracającym ciało realność, zwracającym je kobiecie, wyzwalamym spod władzy męskiego spojrzenia, bo pozbawiającym ją przypisanej jej „nieznośnej lekkości bytu” – jak powiedziałby Kundera²¹.

W baśni o pragnieniu duszy kwestie cielesności i seksualności są obecne, czasem w zawołowany sposób. Nie bez znaczenia jest też to, jak wygląda główna bohaterka. Najpiękniejsza z księżniczek, o skórze białej i delikatnej jak płatek róży i oczach błękitnych jak najgłębsze jezioro – tak subtelny opis pasuje bardziej do świętej aniżeli do tradycyjnych ujęć syreny, mitologicznej *femme fatale*. Piękne ciało dorastającej bohaterki przechodzi przemiany, w wyniku których finalnie syrenka staje się bytem niecielesnym, niemniej samo „redukowanie” ciała, zgoda na jego okaleczenie i dążenie do fizycznego wpasowania się w obowiązujący w świecie ludzkim kanon to problematyka, która jest mocno związana z okresem dojrzewania (i nie tylko). Ten etap losów syrenki, gdy zmagają się z cielesnością, bywa reinterpretowany w oderwaniu od wątku Boga, który w oryginale nadaje poświęceniu ciała wymiar religijny.

W baśni (i następnie też w odwołujących się do niej powieściach) ciało nie jest neutralne, podlega ocenie i metamorfozom, również będącym wynikiem drastycznych ingerencji. Ciało jest traktowane przedmiotowo. Ciało jest przeszkodą do osiągnięcia celu. Ciało można zmieniać. Do tej pory piękne, zaczyna być postrzegane inaczej przez dojrzewającą bohaterkę (symboliczna granica piętnastych

ideał kobiecego zachowania dręczącą mieszaninę samopoświęcenia, milczenia i pokuty. [...] Symbolika *Małej syrenki* niesie wiele znaczeń [...]. Jako tragiczna opowieść o trwałej kobiecej miłości w zetknięciu z męską niestałością jest ponadczasowa. Jako dramat cierpień społecznego outsidera i nieodwzajemnionej miłości nadal chwyta za serce. Andersen niewątpliwie identyfikował się z baśnią, łącząc własny biseksualizm z poczuciem syreny, że jest kimś innego rodzaju niż ludzie [...]”. J. Wullschläger: *Andersen...*, s. 200.

²¹ M. Bednarek: *Baśni przeobrażone...*, s. 148.

urodzin). Syrenka – najpiękniejsza księżniczka! – nie akceptuje tego, kim jest i jak wygląda. Z modelem takiego myślenia o sobie polemizują współcześni autorzy piszący dla młodzieży. Różne realizacje figury Małej Syrenki w literaturze współczesnej pozwalają opowiedzieć o traumie dorastania i kondycji współczesnej młodej kobiety, co wnikliwie analizuje Grażyna Lasoń-Kochańska, odwołując się do feministycznych interpretacji²². Przemoc, okaleczenia, rany i wszelkie inne przykłady naruszenia cielesności, od jakich nie stroni m.in. realistyczna powieść młodzieżowa, były już obecne w najstarszych baśniach, z tym że w nich miały zwykle wymiar symboliczny²³. Baśnie, jako jedne z pierwszych narracji grozy, opowiadają – z jednej strony – o największych lękach, z drugiej – pokazują pewien (obecnie kwestionowany) wzorzec wynikający z próby wpisania (się) postaci (głównie kobiecych) w obowiązujący kanon piękna (ale i ujmując problem szerzej – podział ról społecznych). Krytyka i literatura feministyczna zgłasza zastrzeżenia zarówno do klasycznych baśni, jak i do filmowych wersji Disneya, w tym – *Małej Syrenki*.

3.

W filmowej adaptacji baśni Andersena z 1989 roku zmiany w stosunku do pierwowzoru dotyczą przede wszystkim dwóch kluczowych kwestii: wyglądu bohaterki i głównego celu jej działań (zdobycie miłości księcia), który zmienia dynamikę fabuły, tak by zmierzała do ślubu dziewczyny z następcą tronu. Charakterystycznymi atrybutami syrenki schyłku XX wieku są płomienne włosy, duże niebieskie oczy i smukła kibić. Już wygląd Ariel stawia ją w jednym rzędzie z innymi disneyowskimi księżniczkami. Baśń o duszy zostaje zredukowana do historii miłosnej, zwieńczonej *happy endem*. Syrenka jest bohaterką radosną, żywiołową i odważną, czyli bardziej sprawczą i mniej melancholijną od pierwowzoru, niemniej cała historia – z jej stereotypowym finałem – wpisuje się w ciąg baśniowych narracji ukazujących zdobycie serca ukochanego

²² Zob. G. Lasoń-Kochańska: *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiece repertuar topiczny*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2012, s. 119–226. Autorka w swoich analizach wykorzystuje przede wszystkim powieści dotyczące problemu zaburzeń łaknienia i działań auto-destrukcyjnych, jak *Dziennik bulimiczki* Brigitte Kolloch i Elisabeth Zöller czy *W sidłach anoreksji* Heidi Hassenmüller.

²³ Zob. K. Slany: *Groza w literaturze dziecięcej...* Autorka omawia grozę zarówno w baśniach magicznych, jak i w literackich baśniach Andersena.

księcia i zamażpójście jako najbardziej pożądane rozwiązanie. Andersenowi – twórcy jednak w romantyzmie – udało się ukazać romantyczną miłość jako cel pośredni, nie najważniejszy. Powstały ponad 150 lat później film jak gdyby cofał opowieść do zakończeń typowych dla ludowych baśni magicznych, tym samym utrwalając pewien stereotyp, który obecnie jest kwestionowany i przez krytykę (m.in. feministyczną), i przez samych twórców, poddających rewizji dotychczasowe narracje²⁴.

Syntetycznie ujmując charakter zmian *Małej syrenki* w wersji Disneya w kontekście pierwowzoru, zaznaczyć trzeba, że mamy do czynienia z miłosną historią, złagodzoną, jeśli chodzi o elementy grozy i eskalację cierpienia, jakiego doświadcza bohaterka, wątek transcendentny został pominięty, za to ciało syrenki przedstawiono w sposób podkreślający atrybuty uchodzące za seksowne. Wytwórnia Disneya dała kolejną opowieść o sile miłości, która pozwala pokonać wszystkie przeszkody. Ten pozytywny przekaz dziś jednak bywa odbierany jako anachroniczny.

Swoistej rewizji czy też korekty przesłania popularnej animacji dokonała Liz Braswell w powieści *Świat obok świata*, która ukazała się w firmowanej przez Disneya serii wydawniczej *Mroczna Baśń*²⁵. Tak jak twórcy baśni filmowej zrezygnowali z duchowego/religijnego aspektu historii, zmieniając całkowicie Andersenowskie zakończenie, tak teraz Liz Braswell zaczęła swoją opowieść od wycofania się ze sztamkowego zakończenia filmu. Wyjściowa sytuacja jest następująca: wiedźma Urszula uwięziła Trytona i została żoną księcia, przejmując władzę nad królestwem, a Ariel nie odzyskała głosu i musiała przejąć rządy w Atlantyce.

Najbardziej wyrazistymi postaciami autorka uczyniła Ariel i Urszulę-Vanessę. Od wydarzeń poprzedzających (czyli tych, które odbiorca baśni animowanej z 1989 roku powinien znać) minęło kilka lat, które zmieniły syrenkę. W powieści wielokrotnie sygnalizowany jest kontrast między dawną Ariel a obecną. Nastoletnia bohaterka bywa wspomniana jako młoda, nierozważna w podążaniu za ma-

²⁴ Z niezgody na powielanie wzorców płciowych zawartych w powszechnie znanych baśniach wyrósł zbiór Laury Lane i Ellen Haun *Kopciuszek i szklany sufit*. Surowa ocena baśni, nazywanych „patriarchalnymi horrorami” dotyczy też *Małej syrenki*. W zbiorze znalazł się tekst parodystyczny, zatytułowany *Mała Syrenka dostaje waginę*.

²⁵ Tę powieść w odniesieniu do *Małej syrenki* Andersena oraz produkcji filmowych wytwórni Disneya szerzej omówiłam w artykule: *Od baśniowej księżniczki do młodej kobiety, czyli nie taka mała syrenka w „Świecie obok świata” Liz Braswell*, który ukaże się w czasopiśmie „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”.

rzeniem – tym samym zanegowane zostają wybory i motywacje, które wcześniej jawiły się jako pozytywne. Nowa odsłona postaci przynosi radykalną zmianę: Ariel to nie zakochana nastolatka, lecz rozsądna młoda kobieta, która potrafi sprawnie zarządzać królestwem. Zmienia się również fizycznie, a powagę urzędu podkreśla jej elegancki wygląd. Problematyka związana z cielesnością natomiast jest nieistotna o tyle, że syrena bez niczyjej pomocy potrafi zmienić swój ogon w ludzkie nogi, czyli sama decyduje o swoim ciele.

Również w kwestii głosu i śpiewu autorka wprowadziła takie rozwiązania fabularne, które mają podkreślić niezależność i zaradność bohaterki. Nawet niema Ariel komunikuje się z innymi (posługuje się językiem migowym), a gdy odzyskuje głos, śpiewa tylko dla siebie – oto kolejny dowód na emancypację bohaterki. W pieśni dorosłej Ariel (w kontrze do dawnej postaci – impulsywnej i naiwnej) słychać dojrzałość i mądrość, doświadczenia i wrażenia, jakie niesie prawdziwe życie: „Syrena nie była już tą wesołą, lekko zwariowaną dziewczyną, która straciła mowę. Teraz miała głos i wyrażała swoje zdanie; mówiła o celach i planach, komentowała. Stała się kimś. Kobieta”²⁶.

Kontynuowany w powieści wątek miłosny nie jest głównym ciągiem zdarzeń (w odróżnieniu od animacji). Eryk dla Ariel to „otwarta rana”, lecz najpierw musi się ona zająć obowiązkami. Księżę z kolei przyjmuje postawę pasywną. W tym wypadku wejście chłopca w wiek męski daje obraz mężczyzny uległego, nazywanego Księciem Marzycielem i Księciem Melancholikiem, szukającego spokoju w rozrywkach – żeglowaniu i muzyce. Zmiany, jakie zaszły w życiu obojga bohaterów, ujawniły sprawczość i nowe możliwości (w przypadku Ariel) oraz słabość i niezdolność do zdecydowanego działania (w przypadku Eryka). Innymi słowy: kobieta zyskuje siłę, mężczyzna ją traci. Relacja Ariel i Eryka, choć podszyta dawnym uczuciem, jest przedstawiona jako sojusz koronowanych głów, mający na celu pokonanie uzurpatorki Urszuli-Vanessy i uwolnienie Trytona. Szczęśliwy finał nie oznacza ślubu, lecz wyzwolenie się Ariel od obowiązku rządzenia i możliwość realizacji własnych marzeń. Ariel pragnie podróżować, poznawać świat, uczyć się języków – dochodzi tu do głosu nowy model życia, stawiający na samorozwój kobiety.

Prezentowana powieść – wbrew nazwie serii, w ramach której się ukazała – nie jest mroczna. Sprawnie napisana, opowiada o tym, jak zachować się odpowiedzialnie, dojrzałe, co pomaga zaleczyć rany

²⁶ L. Braswell: *Świat obok świata...*, s. 193–194; podkr. – J.W.

sprzed lat, naprawić błędy, by pójść do przodu. W ujęciu Braswell syrenka zdecydowanie przestała być typową disnejowską księżniczką. Mit romantycznej miłości zostaje odrzucony. Baśniowość również została pośrednio zanegowana. I choć powieść wykorzystuje baśniową konwencję, baśnią już nie jest. Liz Braswell poprzez swoją wersję losów Ariel jak gdyby w imieniu Disneya dokonała korekty, pozwalając bohaterce dorosnąć i krytycznie oceniać własne decyzje z przeszłości, które w wersji animowanej sprzed kilku dekad były przedstawiane jako działania pozwalające na typowo baśniowy *happy end*. Znacznie bardziej krytyczne wobec *Małej syrenki* – czy to wersji Andersenowskiej, czy to już disnejowskiej – są pisarki młodego pokolenia.

4.

Zarzuty pozornie w stosunku do baśni, ale właściwie za pośrednictwem baśni do współczesności zgłasza Louise O'Neill w powieści *Pod taflą*. Cały wykreowany świat – podwodny i lądowy – jest przedstawiony jako piekło kobiet. O ile w baśni Andersena życie w głębinach może być bezstresowe, wypełnione rozrywkami, o tyle w powieści O'Neill podwodne królestwo jest mizoginiczne i opresyjne, lecz tylko dla syren. Ziemski świat również jawi się jako pełen zagrożeń dla kobiet, postrzeganych jako obiekty seksualne, doświadczających przemocy i nierównego traktowania.

Trudno stwierdzić, czy powieść w większym stopniu polemizuje z baśnią Andersena, czy jej disnejowską wersją, gdyż w obu funkcjonują elementy, które można uznać za utrwalające patriarchalny model relacji. W literackim pre-tekście morskimi głębinami rządzi ojciec syrenki, wejście do ziemskiego świata wiąże się z dopasowywaniem siebie do oczekiwań księcia, a w finale mowa o Bogu – tak dochodzimy do najsilniejszej figury: Boga Ojca. Wymienione trzy porządki naznaczone są męską dominacją, wobec której syrenka jest/chce być podporządkowana. W animacji Disneya transcendentny porządek, kluczowy w literackim pierwowzorze, nie zostaje wprowadzony, ale ojciec bohaterki ma cechy bóstwa (Tryton już samym imieniem nawiązuje do morskiego boga z mitologii greckiej, jego atrybutami są trójzęb i wielka moc) i od jego akceptacji wyborów córki zależy szczęśliwy finał.

W powieści O'Neill natomiast ojciec jest jednoznacznie negatywną postacią. Gniewny, agresywny i brutalny – od swoich córek wymaga nienagannego zachowania i takiegoż wyglądu. Sprawia mu przyjem-

ność kontrolowanie kobiet. Upokarzająco hierarchizuje córki według kryterium urody. Bezustanny konkurs piękności, w którym muszą brać udział, sprawia, że rywalizują między sobą i siostrzana miłość nie daje im siły oraz nie są dla siebie odpowiednim wsparciem. Wychowywane na „grzeczne dziewczynki” powinny zabawiać ojca opowieściami, dowcipami, tańczyć i śpiewać. Główna bohaterka ma przeświadczenie, że jej ciało już zostało sprzedane. Przedmiotowe traktowanie dotyczy wszystkich kobiet (w tekście syrena i dziewczyna/kobieta to synonimy) i przybiera różne formy, bohaterki są przykładowo zmuszane do małżeństwa i rodzenia dzieci. Jak okrutna i drastyczna to wizja świata, poświadcza fragment dotyczący samobójstw:

Krażą pogłoski o syrenach, które uznały, że spędzenie dwustu lat w podwodnym królestwie jest ponad ich siły. Zaciskały na szyjach pętle z wodorostów i podcinały nadgarstki ostrymi krawędziami muszli. A kiedy ból stawał się nie do zniesienia, zносиły modły do bogów, by pozwolili ich kościom jak najszybciej obrócić się w morską pianę. W przedszkolu mówiono o nich: *szalone, chore*. [...] Taki los wybierały dla siebie wyłącznie kobiety²⁷.

Podobnie jak u Andersena, tak i tu syrenką opiekuje się babka. Thalassa, przyszywając perłę do ogona wnuczki, uświadamia jej, że piękno ma swoją cenę: jest nią cierpienie – to wierne nawiązanie do Andersenowskiej baśni, w której babka też przystraja ogon syrenki, komentując jej ból: „Trzeba pocierpieć, żeby się pięknie prezentować!”²⁸. Rolą babki mogłoby być przekazanie życiowej mądrości, wypływającej z własnego doświadczenia, lecz rady Thalassy stanowią jednocześnie zgodę na system, w którym głos kobiet nic nie znaczy, ponieważ są one podporządkowane woli mężczyzn: „Kobiecie nie przystoi zadawanie zbyt wielu pytań”²⁹, „Kobiecie nie przystoi również żywienie wielu pragnień”³⁰, „Miłe dziewczyny mają łatwiej w życiu. A ty nie chciałabyś łatwego życia, mała syrenko?”³¹, „Jeśli nie będziesz zadawała zbyt wielu pytań, będzie ci się łatwiej żyło”³². Doświadczona Thalassa nie potrafi odpowiedzieć na pytania wnuczki dotyczące intymności ani obronić jej przed przemocą sek-

²⁷ L. O'Neill: *Pod taflą...*, s. 111.

²⁸ H.Ch. Andersen: *Mała syrenka...*, s. 21.

²⁹ L. O'Neill: *Pod taflą...*, s. 12.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem, s. 101.

³² Ibidem, s. 257.

sualną. Los babki został naznaczony cierpieniem, z jej poranionego ogona sączy się krew, jednak nie ma ona dość odwagi i siły, by się przeciwstawić panującym zasadom. Taka kreacja Thalassy pokazuje dobitnie, że opresyjny wobec kobiet model wychowania przechodzi z pokolenia na pokolenie.

Główna bohaterka jest w okresie dorastania, który charakteryzuje się m.in. potrzebą podważenia, zweryfikowania obowiązujących reguł i odkrycia, kim się jest i jakim chce się być. Ziemski świat jawi się jako atrakcyjniejszy, gdyż w nim wolno się różnić – tak myśli syrenka. Analogicznie do pierwowzoru: bohaterka ratuje księcia przed śmiercią, zakochuje się w nim i by z nim być, zgadza się na propozycję morskiej wiedźmy. Konieczne jest okaleczenie – krwawa ofiara ciała:

Ostrze tonie w ciele, przecinając je na dwie części, błyskawiczne i brutalne. Próbuje wrzasnąć, głowa odskakuje mi do tyłu. Wiedźma piłuje mój język, szarpiąc ścięgna. Ciało stawia opór. Przetykam z trudem ślinę, wyciągając do niej ręce, jakbym chciała powiedzieć: *zatrzymaj się, popełniłam błąd. Zmieniłam zdanie*. Nic nie mogłam już jednak powiedzieć. Wszystkie słowa są nieosiągalne.

Dokonało się, umilkłam.

Dokonało się i nie ma już odwrotu³³.

Syrenka jest rozdarta nie tylko fizycznie. Rozdarcie dotyczy również niespójności pragnień i zasad, zgodnie z którymi ją wychowano. Zagadnienie cielesności w kontekście psychofizycznych zmian, jakich doświadcza dorastająca dziewczyna, jest w powieści istotne i jest to nowa problematyka, nieeksploatowana we wcześniejszych wersjach baśni.

Zarówno w morskim królestwie, jak i na lądzie syrenka myśli, że musi się dostosować do męskich oczekiwań, tyle że na lądzie widzi w tym szansę na spełnienie własnych pragnień. Pozbawiona głosu, sądzi, że jej największym atutem jest cielesność, co pozostaje w zgodzie z wersją Andersena, nowością natomiast staje się to, że w bohaterce budzi się seksualność. To, co w baśni adresowanej do dziecka stanowiło tabu, dochodzi do głosu w narracji skierowanej do starszego już odbiorcy. Wprowadzenie problematyki dojrzewania seksualnego sprawia, że fabuła może być szczególnie bliska nastoletniemu czytelnikowi. Jednakże powieściowa rzeczywistość

³³ Ibidem, s. 144.

zostaje ukazana jako niesprzyjająca pozytywnym doświadczeniom i niedająca wsparcia w okresie dorastania.

Przygody syrenki na lądzie, w ciele dziewczyny, przekonują, że znaleźć można wiele aspektów, w których świat morski i lądowy w istocie się nie różni. Kobieta każdorazowo jest oceniana głównie poprzez kryterium ciała, musi ona wpisać się w obowiązujący kanon piękna, być szczupłą, a przy tym dodatkowo jeszcze posłuszna i małomówna („Przywiązywano wielką wagę do tego, byśmy nie zjadały ani za dużo, ani za mało. Często szłyśmy spać głodne. Zapominanie o apetycie uważano za dowód na to, iż są z nas grzeczne dziewczęta”³⁴); z kolei „Mężczyzn zawsze uczono, że najważniejszą cechą kobiety jest szczupłość. Istotniejszą od inteligencji, dowcipu, ambicji [...]”³⁵. Problem braku akceptacji ciała wiąże się również ze wstydem i niską samooceną („Już się dzisiaj obżarłam. Wyglądam obrzydliwie”³⁶). Przywołana problematyka coraz częściej bywa poruszana w prozie dla młodzieży, powieść O’Neill, łącząca elementy fantastyczne z realistycznymi, wpisuje się zatem w bardzo aktualny dyskurs.

Zgodnie z literackim pierwowzorem – atrakcyjność fizyczna syreny została okupiona bólem. Każdy jej krok staje się torturą, niedostrzeganą przez innych. Mężczyźni widzą tylko piękny chód, grację tancerki. Zakrwawione stopy to tabu. Poświęcenie syrenki jest poświęceniem dziewczyny, która sądzi, że o jej powodzeniu decyduje wygląd zewnętrzny. Poświęceniem – dodajmy – całkowicie niepotrzebnym. Syrenka doświadcza rzeczywistości dalekiej od baśni i sama odkrywa, jak odległe od prawdy jest jej wyobrażenie o obiekcie uczuć.

Pozbawioną złudzeń wiedzę o świecie przynosi bohaterce doświadczone Ceto. W kreacji tej postaci dochodzi od głosu archetyp dojrzałej, mądrej kobiety. Znamienne, że wiedźmą nazywa ją mężczyzna, co wskazuje na strach przed siłą kobiecości. Ceto jest bohaterką w pełni akceptującą siebie. Ma krągłe kształty, którymi uwodzi mężczyzn; to ona mówi syrence o pożądaniu i że kobiety też powinny je czuć. Ceto wtajemnicza syrenkę w kobiecość, opowiada o mocach, które ujawniały się w kobietach wraz z osiągnięciem dojrzałości i które zostały wyparte przez męski świat. Z kolei na lądzie przykładem silnej, mądrej kobiety okazuje się matka księcia – Eleanor. To ona daje dziewczynie ważną lekcję, że uroda przemija,

³⁴ Ibidem, s. 169.

³⁵ Ibidem, s. 141.

³⁶ Ibidem, s. 59.

a inteligencja pozostaje i że warto wychowywać dziewczynki na silne kobiety.

Przyjęcie ludzkiej postaci – jak u Andersena – wiąże się z bólem. Fizyczne cierpienia zostały przedstawione jako proces umierania. Od nóg zaczyna się gnicie, rozkład ciała – z każdą chwilą rozpada się ono na kawałki, mięso pokrywa się pleśnią, pantofle są jak z drutu kolczastego. Kobiece ciało, tak piękne początkowo, jest nie do utrzymania. Również mit „prawdziwej miłości” ulega destrukcji, niczym syrenie ciało. O ile Andersenowska Mała Syrenka była w stanie poświęcić wszystko dla duszy (dla Boga), o tyle bohaterka powieści O’Neill nie chce umierać i jednocześnie wie, jaki los czeka ją w zdominowanym przez mężczyzn świecie. Poznanie brutalnej prawdy przynosi rany ciała i skutkuje traumą wewnętrzną. Syrenka odrzuca więc to, co „nad taflą”, bo zbyt bliskie jest temu, czego doświadczyła „pod taflą”. Wybiera życie rusałki, czyli decyduje się dzielić los kobiet skrzywdzonych psychicznie i/lub fizycznie przez mężczyzn.

Droga bohaterki prowadzi w innym kierunku niż w dotychczasowych wersjach opowieści o Małej Syrence. W powieści O’Neill syrenka zmierza nie w górę (jak u Andersena), nie na ląd (jak u Disneya), lecz w głąb oceanu (ku własnemu poznaniu). Wśród żyjących na rubieżach światów rusałek może liczyć na kobiecą solidarność i wsparcie. Tylko poza męskim światem jest w stanie poczuć się niezależna i odkryć swoją moc:

Pierwszy raz w życiu mogę dokonać wyboru. Stać się, kim zechcę.

Będę wojowniczką, postanawiam, gdy wykonuję zamach i zatapiam ostrze w piersi. Rozdzierający ból na chwilę zagłusza jęki siostr (Kocham was, siostry. Kocham was wszystkie). Moje paznokcie urosną i staną się szponami. Naostrzę zęby, tak by stały się kłami. Będę odtąd obdzierać ze skóry mężczyzn pokroju mojego ojca. Będę rozrywać ich na strzępy i pożerać ich mięso na surowo. Albo spalę ich, a potem pożrę w całości popioły, które po nich pozostaną³⁷.

Zamysłem O’Neill była reinterpretacja klasycznej baśni w duchu feministycznym, co autorka wyjawia też w zamieszczonych w książce *Podziękowaniach*. Wymowa zakończenia jednoznacznie pokazuje przełamanie baśniowego schematu. W postaci rusałki syrena

³⁷ Ibidem, s. 333.

odzyskuje część mitologicznych znaczeń, których na próżno szukać w baśni Andersena i w wersji Disneya. Bohaterka powieści O'Neill finalnie staje się groźna, ale nie dlatego, że jest drapieżnikiem polującym na ludzi. Powodem jej przemiany okazuje się zrodzony z krzywdy gniew, który sprawia, że uzurpuje sobie ona prawo do zemsty.

5.

Louise O'Neill w reinterpretacji baśni Andersena ostrze krytyki skierowała przeciw strukturze patriarchalnej, zawłaszczającej ciało i głos kobiety. Z kolei młoda brytyjska pisarka Alexandra Christo królestwo syren kreuje jako matriarchat, który w nie mniejszym stopniu jest traumatyzujący dla młodych kobiecych istot. *Pieśń syreny* już na okładce jest zapowiadana jako: „Mroczna wersja *Małej syrenki*, w której morskie głębiny zamieszkują przerażające zabójczynie”³⁸.

Podwodnym światem rządzi Królowa Mórz – nieludzka hybryda, będąca morską wiedźmą i zarazem kałamarnicą. Jej atrybutem jest trójząb, świadczący o przejęciu przez kobietę funkcji tradycyjnie łączonej z męskim bóstwem. Wyobrażenie czarownicy jako kałamarnicy (czy ośmiornicy) nawiązuje do wersji disneyowskiej, ale i do wcześniejszych mitycznych obrazów morskich potworów. Kobieca głowa okolona mackami przywodzi też skojarzenia z Meduzą, jedną z Gorgon³⁹.

Królowa Mórz jest patologiczną matką, która największą wrogość przejawia wobec córki – Liry. Młoda syrena nienawidzi tego, kim się staje przed obliczem matki, czuje się bezwartościowa i niegodna jej dziedzictwa. By sprostać oczekiwaniom Królowej Mórz, morduje mężczyzn jako Postrach Książąt. Jednakże z czasem, uświadamiając sobie okrucieństwo matki, zaczyna się buntować. W tym momencie bohaterka wkracza na ścieżkę dojrzenia. Wiąże się to z odkrywaniem własnych potrzeb i wyjściem poza narzucone reguły, które w tym wypadku są krzywdzące i odbierają jednostce możliwość samostanowienia.

³⁸ A. Christo: *Pieśń syreny...*, I strona okładki.

³⁹ O głowie Meduzy jako starożytnym symbolu, odnoszącym się do możliwości kobiecych rządów i jego współczesnych wykorzystaniach pisze Mary Beard: *Kobiety i władza. Manifest*. Przeł. E. Hornowska. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018.

Pisarka w kreacji syren wykorzystała mityczne wyobrażenie istot pięknych, groźnych i zwodniczych. Główna syrenia bohaterka – Lira, ma czerwone włosy (podobnie jak disnejowska Ariel), jedno oko czerwone (co można interpretować symbolicznie i utożsamiać z seksualnością, żądzą, krwią, namiętnością), drugie oko niebieskie (będące nawiązaniem do przestrzeni, wody, nieba), co też podkreśla dualizm bohaterki. Hybrydalna forma syreny z jednej strony zanurza ją w tajemnicy, ogromie, żywiole, tym, co podświadome i ukryte, z drugiej natomiast – unosi ją w górę do tego, co ludzkie, lądowe, dzienne, znajome i oswojone.

W powieści świat przedstawiony został również z perspektywy męskiego bohatera, młodego księcia (przekłada się to na sposób prowadzenia narracji: dwie przeplatające się narracje pierwszoosobowe – Liry i Eliana). Postrach Książąt poluje na mężczyzn, a książę Elian poluje na syreny postrzegane jako bestie, potwory, kreatury i wcielone diabły. Lira i Elian, choć pochodzą z różnych, wrogich sobie światów, zmagają się z tym samym problemem – nie chcą żyć według rozwiązań narzuconych im przez rodziców. Elian jest w konflikcie z ojcem („Wiem, że jedynym sposobem na to, by ojciec był ze mnie dumny, jest zrezygnowanie ze wszystkiego, czym jestem”⁴⁰), nie pretenduje do bycia królem, pragnie życia nomady.

W powieści utrata ogona przez Lirę nie jest jej wyborem, lecz karą za uratowanie księcia i to matka, zwykle wielka nieobecna w tradycyjnej baśni, skazuje córkę na ogromne cierpienie:

Kiedy [królowa – J.W.] stuka trójzębem w dno oceanu, czuję niewyobrażalny ból. Moje kości trzeszczą i zmieniają kształt. Z ust i uszu tryska krew, a płetwa się rozdziela. Jestem rozdarta. Matka łamie mnie na dwoje. Łuski, niegdyś lśniące jak gwiazdy, znikają. Czuję w piersi bicie, którego wcześniej nie znałam. Jakby tysiące pięści uderzało mnie od wewnątrz⁴¹.

Syrena w dziewczęcej postaci nadal jest bytem półzwierzęcym. Pełna dzikich emocji, nieprzewidywalna, zuchwała, zirytowana, drwiąca, czujna jak drapieżnik, łagodnieje, gdy między nią a Elianem rodzi się uczucie.

W tej reinterpretacji *Malej syrenki* człowieczeństwo nie sprowadza się do kwestii posiadania duszy, lecz łączy się ze sferą emocjonalną i uczuciową. Lira uczy się odczuwania (współczucia, miłości, smutku), z czasem zdaje sobie sprawę z toksycznej relacji z matką:

⁴⁰ A. Christo: *Pieśń syreny...*, s. 34–35.

⁴¹ Ibidem, s. 103.

Byłam tak skupiona na tym, by zadowolić matkę, że poszukiwanie własnego szczęścia wydawało się nierozsądne. Nie miało to jednak żadnego znaczenia. Mogłabym być doskonałym potworem, ale niczego by to nie zmieniło. Kiedy ją rozczarowywałam, stawiałam się nieudacznicą, a gdy prześcigałam samą siebie, dowodząc swojej wartości jako władczyni, popełniałam jeszcze większy występki⁴².

Lira odkrywa również, że ma dużo wspólnego z Elianem:

[...] przebywanie z Elianem wydawało się obcowaniem z inną wersją samej siebie. Stanowiliśmy swoje odzwierciedlenie w innym królestwie, innym życiu. Byliśmy kawałkami tego samego pękniętego lustra. Oddzielały nas światy, ale różnice między nami wydawały się bardziej znaczeniowe niż realne⁴³.

Porozumienie między bohaterami, którzy są wzajemnie inną wersją samych siebie, można interpretować jako spotkanie człowieka z Innym. Syrena i księżę odnajdują się we wspólnym doświadczeniu, są w stanie przełamać „dziedzictwo nienawiści”. Lira dostrzega w Elianie system wartości wpojony mu przez rodzinę: miłosierdzie, lojalność, troskę o innych. Księżę dla dobra królestwa jest w stanie zrezygnować z wolności, przygody i radości. Gdy Lira pojmuje, jak bardzo różni się od swojej matki, staje się gotowa, by zacząć inne życie lub nawet je oddać. W obu przypadkach bohaterowie wykazują się odwagą i poświęceniem. I tym razem historia nie kończy się zaślubinami zakochanych, gdyż: „Marzenia nie zawsze mogą zatriumfować nad obowiązkiem, a kompromis jest fundamentem każdego dobrego traktatu o pokoju. Lira też o tym wiedziała, więc zamiast odkrywać świat, stworzyła go na nowo⁴⁴”. W nowym porządku bohaterowie ustalają własne zasady. Nie będą dzielić życia, ale zadbają o podtrzymanie łączącej ich relacji. Jest to kolejny przykład powieści, w której transcendentny wątek z Anderseniowskiego pre-tekstu zostaje zupełnie pominięty, zaś proste disnejowskie zakończenie historii bohaterki ślubnym kobiercem – podważone.

Lira w finale powieści prezentuje już inną fizyczność, przeistacza się w boginię, jest połączeniem „Królowej Mórz i pirata, postaci

⁴² Ibidem, s. 180–181.

⁴³ Ibidem, s. 299.

⁴⁴ Ibidem, s. 411.

z przeszłości i przyszłości, która nie została jeszcze napisana⁴⁵. Ona i Elian zachowują się jak para zakochanych, a równocześnie – pomimo pociągającej, zmysłowej cielesności – Lira zdaje się wymykać poznaniu. Elian stwierdza: „Mam wrażenie, jakbym trzymał w ramionach bardziej opowieść niż osobę. W moich objęciach Lira wydaje się dzika i nieskończona”⁴⁶. Jest to szczęśliwy finał, w którym dokonuje się metamorfoza syreny w formę wyższą, jeszcze bardziej skomplikowaną, łączącą różne porządki, w pewnym sensie zdradzającą też swój symboliczny i literacki byt.

6.

Ostatnia z omawianych powieści – *Wiedźma morska* Sarah Henning – jest literackim prequelem baśni o Małej Syrence. Wyraźne nawiązanie do wersji disneyowskiej pada już na początku: „Wszyscy znają koniec opowieści. Syrena, księżę, pocałunek prawdziwej miłości”⁴⁷. Autorka nie powieliła znanej fabuły, główną bohaterką czyniąc nie syrenkę, lecz dziewczynę – Evie, która dopiero odkrywa w sobie moc charakterystyczną dla kobiet z jej rodziny i jest na dobrej drodze do stania się wiedźmą morską. Towarzyszką dzieciństwa Evie była Anna, która utonęła i w głębi wód jako topielica straciła pamięć, a wraz z nią tożsamość, stając się syreną. Księżę zaś – zgodnie z pierwowzorem – jest adorowany przez syrenę, lecz kocha „ładową” dziewczynę. Nowym bohaterem, który nie ma odpowiednika we wcześniejszych wersjach, zostaje natomiast Iker – kuzyn księcia, z którym Evie nawiązuje miłosną relację, by finalnie odkryć, że to księżę Nik jest jej prawdziwą miłością.

Wspólne dzieciństwo i dorastanie czworga bohaterów łączy ich, równocześnie będąc powodem głębokich ran. W kilku retrospekcjach odkrywane jest dramatyczne zdarzenie z przeszłości, które mocno rzutuje na późniejsze losy postaci. Kluczowa okazuje się sytuacja sprzed kilku lat (w stosunku do głównego toku akcji), gdy dziewczynki, Anna i Evie, podczas pływania ścigały się w niebezpiecznym miejscu i zaczęły tonąć. Nik uratował Evie, Annę pochłonęła toń oceanu. Evie żyje odtąd z wyrzutami sumienia, bo to ona zaproponowała zabawę, Nik natomiast był bliski uratowania Anny. Pozostaje pytanie, czy zdołałby, gdyby Iker w trosce o życie

⁴⁵ Ibidem, s. 414.

⁴⁶ Ibidem, s. 415.

⁴⁷ S. Henning: *Wiedźma morska...*, s. 1.

kuzyna nie wyciągnął go z morza. Zdarzenie można oczywiście rozpatrywać w kategorii nieszczęśliwego wypadku, mimo to pozostaje w bohaterach niepokój sumienia. Tak niewiele by wystarczyło, by uniknąć tragedii, lecz to „niewiele” kosztowało ludzkie życie.

Anna jednak nie umarła, a została przemieniona w syrenę. Pierwsza metamorfoza jest więc odwrotna aniżeli w baśni Andersena: topielica traci duszę, stając się morską istotą. W nowym wcieleniu bohaterka początkowo nie pamięta też życia na lądzie. Gdy wspomnienia wracają, strata ziemskiego życia i odkrycie okoliczności, w jakich to się dokonało, skutkują chęcią zemsty. Dziewczyna-syrena czuje wściekłość i gniew. Wraca na ląd (znów w ludzkiej postaci), by zemścić się na tych, którzy – w jej przekonaniu – zawiedli ją i zostawili w morskiej toni. Efektem ubocznym transformacji jest – analogicznie do baśni – ból nóg, a na zdobycie „pocałunku prawdziwej miłości”, który przywróci syrenie ludzką postać na zawsze, ma ona cztery dni. Postępowanie Anny pokazuje jednak, że bezpowrotnie zatraciła ona człowieczeństwo. Gdy zrozumie, że księżę jej nie pokocha, zatapia w nim sztylet, posuwa się zatem do aktu przemocy, na jaki nie zdobyła się ani Andersenowska, ani disnejowska syrenka. W tej powieści syrena okazuje się istotą zdehumanizowaną, zagrażającą ludziom, zdolną do krwawych czynów. Postać staje się bliska pierwotnym, mitycznym syrenim bohaterkom – jak gdyby ciąg jej metamorfoz zatoczył krąg, wracając do podstawowych znaczeń symbolicznych.

Poza kilkoma retrospekcyjnymi fragmentami powieści główny tok narracji jest prowadzony z perspektywy Evie. Strata przyjaciółki pozostaje dla niej wciąż bolesna jak nieogojąca się rana. Do tego dochodzi trud dojrzewania i dopiero kształtująca się w młodej bohaterce umiejętność trafnego rozpoznania sytuacji. *Wiedźma morska* łączy elementy fantastyczne z opowieścią o przyjaźni, pierwszych pocałunkach, rozterkach miłosnych, marzeniach, wyobrażeniach i rozczarowaniach, czyli sprawach szczególnie ważnych dla okresu dorastania.

Evie należy do rodu kobiet obdarzonych magiczną mocą, ale sam problem osądzania kogoś przez przyzmat pochodzenia, a nie indywidualnych cech i czynów, jest uniwersalny. Zwłaszcza rówieśnice źle traktują Evie (autorka powieści, podobnie jak O'Neill, ukazuje relacje między młodymi kobietami jako skomplikowane przez rywalizację o mężczyzn). Dodatkowo dziewczyna czuje się stygmatyzowana przez swoją inność. Prawdę o sobie trzyma w tajemnicy w obawie przed prześladowaniem. Magia to jej dziedzictwo, ale nie ma przy sobie nikogo, kto by ją nauczył, jak z tej mocy korzystać.

Również Nik czuje się jak w pułapce. Wiąza go królewskie tradycje, musi ożenić się z kimś z odpowiedniej rodziny. Jest więźniem schematów i ról społecznych, jego marzenia nie są przez rodzinę respektowane. Henning w *Wiedźmie morskiej*, podobnie jak Christo w *Pieśni syreny*, ukazała dziewczynę i chłopca jako postaci pochodzące z różnych światów, które jednak z czasem odkrywają, jak wiele je łączy.

Niestereotypowy książę Nik i posiadająca magiczne moce Evie to pozytywni bohaterowie, skłonni do poświęceń, lojalni, zasługujący na szczęśliwe zakończenie (jeśli rozpatrywać ich los w kategorii tradycyjnej baśni). Protagonistką jest natomiast mściwa i zdolna do agresji syrenka. Jednakże finał opowieści i w tym wypadku nie wpisuje się w konwencjonalne baśniowe zakończenie: „żyli długo i szczęśliwie”. Książę zostaje władcą, pomimo marzeń i pragnień realizując przypisaną mu przez innych funkcję. Evie natomiast zmienia się radykalnie, lecz jej metamorfoza nie przypomina omówionej wcześniej drogi w górę Andersenowskiej syrenki, lecz oznacza drogę w głąb. Przemieniona – jako pół kobieta, pół ośmiornica – łączy się z morzem, a woda staje się jej duszą (morze w tej powieści, nazwane „kapryśną wiedźmą”, jest tradycyjnie żywiołem wyraźnie związanym z kobiecością). Evie oświadcza: „teraz żyję pod całym tym brudem”⁴⁸ i wie, że przetrwa. Tym samym opowieść dochodzi do miejsca, w którym postać czarownicy nabywa (odzyskuje?) archetypiczne moce.

Historia staje się jeszcze bardziej zapętłona, dając wyobrażenie o czasie baśni i jej wiecznych powrotach, gdy do Evie-czarownicy przychodzi kolejna syrenka, która się zakochała – jak gdyby dopiero w tym miejscu miała się rozpocząć powszechnie znana baśń. Mądra wiedźma zna tę opowieść: „I wiem, że ta syrenka nie ma pojęcia, o co prosi. Nie zdaje sobie sprawy z ceny, jaką będzie musiała zapłacić: ona, jej rodzina, najbliżsi, magia. Nie zdaje sobie sprawy z bólu, jaki ją czeka: psychicznego, emocjonalnego, magicznego. Tego jest za dużo”⁴⁹. Gdy Evie-czarownica pyta syrenkę: „Naprawdę go kochasz, czy po prostu tak bardzo upodobałaś sobie ideę bycia człowiekiem?”⁵⁰ – wiadomo, jaki będzie ciąg dalszy, ale i tak cała sekwencja baśniowych zdarzeń się powtórzy. „Dlatego wracam do swojego legowiska, ponownie witając dzwoniącą mi w uszach ciszę. W pewnym sensie jest teraz bardziej bolesna niż wcześniej. Jakby usłyszenie obcego

⁴⁸ Ibidem, s. 287.

⁴⁹ Ibidem, s. 289.

⁵⁰ Ibidem, s. 292.

głosu i chwilowe odzyskanie swojego człowieczeństwa otworzyło ranę pozostawioną przez dręczącą mnie samotność. Teraz ta rana na nowo krwawi, ropieje i nie chce się z powrotem zagoić⁵¹ – mówi bohaterka o kształcie uśpionej, czulej hybrydy.

Opowieść okazuje się historią wiedzy – jej ludzkiego życia i przeistoczenia w morską istotę, reprezentującą mądrość wyrosłą z bólu i doświadczenia. Przedstawia mądrość starej kobiety w takim rozumieniu kobiecego archetypu, o jakim pisze Pam Grossman: „[czarownica – J.W.] to jedyny kobiecy archetyp obdarzony władzą samą z siebie. Nie pozwala się ona określać nikomu innemu. Żona, siostra, matka, dziewica, kurwa – te archetypy są ufundowane na relacjach z innymi. Czarownica z kolei to kobieta, która utrzymuje się o własnych siłach, samodzielnie i bez pomocy innych⁵². Clarissa Pinkola Estés natomiast mówi o niezliczonych twarzach podziemnej kobiecości; czarownica w obrzędzie inicjacyjnym jest wcieleniem tych aspektów kobiecej psychiki, które bywają kulturowo odrzucane, a „to właśnie najcenniejsze elementy, których kobieta potrzebuje najbardziej, które powinna odzyskać i wydobyć na powierzchnię⁵³. Dzika kobiecość – według Estés – może przetrwać we wszystkich światach, ale i pomaga je zachować.

7.

We współczesnych reinterpretacjach *Małej syrenki* zarówno zakończenie Andersenowskie, jak i disnejowskie zostają odrzucone. Wymiar religijny nie pojawia się w ogóle, natomiast na sztafety *happy end*, w którym zwykle dziewczyna poślubia ukochanego, w ujęciach feministycznych nie ma już miejsca. Cierpienie fizyczne, psychiczne i duchowe, tak istotne w baśni Andersena, w powieści Braswell nie zostaje wyeksponowane, zaś w przypadku utworów O'Neill, Christo i Henning nie jest konsekwencją wyborów syreny, lecz wynika z tego, że bohaterki są krzywdzone – przez ojca, mężczyznę, matkę, kobiety, społeczność. Wspólnym mianownikiem powieści O'Neill, Christo i Henning okazuje się też konflikt dorastającego dziecka z rodzicem lub otoczeniem, odrzucenie ról zaprojektowanych przez

⁵¹ Ibidem, s. 296.

⁵² Cyt. za: M. Chollet: *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*. Przeł. S. Królak. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2019, s. 76.

⁵³ C.P. Estés: *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Przeł. A. Cioch. Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 126.

dorosłych i konfrontacja ze światem, który bywa zdecydowanie rozczarowujący – co też znamienne dla literatury adresowanej do młodzieży. *Świat obok świata*, *Pod taflą*, *Pieśń syreny* i *Wiedźma morska* to powieści o straconych złudzeniach, ale też o tym, że coś trzeba stracić, by coś innego zyskać. Mit romantycznej miłości nie ma tu racji bytu, a jeśli miłość przetrwa, to kobieta funkcjonuje w związku na nowych warunkach – są to zasady respektujące potrzebę samorozwoju (jak w przypadku nowej Ariel).

Ostrze krytyki z całą mocą zostaje skierowane również wobec tego, jak kobieta jest kulturowo definiowana przez pryzmat cielesności. Andersen odebrał syrenie ciało (a zatem i seksualność, i grozę, i zwierzęcość), Disney podkreślił zmysłowe piękno dorastającej Ariel na modłę innych księżniczek – produktów filmowej wytwórni. W omawianych powieściach natomiast problematyka ciała jest oczywiście istotna, tym bardziej że ich bohaterki są w okresie dorastania. Mierzą się więc z oczekiwaniami otoczenia, przemocą, ale i niewystarczającym wsparciem rodziny oraz bliskich. W powieściach fantastycznych postać syreny służy zatem i temu, by opowiedzieć o trudach dojrzewania. Losy bohaterek – nawiązujące do wzorca Andersenowskiego: okaleczenie ciała, a potem oddalenie się od własnej społeczności, zawieszenie między światami i finalne przyjęcie nowego statusu – układają się w kilkietapowy obrzęd przejścia. *Rite de passage* dotyczy czasu dorastania postaci. Co ciekawe, żadna z powieściowych bohaterek nie zostaje na lądzie w ciele kobiety. Zanurzone w żywiole wody ich hybrydalne postaci na powrót stają się bliskie mitycznym przedstawieniom, a finalnie bohaterki w pełni akceptują swoje ciała.

Autorki omawianych powieści pokazują kruchość i delikatność dorastającej dziewczyny, a zarazem jej potencjał, siłę, którą musi ona w sobie dopiero odkryć, by stać się władczynią, mścicielką, boginią, wiedźmą. Znamienne, że bohaterki nie tyle nie dorastają do roli kobiety, ile same rezygnują z takiego scenariusza, gdyż nie ma dla nich (i dla ich inności) miejsca w ludzkim świecie. Przechodzą metamorfozę, która sytuuje je właśnie poza zastanym porządkiem. Powieściopisarki, finalizując w ten sposób losy głównych bohaterek, zostawiają je w morskich głębiach – w beczasie baśni czy raczej w powtarzającym się micie (wszak historia Małej Syrenki nie znika, odradza się w kolejnych opowieściach). Przesłanie przywołanych współczesnych reinterpretacji losu Andersenowskiej bohaterki odnosi się więc do mocy kobiety, której odkrycie poprzedza pasmo cierpień. Pisarki każdorazowo walczą o głos i ciało kobiety, polemizują z baśnią, eksponując równocześnie

obecny w niej motyw Dzikiej Kobiety wraz z jego archetypicznymi znaczeniami.

Na koniec wróćmy jeszcze raz do Odyseusza, przywiązanego do masztu, zasłuchanego w syreni głos. Obraz zniewolonego mężczyzny jest w Homeryckim eposie chwilowy, wszak to syreny poniosą klęskę, a Odys popłynie dalej, bogatszy o doświadczenie. Finalną postacią kobiecą w jego podróży jest nie syrena, lecz Penelopa – jak wiadomo – przysłowiowo już wierna, ale – co warto podkreślić – również pozbawiona głosu w męskim świecie⁵⁴. Śpiew – głos tych, które znają pragnienia Odyseusza, głos wiedzących, głos wiedźm – postrzegany jest jako zagrożenie. Z negacją głosu (kobiet), jakże mocno utrwaloną przez milczenie Andersenowskiej syreny, pośrednio zdają się polemizować autorki omówionych powieści. Przyczyny odebrania głosu tkwią w schematach i rolach, przypisanych do układów patriarchalnych, także matriarchalnych czy po prostu stanowiących część więzów rodzinnych bądź społecznych, które nie pozwalają dorastającej dziewczynie stać się wyzwoloną kobietą. Głos syren można zatem interpretować jako głos natury, instynktu, odbierany jako oczarowujący i zwodniczy, głos zanikający na lądzie, w cywilizowanej przestrzeni przechodzący w milczenie⁵⁵. O taki głos kobiet upominają się więc autorki omówionych reinterpretacji baśni.

Hélène Cixous w *Śmiechu Meduzy* pisała o głosie – śpiewie, głębokim, potrafiącym potężnie wstrząsnąć, który nie przestaje odzywać się zarówno w mowie kobiet, jak i w ich pisarstwie oraz o doświadczeniach zranionych kobiet, postrzeganych w szerokiej perspektywie: „One przybywają z daleka: spoza czasu, z pustkowia, gdzie wiodą swój żywot czarownic, spod spodu, spod »kultury«, z *dzieciństwa*, tak bolesnego, że trzeba je zapomnieć, pogrzebać w niepamięci. Małe dziewczynki uwięzione w »źle wychowanych« ciałach. Pełne rezerwy, niedostępne nawet same dla siebie, zimne jak gład. Nieczułe. Ale cóż się pod tym kłębi!”⁵⁶. Zacytowany fragment okazuje się interesującym kontekstem, gdy poszukujemy wspólnego

⁵⁴ Od przywołania Penelopy swój manifest zaczyna Mary Beard – zob. *Kobiety i władza...*

⁵⁵ Oczywiście to tylko jedna z możliwości interpretacyjnych. Zupełnie inne sensory będzie niósł syreni śpiew w kontekście muzyki czy po prostu artystycznego porządku, który oczarowuje, uwodzi słuchacza. Zob. J. Starobinski: *Czarodziejki*. Przeł. M. Ochab, T. Swoboda. Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.

⁵⁶ H. Cixous: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasiłowska. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 149.

mianownika dla omawianych powieści, zawierających feministyczne reinterpretacje baśni. Mimo że każda z autorek mówi głosem jednostkowym, to w ich narracjach brzmią podobne zarzuty odnoszące się zarówno do współczesności, jak i do starych opowieści, zawierających modele ról, utrwalane przez kolejne teksty. Dawniej baśń spajała i porządkowała świat, natomiast baśń postmodernistyczna pokazuje jego rysy, pęknięcia, przyznając każdemu prawo do opowiedzenia własnej wersji⁵⁷. To, że *Mała syrenka* uzyskuje nowe odczytania, wcale nie oznacza, że pierwotna baśń przestała poruszać, wręcz przeciwnie – kolejne interpretacje i transformacje pokazują potęgę tej niejednoznacznej, wielowymiarowej opowieści. Ciekawą tezę odnoszącą się do obrazów grozy i pewnej psychologicznej sprzeczności dotyczącej recepcji utworów Andersena sformułowała Katarzyna Slany:

[...] Andersen operuje „estetyką szoku” w celu uświadomienia czytelnikowi jego ambiwalencji, polegającej na pragnieniu obcowania z mrocznymi aspektami egzystencji i jednoczesnym ich wypieraniu. W baśniach tych obrazy grozy nie stanowią jedynie trywialnej „gry ze strachem”, lecz funkcjonują jako „wytrychy” do zrozumienia psychiki człowieka. Zapamiętujemy siebie w najbardziej traumatycznych i najmroczniejszych Andersenowskich obrazach, oddanych władzy instynktów i śmierci⁵⁸.

„Wytrychami” wziętymi z baśni Andersena, które stały się miejscami wspólnymi omawianych powieści, są momenty transgresji, pozwalające losy Małej Syrenki interpretować w kategoriach kobiecego doświadczenia. Syrena we współczesnych tekstach staje się na powrót syreną bądź czarownicą. W takim rozwiązaniu losu bohaterki przejawia się tęsknota za dzikością w rozumieniu Estés, szukanie schronienia i mocy w micie o Dzikiej Kobiecie, nazywanej też „kobietą, która mieszka na końcu czasu” bądź „kobietą, która mieszka na skraju świata”⁵⁹. Zarówno syrenka, jak i czarownica mogą być wcieleniem tego archetypu.

Bohaterki współczesnych powieści są nową odsłoną Małej Syrenki, nawiązującą jednak wyraźnie do starych mitów i legend,

⁵⁷ M.in. o wielogłosowości jako wyróżniku obecnych czasów i stanu literatury mówiła Olga Tokarczuk w przemowie noblowskiej. Zob. O. Tokarczuk: *Czuły narrator*. W: Eadem: *Czuły narrator*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 261–289.

⁵⁸ K. Slany: *Groza w literaturze dziecięcej...*, s. 154.

⁵⁹ C.P. Estés: *Biegnąca z wilkami...*, s. 20–21.

opowiadających o sile kobiecości, o potężnym psychicznym żywiole, w którym kryje się podstawowa, wrodzona natura kobieca⁶⁰. W duchu psychologii archetypowej chodziłoby więc o posłuchanie instynktów i podjęcie wyprawy w głąb siebie, która ma dać siłę, a zabrać strach⁶¹. „Kobieta bez ciała, niemowa, niewidoma, nie może walczyć”⁶² – pisze w przywoływanym eseju Cixous. Współczesne pisarki, kreując sprawcze bohaterki, oddają Małej Syrence głos i możliwość decydowania o swoim ciele. Postulują tym samym wzorzec silnej kobiety.

Bibliografia

- Andersen H.Ch.: *Mała syrenka*. W: Idem: *Baśnie*. Przeł. B. Sochańska. Media Rodzina, Poznań 2005.
- Babilas D.: *Szkodliwe i pożyteczne – pomiędzy tradycyjnym patriachatem a próbami emancypacji*. <http://babilas.blogspot.com/2009/09/szkodliwe-i-pozyteczne-pomiedzy.html> [dostęp: 3.10.2020].
- Beard M.: *Kobiety i władza. Manifest*. Przeł. E. Hornowska. Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018.
- Bednarek M.: *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2020.
- Bożek R.: *Czego pragnie Mała Syrena?* „Czas Kultury” 2004, nr 1, s. 18–24.
- Braswell L.: *Świat obok świata. Mroczna baśń*. Przeł. M. Fabianowska. Egmont Polska, Warszawa 2019.
- Chollet M.: *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*. Przeł. S. Królak. Wydawnictwo Karakter, Kraków 2019.
- Christo A.: *Pieśń syreny*. Przeł. Z. Kościuk. Wydawnictwo KobiECE, Białystok 2019.
- Cirlot J.E.: *Syrena*. W: Idem: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2012, s. 398–399.
- Cixous H.: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasiłowska. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 147–166.
- Estés C.P.: *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*. Przeł. A. Cioch. Zysk i S-ka, Poznań 2001.
- Henning S.: *Wiedźma morska*. Przeł. D. Maculewicz. Wydawnictwo NieZwykłe, Oświęcim 2019.
- Homer: *Odyseja*. Przeł. L. Siemieński. Wstęp Z. Abramowiczówna. Oprac. J. Łanowski. Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992, BN II 21.

⁶⁰ Zob. ibidem.

⁶¹ Zob. ibidem, s. 22–28.

⁶² H. Cixous: *Śmiech Meduzy...*, s. 152.

- Kopaliński W.: *Syreny*. W: Idem: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Rytm, Warszawa 2003, s. 1254–1255.
- Kostecka W.: *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*. Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2014.
- Kowalczyk K.: *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru „Kinder- und Hausmärchen” Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni popularnej*. Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016.
- Lane L., Haun E.: *Kopciuszek i szklany sufit*. Przeł. D. Górską. Albatros, Warszawa 2021.
- Lasoń-Kochańska G.: *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar tematyczny*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2012.
- Miernik A.: *Domeny wyobraźni: Andersen i Jung*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015.
- O’Neill L.: *Pod taflą*. Przeł. A. Goździkowski. We Need YA, Poznań 2019.
- Ogłóza E.: *Wokół opowieści Hansa Christiana Andersena. O radości czytania*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Skowera M.: *Postmodernistyczny retelling baśni – garść uwag terminologicznych*. <https://creatiofantastica.com/postmodernistyczny-retelling-basni-garsc-uwag-terminologicznych/> [dostęp: 15.12.2020].
- Slany K.: *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016.
- Sochańska B.: *Historia polskiej recepcji przekładowej baśni i opowieści Hansa Christiana Andersena*. W: *Andersenowskie inspiracje w literaturze i kulturze polskiej*. Red. H. Ratuszna, M. Wiśniewska, V. Wróblewska. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017, s. 11–38.
- Starobinski J.: *Czarodziejki*. Przeł. M. Ochab, T. Swoboda. Wydawnictwo Słowo i Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Tokarczuk O.: *Czuły narrator*. W: Eadem: *Czuły narrator*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 261–289.
- Wullschläger J.: *Andersen. Życie baśniopisarza*. Przeł. M. Ochab. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2005.


Joanna Wawryk – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Absolwentka filologii polskiej oraz podyplomowych studiów z zakresu bibliotekoznawstwa i informacji naukowej na Uniwersytecie Zielonogórskim, stopień doktora uzyskała na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Autorka monografii *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci* (Wrocław 2013). Zajmuje się m.in. literaturą dla dzieci i młodzieży oraz baśnią we współczesnych tekstach kultury.

e-mail: j.wawryk@ifp.uz.zgora.pl



Maciej Libich

Uniwersytet Warszawski

 <http://orcid.org/0000-0002-8536-3315>

„Misterium bólu” Dzieciństwo w prozie Gézy Csátha

“The Rite of Pain”

Childhood in the Works of Géza Csáth

Abstract: The author of the article analyses the image of childhood in the short stories of Geza Csáth (1887–1919) in order to demonstrate how the Hungarian modernist writer critiques and subverts modern conceptualisations of childhood as idyllic and innocent. By referencing the works of Sigmund Freud, Jacques Lacan and, most importantly, Melanie Klein, the author proves that Csáth’s short stories about childhood are strongly rooted in psychoanalytical thought, with some of them being surprisingly similar to now-canonical descriptions of psychoanalytical case studies. As it is shown, in such stories as *Black Silence*, *Matricide* or *Little Emma*, the modernist writer portrays his young characters as subject to the same suffering as adults, and as evil from their earliest years.

Key words: Géza Csáth, modernism, psychoanalysis, Melanie Klein, childhood

Streszczenie: Artykuł jest próbą opisanego dzieciństwa, którego niepokojący obraz, zaprzeczający nowożytnym wyobrażeniom o sielankowości najmłodszych lat życia, wyłania się z opowiadań Gézy Csátha (1887–1919), węgierskiego modernistycznego pisarza. Sięgając po prace najważniejszych psychoanalityków i psychoanalytyczek – m.in. Zygmunta Freuda i Jacques’a Lacana, ale przede wszystkim Melanie Klein – autor dowodzi, że literatura Csátha poświęcona dzieciom i dzieciństwu silnie czerpie z myśli psychoanalitycznej, a poszczególne prozy wydają się niekiedy zaskakująco zbieżne z opisami klinicznych przypadków. Interpretując opowiadania takie, jak: *Czarna cisza*, *Matkobójstwo* czy *Mała Emma*, autor pokazuje też, że zdaniem Csátha dzieci narażone są na

takie samo cierpienie jak dorośli, a w człowieku, szczególnie tym najmłodszym, jeszcze nieuformowanym, widzi siedlisko zła.

Słowa kluczowe: Géza Csáth, modernizm, psychoanaliza, Melanie Klein, dzieciństwo

„Z utratą wiary w aseksualność dzieci utraciliśmy również wiarę w »raj dzieciństwa«¹ – pisała w *Psychoanalizie dzieci* Melanie Klein. Jej badania i praktyka kliniczna, inspirowane pracami Zygmunta Freuda, wyraźnie potwierdziły, że perwersyjna seksualność jest powszechna nie tylko wśród dorosłych, lecz także wśród niemowląt, kilkulatków i młodzieży w okresie dojrzewania².

Choć już wcześniej ulegał przeobrażeniom, kulturowy konstrukt idyllicznego dzieciństwa – który przez setki lat opierał się na przeświadczeniu, że dzieci są niewinne, czyste i z tego względu nie mają potrzeb seksualnych, a sfera życia erotycznego zarezerwowana jest wyłącznie dla dorosłych³ – ostatecznie upadł w momencie, w którym psychoanaliza stała się powszechną praktyką terapeutyczną i jednym z najważniejszych prądów myślowych XX wieku. Do świadomości społecznej zaczęło docierać, że seksualność dzieci jest stałym elementem rozwoju człowieka⁴, przede wszystkim zaś – że choć między dzieciństwem a dorosłością da się wytyczyć pewne granice, niektóre doświadczenia okazują się wspólne dla obu tych etapów życia, a sam okres młodości nie jest wcale, jak się wcześniej zdawało, pozbawiony trosk. Wręcz przeciwnie. Dzieciństwo – przekonują Freud oraz Klein – przesycane jest poczuciem winy, seksualnymi kompleksami i nieuświadomionymi traumami, które przepracowuje się do końca życia⁵.

Nie trzeba było długo czekać, aby skutki tego procesu stały się widoczne w literaturze; koniec XIX wieku zwiastuje odejście od

¹ M. Klein: *Pisma*. T. 2: *Psychoanaliza dzieci*. Przeł. M. Lipińska, M. Żylicz, H. Grzegółowska-Klarkowska. Wstęp W. Hańbowski. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 3.

² J. Rose: *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993, s. 14.

³ Zob. Ph. Ariès: *Historia dzieciństwa*. Przeł. M. Ochab. Marabut, Gdańsk 1995, s. 104–129.

⁴ M. Bieńko: *Międzygeneracyjny kontekst wychowania seksualnego w rodzinie z perspektywy młodego pokolenia, czyli kłopotliwe rozmowy rodziców i dzieci na temat intymności*. „Studia Socjologiczne” 2017, nr 2, s. 218.

⁵ J. Rose: *The Case...*, s. 12.

tradycji sentymentalnych i romantycznych, a obraz sielankowego raju najwcześniejszych lat coraz częściej zastępuje wizja dzieciństwa tyleż „melancholijnego, przepełnionego samotnością i cierpieniem”⁶, co wprost piekielnego, przesiąkniętego złem. Jednym z pierwszych pisarzy, którzy korzystali z takich przedstawień – a w swoich utworach przekraczali zastane techniki opisu, przyjmując nową optykę – był prozaik Géza Csáth (właśc. József Brenner), jeden z najważniejszych węgierskich artystów XX wieku. Jego twórczość, bez wątpienia trudna w lekturze ze względu na brak jakichkolwiek tematów tabu, wyrastała z przeświadczenia, że dzieciństwo ma fundamentalny wpływ na życie dorosłego i nawet pojedyncze wydarzenie z tego okresu potrafi ukształtować późniejszą osobowość człowieka. W prozie Csátha dominują okrucieństwo i ból, międzyludzkie relacje opierają się na przemocy, seksualne perwersje są na porządku dziennym, a traumy z nimi związane prześladowają bohaterów i bohaterki przez dekady. Można by wręcz powiedzieć, że postaci z opowiadań Csátha – nierzadko cierpiące z powodu nierozwiązanego konfliktu edypalnego – niekiedy do złudzenia przypominają pacjentów opisywanych przez Klein. Obserwacje czynione przez pisarza wyprzedzają jednak badania psychoanalityczki o kilka dekad, poza tym wnioski, które wysnuwają oboje, są zgoła odmienne. Niemniej, teksty autora *Opium* wyraźnie dowodzą, że we wczesnych latach życia można nie tylko doświadczać wielkiego zła, lecz także je czynić, i w tym sensie ukazują zarówno konsekwencje międzyludzkich relacji (przede wszystkim między członkami rodziny), jak i mroczne strony człowieczeństwa, którego kondycja – zdaniem autora *Matkobójstwa* – godna jest co najwyżej pogardy⁷.

Do takiego przekonania niewątpliwie doprowadziła go właśnie psychoanaliza, którą zgłębiał jako student medycyny specjalizujący się w psychiatrii. Urodzony w 1887 roku Csáth dorastał w czasie gwałtownego rozwoju teorii psychoanalizy, choć nie doczekał pełnego rozwinięcia myśli Freuda – w 1919 roku popełnił samobójstwo. O jego tragicznej biografii powiedziano już wiele⁸, nie ma więc potrzeby rekonstruować jej szczegółowo. Warto jednak przywołać kilka momentów węzłowych. Csáth przyszedł na świat w Suboticy

⁶ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*. Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 106.

⁷ A. Wiedemann: *Człowieczeństwo i czary*. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6662-czlowiecczenstwo-i-czary.html> [dostęp: 14.03.2021].

⁸ Zob. np. E. Cygielska: *Csáth*. W: G. Csáth: *Opium*. Przeł. E. Cygielska [et al.]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 370–382.

(dzisiejszej Szabadce), gdzie wychowywał się razem ze swoim kuzynem, wybitnym pisarzem Dezső Kosztolányim. Gdy miał osiem lat, zmarła jego matka Etelka Descy; wydarzenie to wywarło ogromny wpływ na życie i literaturę pisarza, powracało ono zarówno w autobiograficznych zapiskach, jak i w licznych opowiadaniach. Dziesięć lat później Csáth przeniósł się na studia do Budapesztu. Początkowo chciał studiować na akademii muzycznej, lecz nie dostał się do niej, rozgoryczony zapisał się więc na medycynę. Był – jak widać – wszechstronnie wykształcony i uzdolniony artystycznie: malował, grał na kilku instrumentach, a także pisał; już jako czternastolatek publikował recenzje muzyczne w lokalnym dzienniku⁹. Po przeprowadzce do stolicy nie porzucił aspiracji literackich – mimo że większość czasu musiał poświęcać medycynie, drukował szkice, recenzje i opowiadania na łamach legendarnego pisma „Nyugat” (pol. „Zachód”), powstałego w 1908 roku, którego głównym celem była odnowa kultury węgierskiej i przeniesienie na jej grunt europejskich prądów literackich¹⁰. Csáth natychmiast stał się ważną osobą w periodyku, był bowiem modernistą *tout court* – czerpał z symbolizmu, neoromantyzmu, interesowała go sfera nadrealna, a do swoich opowiadań nieustannie wplatał wątki oniryczne¹¹. W tym sensie jego twórczość wpisywała się w tendencje, jakie wyznaczali pozostali autorzy drukujący w „Nyugacie”, np. Endre Ady, Mihály Babits, a zwłaszcza Gyula Krúdy, który eksperymentował z przekształcaniem baśni i legend w opowieści o perypetiach młodego flâneura.

W „Nyugacie” publikowali jednak nie tylko poeci, prozaicy i krytycy literaccy. Między 1908 a 1939 rokiem w piśmie tym ukazało się aż pięćdziesiąt artykułów z zakresu psychoanalizy¹², za co odpowiedzialny był w głównej mierze Sándor Ferenczi, jeden z pierwszych uczniów Freuda i przez długie lata jego najbliższy współpracownik. Ferenczi był też recenzentem rozprawy naukowej Csátha pt. *Psychiczny mechanizm chorób umysłowych* (1911)¹³ – inspirowanej wczes-

⁹ Ibidem, s. 372.

¹⁰ E. Cygielska: „Nyugat”. „Literatura na Świecie” 2002, nr 7–8–9, s. 257.

¹¹ Zob. M. Libich: *Opium, czyli katastrofa*. „Literatura na Świecie” 2019, nr 9–10, s. 340–349.

¹² L. Magnone: *Dywan z Bukowiny. Drogi rozpowszechniania się freudyzmu w Europie Środkowej*. W: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*. T. 1: *Teksty doświadczenia*. Red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017, s. 371.

¹³ G. Csáth: *Dziennik chorej umysłowo*. Przeł. W. Obiała. „Literatura na Świecie” 2015, nr 3–4, s. 309–341.

nym Freudem, a także doktoratem Carla Gustava Junga, w której dostrzec można było niespotykany dotychczas „splot języków medycyny, fikcji i autobiografii”¹⁴ – i docenił ją właśnie za formalną oryginalność, ale także za próbę połączenia psychiatrii i psychoanalizy z literaturą¹⁵. Początkowo niechętny medycynie Csáth odnalazł się zatem jako psychoanalityk i psychiatra. Gdy po studiach otrzymał etat w renomowanej klinice psychiatrycznej Ernő Moravcsika, praca z chorymi zafascynowała go do tego stopnia, że uczynił z niej jeden z głównych tematów swoich opowiadań. A pisał regularnie: szybko wydał dwa zbiory krótkich próz, docenione przez krytykę, prowadził też dziennik, w którym szczegółowo opisywał liczne miłosne podboje; diariusz wypełniony a to najprostszą buchalterią, a to marzeniami, snami czy erotycznymi fantazjami. Mniej więcej w tym samym czasie zaczął eksperymentować z narkotykami, tuż po tym, jak lekarz stwierdził u niego gruźlicę – również ten epizod z jego życia został opisany w dzienniku. Wzburzony diagnozą Csáth sięgnął po morfinę; był już od niej silnie uzależniony, zanim dowiedział się, że rozpoznanie lekarskie było błędne. Przez lata próbował się leczyć, aczkolwiek dość niechętnie i nieskutecznie, przez co popadał w coraz głębszy nałóg, aż wreszcie w 1918 roku przeszedł poważne załamanie nerwowe. Trafił do szpitala psychiatrycznego, z którego uciekł; gdy udało mu się wrócić do domu, zastał w nim swoją żonę... i zastrzelił ją. Po raz kolejny znalazł się w szpitalu, z którego znów uciekł. Zatrzymany na serbskiej granicy przez żołnierzy, po krótkiej szarpaninie rozgryzł ampułkę z cyjankiem i zmarł, miał 32 lata¹⁶.

Wstrząsające koleje życia Csátha znajdują odzwierciedlenie w jego *quasi*-autobiograficznej twórczości, w której tekstualna fikcja nierozzerwalnie splata się z prawdziwym życiem, ale i głęboko skrywanymi fantazjami autora¹⁷; postaci z jego próz to często narkomani, alkoholicy, dręczyciele zwierząt i sadyści, a także okrutni mordercy, którzy dążą do spełniania swoich seksualnych pragnień. Znaczna część z nich to jeszcze dzieci lub nastolatki, którzy zachowują się tak samo jak doświadczeni życiem dorośli i w drastycznych okolicznościach dochodzą do wniosku, że nigdy nie zaznają szczęścia. Taki dotkliwy los jest ukazany w dwóch utworach Csátha: *Świniobiciu*

¹⁴ M. Chmurski: *Błądzenie Gézy Csátha: między autobiografizmem, fikcją a autoanalizą*. „Autobiografia” 2019, nr 2, s. 75.

¹⁵ E. Cygielska: *Csáth...*, s. 374.

¹⁶ *Ibidem*, s. 376.

¹⁷ M. Chmurski: *Rąbek nieskończoności*. „Literatura na Świecie” 2015, nr 3–4, s. 343.

i *Józsice*. Pierwsze z tych opowiadań – zaledwie kilkustronicowe – otwiera debiutancki zbiór Csátha i nie jest jeszcze tak silnie inspirowane psychoanalizą jak późniejsze prozy. Pisarz przywołuje w nim historię piętnastoletniej Maris, służącej w ziemiańskim domu, w którym z okazji tytułowego świniobicia zjawia się rzeźnik. Gdy mężczyzna kończy pracę, niespodziewanie gwałci dziewczynę, która musiała pomagać mu w pracy: „Ledwie Maris weszła do kuchni, rzeźnik objął ją w talii i przyłgnał do niej całym ciałem. [...] Pół godziny później wyszła na podwórze z chustką zsuniętą na oczy” (s. 10)¹⁸. Naturalistyczny i mocno eliptyczny opis podkreśla okrucieństwo tej sceny, a jednocześnie zdumiewa chłodem spojrzenia. Csáth nie dokonuje bowiem oceny moralnej opisywanego zdarzenia – czerpiąc z najwcześniejszych ustaleń freudyzmu, chce zobrazować ludzką popędliwość i pokazać jej destrukcyjny charakter. Portretuje przy tym osobę zawieszoną między dzieciństwem a dorosłością. W przypadku Maris utrata dziewictwa w wyniku gwałtu zdefiniuje jedno i drugie: jej młodość będzie odtąd naznaczona przemocą, której doznała, dorosłość natomiast – próbą przepracowania traumy.

Inaczej jest w *Józsice*. To nieco dłuższa proza, w której pięcioletni chłopiec, *alter ego* autora (w młodości na Csátha wołano właśnie „Józsika”¹⁹), opowiada o swojej codzienności. Czas spędza głównie z babcią i nianią, które wychowują go wspólnie, ponieważ jego rodzice zmarli tuż po jego narodzinach. „Uwielbiałem to łaskotanie porannego światła, kiedy moja dobra niania na kanapie w dobrze wywietrzonej i posprzątananej jadalni przystępowała do zrobienia mi toalety” (s. 146) – mówi narrator, szkicując na pierwszych stronach utworu dość naiwny portret beztroskiego dzieciństwa. Prędko jednak burzy ten obraz. W pewnym momencie wypowiada podszyte ironią zdania: „Mój Boże, skończyłem pięć lat, jakże się zmieniłem, jak ten czas zleciał! [...] Czy przytrafiło mi się coś pięknego, wielkiego? Nie, nic. [...] Ile czasu musi upłynąć, żebym dorósł, żebym się dowiedział, dlaczego warto żyć” (s. 149), które świadczą o tym, że do swojego dzieciństwa ma raczej podejrzliwy stosunek. Przede wszystkim jednak prześladuje go lęk przed obcymi mężczyznami, którego nie potrafi opanować: „mniej więcej co czwarty, piąty mężczyzna budzi [mój – M.L.] lęk, zwłaszcza gdy nosi brodę” (s. 150) – mówi chłopiec. Jego obawy dają się przy tym dość łatwo wytłumaczyć. Dzieci – zauważa Klein we wspomnianej *Psychoanalizie dzieci* – mają bowiem o wiele ostrzejsze lęki niż dorośli, a znaczną część ich

¹⁸ Numery stron podaję za cytowanym wydaniem: G. Csáth: *Opium...*

¹⁹ E. Cygielska: *Csáth...*, s. 372.

energii pochłania próba zapanowania nad strachem. Dlatego też, gdy walczą z lękiem, który powoduje w nich najbliższy im obiekt (najczęściej rodzic), swoje obawy zaczynają wiązać z odleglejszymi przedmiotami i osobami: „silnie neurotyczne dziecko, które przez większość czasu czuje się zagrożone i wobec tego ciągle poszukuje wokół siebie »złej« matki lub »złego« ojca, na każdą nieznaną osobę będzie reagowało lękiem”²⁰. Pozostaje tylko pytanie, kogo właściwie boi się Józsika. Babci, która kategorycznie nie pozwala mu wstać od stołu i codziennie zmusza go do jedzenia, przybierając tym samym formę karzącego ojca? Czy raczej niani, która każdego ranka dokładnie myje chłopca, choć jednocześnie, wbrew jego życzeniom, wciera w jego twarz brudną wodę, w której wcześniej płukał ręce: „Niestety niania, choć wielokrotnie jej to tłumaczyłem, nie chciała przyznać, że ten zakorzeniony w niej nawyk jest beznadziejny” (s. 147). Ta wypowiedź wydaje się interesująca choćby dlatego, że pozwala zderzyć opowieść o Józsiu z opisywanym przez Klein klinicznym przypadkiem kilkuletniego Kennetha uwiedzionego przez swoją opiekunkę, która – co szczególnie ciekawe – miała kompulsywne, ściśle określone wymagania i nawyki dotyczące czystości dziecka²¹. Kazała mu również obserwować, jak sama bierze kąpiel i pocierać swoje genitalia. Znaczący wydaje się więc fakt, że omawiane opowiadanie Csáth zadedykował swojej niani – ten autorski gest zachęca do autobiograficznych odczytań.

Ataki lękowe Józsiki nasilają się w nocy. W ciemnościach zaczyna widzieć wtedy czyhających na niego mężczyzn, którzy „chowają się pod wieszakami, wchodzą pomiędzy ubrania, podciągając nogi, żeby nie było ich widać; albo wpełzają pod łóżko, w najmroczniejszy kąt” (s. 153) i chcą zrobić mu krzywdę. Podobne przypadki opisywała w swojej pracy Klein. Jej pacjentki – czteroletnie Trude i Ruth – w analogiczny sposób opowiadały o swoich nocnych lękach i wspominały o niepokojących postaciach, które chciały zrobić im krzywdę. Zdaniem psychoanalizy lęki te miały świadczyć o rozwijającym się kompleksie Edypa i były „równoważne odczuwanym przez chłopców lękom kastracyjnym”²². Czy w przypadku Józsiki chodziłoby zatem o kompleks kastracyjny? Być może. Zgadzałoby się to z ustaleniami Freuda, wedle którego lęk ten mają odczuwać chłopcy w okresie fallicznym, a więc między 4. a 5. rokiem życia. Interpretację tę potwierdzałoby również jeszcze jedno

²⁰ M. Klein: *Pisma*. T. 2: *Psychoanaliza dzieci...*, s. 24.

²¹ *Ibidem*, s. 64.

²² *Ibidem*, s. 31.

charakterystyczne wyobrażenie młodego bohatera, a mianowicie postać prześladowającego go rudobrodego mężczyzny (która powraca zresztą w licznych opowiadaniach Csátha). „Boję się zwłaszcza jednego” – wyznaje narrator, po czym dodaje: „Niskiego człowieka z rudą brodą. Ma zielone oczy. Jego wzrok mnie przeraża. [...] I pod długą brązową peleryną zaciska w pięści czerwone ręce. Albo trzyma nóż, którym zwykł popełniać zbrodnie” (s. 151). Nóż w tej scenie symbolizować mógłby zarówno potencjalne narzędzie kastracji, ale i fallusa ojca, który stanowi zagrożenie dla chłopca – z jednej strony widmowe i fantazmatyczne, lecz z drugiej niewątpliwie realne. Bo przecież ojciec, choć martwy, jest ciągle obecny w życiu swojego syna i patrzy na niego ze zdjęć, napawając go nieuświadomionym lękiem i coraz silniej chwając jego tożsamością. Być może dlatego, aby ocalić swoją podmiotowość, chłopiec żywi tak silne upodobanie do przeglądania się w lustrze: „spędzałem przed lustrem dużo więcej czasu, niż wypada” (s. 147) – mówi zawstydzony. Im częściej widzi siebie jako człowieka pękniętego i rozczłonkowanego, któremu grozi kastracja, tym chętniej spogląda na swoje lustrzane odbicie, aby doświadczyć „siebie-ciała jako porządku i jedności”²³.

Podobnie znerwicowane postaci są częstymi bohaterami próz Csátha. Na przykład kilkuletni narrator krótkiego, impresjonistycznego wręcz opowiadania *Sobotnie wieczory* – równie melancholijnego co *Józsika* i tak samo przesiąkniętego niepokojem – zdradza, że co noc nad jego snem czuwa Piaskun, olbrzymia i przerażająco brzydka postać rodem z ludowych podań. Choć nie jest on przyczyną tak wyraźnego poczucia zagrożenia jak rudobrody mężczyzna, nie ulega wątpliwości, że jego obecność jest powodem lęków dziecka. Można oczywiście potraktować Piaskuna jako symbol nieznanego, metaforę tajemniczości życia, lecz również pokusić się o interpretację w kluczu psychoanalitycznym i uznać go za symptom rozwijającej się sytuacji lękowej. Neurotyczny jest również czteroletni bohater opowiadania *O tym, jak zabłądziłem...* – zadedykowanego zmarłej matce autora – który sam siebie określa mianem „małego nerwowego dziecka” (s. 179). Sformułowanie to zapożyczył od swojego ojca, co zdaje się wiele mówić o źródle jego dość szczególnego zachowania: chorobliwie wstydzi się on przed własną matką i nie jest w stanie wręczyć jej nawet bukietu kwiatów, który dla niej zerwał, gdy zgubił się podczas samotnego spaceru. W końcowych fragmentach opowiadania dowiadujemy się, że chłopcu, a raczej dojrzałemu już mężczyźnie, nie

²³ P. Dybel: *Samouwidzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacques'a Lacana*. „Przegląd Filozoficzny” 1996, nr 4, s. 15.

udało się wyleczyć dręczącej go neurozy. Dopiero po kilku dekadach decyduje się, by opisać popołudnie, podczas którego nie potrafił, lub nieświadomie nie chciał, wrócić do domu – tak jakby jedynie upływ czasu umożliwiał podjęcie próby zmierzenia się z traumą – mimo że w ciągu lat sytuacja ta powtarzała się wielokrotnie w bardzo podobnej formie. Nie jest to zaskakujące. Pojedyncze sytuacje lękowe z dzieciństwa potrafią zmienić się w długotrwałe zaburzenia, te zaś w dorosłym życiu przybierają formę kompulsywnych odruchów, powracających sytuacji, nieświadomionych awersji czy fobii²⁴. Csáth opisuje to w swojej prozie, kreując przy tym dorosłych narratorów, którzy przytaczają dręczące ich wspomnienia.

Nerwice, zaburzenia i choroby psychiczne mające swoje źródło w dzieciństwie znał zresztą świetnie dzięki lekarskiej praktyce, której poświęcił jedno ze swoich najmroczniejszych opowiadań – *Czarną ciszę*. Zaczyna się ono od zwierzenia pacjenta leżącego na kozetce: „Wyjaśnię panu, doktorze, o co chodzi. Chodzi o mojego braciszka, rumianego chłopczyka o jasnych włosach i ciemnych oczach [...]. I jeszcze o tę czarną ciszę” (s. 12) – mówi mężczyzna. Następnie relacjonuje przerażającą transformację, jakiej uległ jego młodszy brat Richard, który z dnia na dzień stał się sadystycznym potworem: w ciągu kilku dni przypiekl żywcem kota, terroryzował rodzinę, a następnie podpalił dom miejscowego radcy. Narrator jest przekonany, że Richarda opętały demoniczne moce, reprezentowane przez tytułową „czarną ciszę”, i prędko dochodzi do wniosku, że musi ocalić świat przed złem, jakie nosi w sobie jego brat. Niedługo potem zabija go, przekonany, że czyni dobrze. Przeświadczenie to okazuje się jednak czystą ułudą. Na jaw wychodzi, że uduszony chłopiec w niczym nie przypomina opisywanej bestii, a do morderstwa skłoniła narratora – przynajmniej wedle jego słów – tajemnicza czarna cisza. W najprostszym odczytaniu jest to więc opowieść o schizofreniku, który podczas sesji u psychoterapeuty lub psychiatry przywołuje traumatyczne zdarzenia z dzieciństwa. Co ciekawe, i w tym przypadku Csáth powstrzymuje się od moralnego osądu, by pokazać, jak wygląda świat chorego; pisarz próbuje wejść w jego skórę, a następnie wyobrazić sobie i zinternalizować jego wizję, by na koniec zderzyć jego perspektywę z rzeczywistością²⁵. I również tym razem można postawić tezę, że *Czarna cisza* to opowieść o budzącej się popędliwości: piekielny szal, w jaki wpada Richard, mógłby obrazować dochodzące do głosu libido, a ogień, który poja-

²⁴ M. Klein: *Pisma*. T. 2: *Psychoanaliza dzieci...*, s. 97.

²⁵ M. Libich: *Opium, czyli katastrofa...*, s. 343.

wia się zarówno w scenie torturowania kota, jak i podpalania domu – symbolizować seksualne pragnienie. Warto zresztą dodać, że niemal wszystkie prozy Csátha interpretować można jako (nieustannie ponawiane) próby opisywania popędów seksualnych, co stanie się jaśniejsze w toku analizy kolejnych opowiadań.

Czarna cisza prowokuje jednak więcej pytań. Czy opisywane zdarzenia faktycznie miały miejsce i czy pacjent naprawdę zamordował swojego brata? Jeśli tak, czy wynikało to ze zmiany zachowania Richarda, który wpadł w sadystyczną manię, czy było raczej efektem schizofrenicznych halucynacji opowiadającego? Może Richard w ogóle nie istniał, cała historia jest jedynie wymysłem mówiącego, a morderstwo – metaforą interwencji superego, które „zabija” niemoralną część osobowości człowieka? A może fantastyczna opowieść pacjenta jest tylko zawoalowanym sposobem zakomunikowania innego rodzaju traumy? Ostatnia sugestia pozwala wysnuć nieco bardziej ryzykowną interpretację, która ponownie uruchamia nawiązanie do praktyki terapeutycznej Klein. W *Psychoanalizie dzieci* opisała ona przypadek dwóch braci, Günthera i Franza, który pod wieloma względami przypominał relację pacjenta u Csátha. Günther, starszy od Franza, był nieśmiałym i nieufnym dzieckiem, Franz natomiast – nadpobudliwym i agresywnym. Bracia pozostawali we wrogich stosunkach i nie potrafili nawiązać wzajemnej komunikacji. Podczas sesji analitycznych na jaw wyszło, że od wczesnego dzieciństwa utrzymywali relację seksualną: Günther, którego sadyzm był niezwykle nasilony, a przy tym skrzętnie ukrywany, zmuszał Franza m.in. do wzajemnych praktyk oralnych i masturbacyjnych. Obaj chłopcy cierpieli przez to z powodu nieuświadomionego poczucia winy²⁶. Franz na swoją krzywdę reagował agresją i zachowywał się wyjątkowo brutalnie wobec dzieci młodszych od siebie²⁷, Günther zaś nie odczuwał żadnych wyrzutów sumienia i obawiał się jedynie odwetu, a jego strach skłaniał go do ustawicznego ponawiania aktów przemocy. Im częściej Günther zmuszał swojego brata do wykonywania czynności seksualnych, tym silniej utwierdzał się w przekonaniu, że to nie on jest ofiarą²⁸. W tym sensie jego postawa przypominałaby wyparcie pacjenta z *Czarnej ciszy*, który potrafiłby dostrzec jedynie ostateczną i graniczną formę czynionej przez siebie przemocy, a nie jej wcześniejsze emanacje. Zamordowanie Richarda – faktyczne czy fantazmatyczne – byłoby

²⁶ M. Klein: *Pisma*. T. 2: *Psychoanaliza dzieci...*, s. 115.

²⁷ *Ibidem*, s. 117.

²⁸ *Ibidem*, s. 116.

w takim odczytaniu próbą powstrzymania krzywdy dziejącej się opowiadajacemu.

Choć warte rozważenia ze względu na zaskakujące zbieżności, odczytanie to musi pozostać w sferze domysłów. Jedną z najistotniejszych cech twórczości Csátha jest bowiem to, że przeważnie nie oferuje ona żadnego wyjaśnienia – nigdy nie wiadomo, co rzeczywiście powodowało ludźmi czyniącymi zło, a pesymistycznego wydźwięku wszystkich utworów nie sposób ot tak zrzucić na karb epoki, w której żył i tworzył pisarz. Oczywiście, przełom XIX i XX wieku był okresem głębokiego rozczarowania przemianami następującymi po Wiośnie Ludów²⁹, dodatkowo podsycanego myślą Arthura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego. Poczucie to ponad wszelką miarę wzmocniła też Wielka Wojna, która przyczyniła się do rozchwiania nerwowego autora. Niemniej pisarstwa Csátha nie sposób traktować jedynie jako produktu swych czasów. Wręcz przeciwnie. Csáth – co odróżniało go od większości pisarzy drukujących w „Nyugacie”³⁰ – głęboko fascynował się metafizyką zła. Przyczyna owego zła była dla niego jednak sprawą drugo- lub nawet trzeciorzędną; ciekawił go przede wszystkim fakt, że jest ono wpisane w naturę człowieka, co stwierdzał zresztą chłodno, relacjonując ludzką krzywdę i nieszczęście jak gdyby nieco z boku³¹. Świadomość, że zło jest nieusuwalną częścią ludzkiego życia, musiała być jednak trudna do zniesienia, Csáth szukał więc sposobów, aby przejść nad nią do porządku dziennego. Być może dlatego z taką łatwością sięgnął po morfinę i opium, szybko doprowadzając do swojej śmierci, i być może z tego powodu tak chętnie w swoich prozach przywoływał melancholijne obrazy z dzieciństwa. Omówione utwory są tego najlepszym dowodem, a jednocześnie pokazują, że sielanka lat dziecięcych – choć wytrwale konstruowana – musi ulec rozpadowi pod naporem przytłaczającego poczucia beznadziei, które towarzyszy postaciom Csátha.

Dosadnym rozwinięciem tego przeświadczenia są dwa przerażające opowiadania – *Matkobójstwo* oraz *Mata Emma*. Pierwsze jest chyba najbardziej znaną prozą autora – do tego wręcz stopnia, że sfilmowane zostało przez Jánosa Szásza i w 1997 roku trafiło do kin pod tytułem *Bracia Witmanowie*. Nie jest to wprawdzie ekranizacja *sensu stricto*, a raczej luźna adaptacja, łącząca kilka motywów ważnych dla twórczości Csátha, poza tym dokonuje się w niej

²⁹ E. Hurnikowa: *Zmierzch w literaturze i malarstwie austriackim na przełomie XIX i XX wieku*. „Świat i Słowo” 2013, nr 2, s. 187.

³⁰ E. Cygielska: „Nyugat”..., s. 259–260.

³¹ M. Libich: *Opium, czyli katastrofa...*, s. 346.

przesunięcie, które zmienia istotę jego twórczości. Czyny kilkunastoletnich braci Witmanów – o których więcej za moment – są bowiem tłumaczone i usprawiedliwiane przez reżysera; bestialstwo, jakiego się dopuszczają, ma swoje źródło w traumach z przeszłości. Pisarz przedstawia to odmiennie. Choć na początku zaznacza, że bracia są półsierotami wychowywanymi przez matkę, i dodaje, że „kiedy ładnym, zdrowym dzieciom wcześniej umiera ojciec, zwykle wynika z tego nieszczęście” (s. 121), to trudno potraktować to jako zasadne wyjaśnienie ich zachowania. A transformacja Witmanów w dużym stopniu przypomina mroczną ewolucję Richarda z *Czarnej ciszy*. Bracia zaczynają dręczyć zwierzęta – polują na bezpieczne psy, rozciągają je na desce, po czym zaczynają rozkrawać je na kawałki: „Rozłupywali psu klatkę piersiową, [...] przyglądali się bijącemu sercu, brali w ręce ciepły, ruchliwy narząd i drobnymi ukłuciami niszczyli osierdzie i zastawki. Misterium bólu wywoływało w nich nienasyconą ciekawość” (s. 123). Stosując tak wymyślne tortury, pozbawiają życia koty, kurczęta i kaczki. Gdy nie dręczą zwierząt, spędzają czas z prostytutką-masochistką Irén, która wprowadza ich w świat erotyki. Chłopcy przeżywają z nią inicjację seksualną, a z każdym kolejnym stosunkiem stają się coraz bardziej agresywni: biją i maltretują dziewczynę. „Oto sens życia” (s. 128) – mówi jeden z braci. By pokazać Irén uwielbienie, chcą obdarować ją biżuterią swojej matki. Wczesnym rankiem wchodzą do sypialni rodzicielki, zabierają jej klejnoty, a następnie zabijają ją nożem.

Matkobójstwo można więc próbować odczytywać – podobnie jak poprzednie utwory – jako obraz destrukcyjnej energii budzących się popędów, które doprowadzają do katastrofy³², ciekawiej będzie jednak potraktować je jako metaforę rozwoju seksualności. Dręczenie zwierząt odpowiadałoby w sensie strukturalnym stadium oralnemu, podczas którego pod postacią niszczyielskiego gryzienia, plucia i fantazjowania o niszczeniu obiektu ujawnia się sadyzm dziecka; postępujące lekceważenie matki przez Witmanów, które po tym następuje, stanowiłoby zasadniczy punkt stadium analnego; stadium falliczne, gdy rośnie zainteresowanie dziecka tematami seksualnymi, symbolizowałoby nawiązanie relacji z Irén; stadium genitalne natomiast, kiedy dziecko chce ostatecznie odseparować się od rodziców, oddawałby w opowiadaniu moment morderstwa matki³³. Ale i w tym przypadku wizję Csátha od Freuda różni pewna istotna kwestia, to

³² M. Chmurski: *Rąbek nieskończoności...*, s. 351.

³³ M. Nowak, A. Gawęda, M. Janas-Kozik: *Fizjologiczny rozwój psychoseksualny dzieci i młodzieży*. „Seksuologia Polska” 2010, T. 8, nr 2, s. 65–67.

znaczy działanie superego. Jeśli na ogół popędy seksualne ulegają dzięki niemu sublimacji i przekształcają się w społecznie akceptowalne formy, to w przypadku braci Witmanów superego zawodzi lub po prostu nie istnieje, co potwierdzałoby wcześniejsze intuicje dotyczące poglądów Csátha na ludzką moralność. Być może jednak Csáth chciał w swoim opowiadaniu zobrazować lęk kastracyjny chłopców? W takim rozumieniu scena matkobójstwa nie byłaby przenośnią ich odseparowania się od rodzica – tyleż fizycznego, co psychicznego – lecz raczej symptomem postępującego (czy wręcz rozwiniętego) konfliktu edypalnego, który objawia się m.in. pod postacią sadystycznej nienawiści do matki, która zinkorporowała penis ojca³⁴. Utwór ten potraktować można w jeszcze inny sposób, a mianowicie jako formę (tekstualnej) kateksji, to znaczy wytworzenia przez autora za pomocą literackiej fikcji takiego wyobrażenia, które zaspokoiłoby dany popęd³⁵. Czy chodziłoby tu jednak o pragnienie zabicia własnej matki, czy zaspokojenia perwersyjnych potrzeb seksualnych – trudno powiedzieć. Niemniej do takiego odczytania *Matkobójstwa*, a więc w kluczu (para)autobiograficznym, zachęcałyby inne katektyczne prozy Csátha, np. *Spotkałem matkę*, w której pisarz, posługując się erotycznym językiem, w niezwykle obrazowy sposób opisuje „młode dziewczęce piersi” (s. 37) swojej zmarłej matki, których nigdy nie dała mu ona do ssania. Morderstwo z *Matkobójstwa* można by w takim rozumieniu interpretować jako próbę wyzwolenia się z popędu erotycznego wobec matki; kradzież jej biżuterii i ofiarowanie jej prostytutce byłyby równoznaczne z przeniesieniem popędu na inny obiekt.

Niemal wszystkie wątki z omówionych próz spletają się ze sobą w jednym z późniejszych opowiadań Csátha – *Matej Emmie*. Pojawiają się tu zarówno sceny maltretowania zwierząt, katastrofalne skutki niekontrolowania popędów płciowych, ale i przemoc zadawana dzieciom przez dorosłych. Obraz początkowo radosnego dzieciństwa pełnego zabaw i beztroski po raz kolejny ulega więc niepokojącej deformacji. Pierwsze pęknięcie pojawia się, gdy w szkole, do której uczęszczają główni bohaterowie, zatrudniony zostaje nowy nauczyciel, zwolennik kar cielesnych. Prowadzone przez niego lekcje upływają na nieprzerwanym biciu uczniów sprzeciwiających się jego autorytaryzmowi, a szczególnie znacząca wydaje się w tym kontekście scena brutalnego pastwienia się nad jednym z wyjątkowo nieposłusznych chłopców, która ciągnie się przez kilka stron – staje

³⁴ M. Klein: *Pisma*. T. 2: *Psychoanaliza dzieci...*, s. 133.

³⁵ M. Libich: *Opium, czyli katastrofa...*, s. 344.

się ona symbolem nie tylko dzieciństwa przepełnionego fizycznym cierpieniem, lecz także szerszą metaforą instytucjonalnej przemocy. Niejako równolegle narrator opowiada o uczuciu, jakie żywi do tytułowej Emmy, swojej przyjaciółki. O jej uwagę konkurować musi ze swoją siostrą Irma, która ma do dziewczyny zaborczy stosunek podszyty homoerotycznymi uczuciami: „W czasie zabawy do znudzenia naprzykrzała się Emmie, wciąż ją obejmowała, całowała i ścisnęła” (s. 248). Csáth nie wyjaśnia, czy Irma odkrywa w ten sposób swoją tożsamość seksualną, czy raczej przenosi na przyjaciółkę tęsknotę za niedostępną matką. Prawdopodobniejsze wydaje się drugie wyjaśnienie. Potwierdza je podkreślona w tekście nieobecność rodziców, którzy nie są w stanie przypilnować dzieci podczas zabawy, przez co wydarza się kolejna tragedia. Choć rodzeństwo obawia się przemocy, której doświadcza w szkole, jednocześnie jest nią oczarowane – na prowizorycznej szubienicy wspólnie wieszają więc najpierw psa, a potem Emmę.

Widać w tej prozie nieznaczące przesunięcia względem pozostałych opowiadań Csátha; rzuca ona nieco inne światło na to, jak pisarz wyobrażał sobie dzieciństwo. Choćby przemoc stosowana przez nauczyciela (który staje się symbolem szkolnej dyscypliny lub, ogólniej, instytucji służących wychowaniu) nie znajduje w innych prozach takiego wyrazu, podobnie zresztą jak konflikt między konkurującym ze sobą rodzeństwem. Mimo wszystko powtarzalność pewnych motywów, tematów i rozwiązań fabularnych u Csátha zwraca na siebie uwagę i nakazuje sądzić – co zresztą wyraźnie potwierdza uważna lektura poszczególnych próz – że jego literacka wyobraźnia opierała się na myśli psychoanalitycznej, pisanie było zaś sposobem, by ukazać ją w praktyce. Nierozwiązane konflikty edypalne, seksualne perwersje, skomplikowane relacje między rodzeństwem, a także pełen okrucieństwa stosunek wobec zwierząt, który zdaje się świadczyć o braku empatii – to podstawowe elementy imaginariów dzieciństwa w tej twórczości. Jeśli przyjrzeć się jej uważniej, osi każdego opowiadania okazuje się wczesna trauma: czy to w *Świniobiciu*, czy w *Czarnej ciszy*, czy wreszcie w *Małej Emmie* czyny i przejścia niedorośli bohaterów mają opłakane skutki, które prześladują ich przez lata. Co gorsza, przed druzgocącymi wspomnieniami i odpryskami doznanych krzywd nie ma ucieczki; retrospektywne projekcje o nostalgicznym charakterze, będące formą wyparcia, okazują się wyjątkowo nietrwałe, a na ich podstawie nie sposób zbudować stabilnej tożsamości – rany otrzymane w dzieciństwie z biegiem lat stają się nieusuwalnymi bliznami. Csáth dowodzi, że na pierwsze spotkanie dziecka ze złem nie trzeba czekać długo.

Można go albo doświadczyć, albo zadawać, nie sposób go jednak uniknąć.

W tym sensie literatura Csátha jawi się jako wyzwanie. Nie tylko zmusza czytelnika do obcowania z brutalnymi obrazami cierpienia, nie tylko domaga się krytycznego, demitologizującego spojrzenia na dzieciństwo i jego pozornie sielskie lata, lecz przede wszystkim – wymaga konfrontacji z własną przeszłością: rozpoznania tego, co traumatyczne, nieuświadomione i gotowe w każdej chwili wynurzyć się na powierzchnię.

Bibliografia

- Ariès Ph.: *Historia dzieciństwa*. Przeł. M. Ochab. Marabut, Gdańsk 1995.
- Bieńko M.: *Międzygeneracyjny kontekst wychowania seksualnego w rodzinie z perspektywy młodego pokolenia, czyli kłopotliwe rozmowy rodziców i dzieci na temat intymności*. „*Studia Socjologiczne*” 2017, nr 2, s. 213–240.
- Chmurski M.: *Błądzenie Gézy Csátha: między autobiografizmem, fikcją a autoanalizą*. „*Autobiografia*” 2019, nr 2, s. 73–85.
- Chmurski M.: *Rąbek nieskończoności*. „*Literatura na Świecie*” 2015, nr 3–4, s. 342–364.
- Csáth G.: *Dziennik chorej umysłowo*. Przeł. W. Obiała. „*Literatura na Świecie*” 2015, nr 3–4, s. 309–341.
- Csáth G.: *Opium*. Przeł. E. Cygielska [et al.]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.
- Cygielska E.: „*Nyugat*”. „*Literatura na Świecie*” 2002, nr 7–8–9, s. 255–293.
- Cygielska E.: *Csáth. W: G. Csáth: Opium*. Przeł. E. Cygielska [et al.]. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.
- Dybel P.: *Samowiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacques’a Lacana*. „*Przegląd Filozoficzny*” 1996, nr 4, s. 7–18.
- Hurnikowa E.: *Zmierzch w literaturze i malarstwie austriackim na przełomie XIX i XX wieku*. „*Świat i Słowo*” 2013, nr 2, s. 187–193.
- Klein M.: *Pisma. T. 2: Psychoanaliza dzieci*. Przeł. M. Lipińska, M. Żylicz, H. Grzegółowska-Klarkowska. Wstęp W. Hańbowski. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.
- Leszczyński G.: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*. Wydawnictwo Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006.
- Libich M.: *Opium, czyli katastrofa*. „*Literatura na Świecie*” 2019, nr 9–10, s. 340–349.
- Magnone L.: *Dywan z Bukowiny. Drogi rozpowszechniania się freudyzmu w Europie Środkowej*. W: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*. T. 1: *Teksty doświadczenia*. Red. E. Paczoska,

- I. Poniatowska, M. Chmurski. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- Nowak M., Gawęda A., Janas-Kozik M.: *Fizjologiczny rozwój psychoseksualny dzieci i młodzieży*. „Seksuologia Polska” 2010, T. 8, nr 2, s. 64–70.
- Rose J.: *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children’s Fiction*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993.
- Wiedemann A.: *Człowieczeństwo i czary*. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6662-czlowieczestwo-i-czary.html> [dostęp: 14.03.2021].


Maciej Libich – doktorant literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych. Laureat Diamentowego Grantu (2019). Bada rękopisy dzienników wojennych Leopolda Buczkowskiego, Anny Pogonowskiej oraz Jerzego Kamila Weintrauba. Zajmuje się polską i węgierską literaturą, a także diarystyką XX wieku, pisze również o współczesnej polskiej prozie. Współredaktor monografii *Języki literatury współczesnej* (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego; w druku) oraz *Zapisywanie wojny. Dzienniki z lat 1939–1945* (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego; w druku). Współpracuje m.in. z „Literaturą na Świecie”, „Dwutygodnikiem”, „Polityką”. Założył i redaguje kwartalnik literacki „Wizje”.

e-mail: maciejlibich@gmail.com



Antoni Zając

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Warszawski

 <http://orcid.org/0000-0002-8430-5455>

„Bachory wyblakłe, złośliwe i mądre” Niepokoje dzieciństwa w prozie Leo Lipskiego – juwenilia i *Niespokojni**

„Brats: Weathered, Malicious and Wise.”

Restlessness of Childhood in Leo Lipski’s Prose –
Early Works and *Niespokojni* [*The Restless*]

Summary: The main purpose of this paper is to provide a preliminary analysis of children characters and visions of childhood in the writings of Leo Lipski. Special attention is paid to his early works and to his novel *The Restless*. The storylines of two characters are interpreted – those of Jano from *Śmierć* [*Death*] and Emil from *Niespokojni* [*The Restless*]. Drawing from psychoanalysis and Queer Childhood Studies, the author investigates the dialectical notion of childhood to be found in Lipski’s texts. On the one hand, childhood is portrayed there as a period of radical sensitivity and receptivity regarding both sensual stimuli and reactions to tough, distressing or even traumatising experiences; on the other hand, it is a realm of existential experiments of libidinal nature, which often turn into bodily (including erotic and autoerotic) explorations. This paper is meant to be the first in a series of articles regarding the described matter.

Key words: childhood, restlessness, psychoanalysis, Leo Lipski, Polish literature

Streszczenie: Celem tego artykułu jest wstępna analiza postaci dzieci i wizerunków dzieciństwa w utworach Leo Lipskiego, w szczególności zaś w juweniliach oraz powieści *Niespokojni*. Dokładnej interpretacji podlegają historie dwóch bohaterów: Jana z utworu *Śmierć* i Emila z *Niespokojnych*. Wykorzystując narzędzia

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

dzia zaczerpnięte z psychoanalizy i queerowych studiów nad dzieciństwem, autor bada dialektyczną koncepcję dzieciństwa obecną w tekstach Lipskiego: jest to okres radykalnej wrażliwości i podatności tyleż na zmysłowe bodźce, co na trudne lub raniące, wręcz traumatyzujące doświadczenia, zarazem jednak stanowi domenę ryzykownych egzystencjalnych eksperymentów o popędomym podłożu, często nabierających charakteru cielesnej eksploracji (w tym erotycznej i autoerotycznej). Artykuł jest pomyślany jako pierwszy z serii tekstów poświęconych opisanemu zagadnieniu.

Słowa kluczowe: dzieciństwo, niepokój, psychoanaliza, Leo Lipski, literatura polska

W pierwszych dekadach XX wieku (który już na swoim przedprożu, w roku 1900, został przez Ellen Key nazwany „stuleciem dzieci”¹) pojawiło się wiele nowych koncepcji dotyczących zarówno psychospołecznego funkcjonowania dzieci na różnych etapach rozwoju, jak i roli dzieciństwa. Zaczęto je postrzegać jako okres wyraźnie odrębny względem pozostałych etapów życia człowieka i przeżywany w sposób indywidualny w zależności od rozmaitych czynników zewnętrznych i wewnętrznych. Pojedynczość dziecięcego doświadczenia stanowiła przedmiot zainteresowania socjologów i przedstawicieli nowej, humanistycznie zorientowanej pedagogiki (zarówno w zakresie edukacji, jak i wychowania), a także psychologii, w szczególności zaś sposób – psychoanalizy.

Sigmund Freud skupił się w swoich dociekaniach na retrospektywnym badaniu dzieciństwa jako nieustannie aktywizowanej i nieświadomie przywoływanej, a zarazem niedostępnej w łatwy sposób domeny przeszłości, która stanowi (nierzadko traumatyzującą) podszewkę życia dorosłego. Dzieciństwo jest w tej perspektywie najbardziej istotnym, formującym bądź deformującym, okresem ludzkiej egzystencji wewnątrzpsychicznej – to czas wzmożonych, popędo-

¹ E. Key: *Stulecie dziecka*. Przeł. I. Moszczeńska. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/key-stulecie-dziecka.pdf> [dostęp: 31.03.2021]. Warto przypomnieć pisaną w ćwierć wieku po publikacji książki przedmowę tłumaczki, która zwraca uwagę na zbyt optymistyczny ton Key – ta bowiem „myliła się, gdy w noc sylwestrową, słysząc uderzenie dwunastej godziny, twierdziła, że oto zaczyna się wiek nowy, a będzie on stuleciem dziecka. Dotychczas nie tylko nie ziścił on pokładanych w nim nadziei, lecz stworzył takie piekło cierpień dziecięcych, o którym u schyłku ubiegłego stulecia najczulsze dla niedoli dziecięcej serca – tak samo jak autorka niniejszej książki – nie miały wyobrażenia” (I. Moszczeńska: *Przedmowa tłumaczki do III wydania*. W: E. Key: *Stulecie dziecka...*, s. 1).

wych konfrontacji nieukształtowanego Ja ze światem zewnętrznym, obejmującym bazowo przede wszystkim dziedzinę stosunków rodzinnych, choć nie sprowadza się wyłącznie do nich. Wyjątkowo kontrowersyjnym aspektem projektu Freuda jest przy tym głęboka refleksja nad dziecięcą seksualnością i rozwojem erotycznym, którego przebieg był przez badacza wielokrotnie opisywany za pomocą różnych, często wzajemnie się znoszących modeli myślowych – stąd przykładowo pojęcia uwiedzenia i oparcia (z dużą maestrią rozwijane wiele lat później przez Jeana Laplanche’a²), zrazu kluczowe, zostały później zastąpione przez namysł nad rolą nieświadomych fantazji o charakterze erotycznym. W *Trzech rozprawach z teorii seksualnej* Freud sformułował z kolei tezę, że w pierwszym etapie tych seksualnych przemian dziecko jest „polimorficznie perwersyjne”³. Oznacza to, że jego popędy nie są ukierunkowane i uporządkowane, odnoszą się zaś do każdego dostępnego (nie tylko więc, jak w późniejszych fazach, oralnego, analnego bądź genitalnego) źródła spełnienia – to anarchiczna, ruchliwa energia⁴.

W pracy teoretycznej i klinicznej Freud w znacznej mierze skupiał się zatem na dzieciństwie badanym z perspektywy dorosłości, jakkolwiek w kilku przypadkach prowadził również analizę dzieci (najsłynniejsze z nich to Herbert Graf, czyli Mały Hans). To jednak dopiero Melanie Klein dokonała prawdziwej rewolucji w dziedzinie pracy z małoletnimi pacjentami, dochodząc przy tym do wniosków trwale zmieniających obraz dziecięcego życia psychicznego: od niemowlęstwa po okres dojrzewania. Jedno z tych fundamentalnych

² Zob. J. Laplanche: *Life and Death in Psychoanalysis*. Transl. J. Mehlman. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985.

³ S. Freud: *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*. W: Idem: *Życie seksualne*. Przeł. R. Reszke. KR, Warszawa 1999, s. 82–83.

⁴ Tak z kolei powiada Freud we *Wstępie do psychoanalizy*: „Małe dziecko [...] nie zna jeszcze przepaści między człowiekiem i zwierzęciem; pychy, z jaką człowiek odosobnia się od zwierzęcia, nabywa w późniejszym czasie. Początkowo nie okazuje wstrętu do ekskrementów: ale powoli uczy się go pod presją wychowania; nie przykładą szczególnej wagi do różnicy płci i przypuszcza, że przedstawiciele obu płci mają identyczną formację genitalną [...] oczekuje ono rozkoszy nie tylko od części płciowych – myśli, że wiele innych miejsc ciała może angażować tę samą sensytywność, zapewniać analogiczne doznania rozkoszy, a zatem odgrywać rolę genitaliów. Dziecko można więc nazwać »polimorficznie perwersyjnym«. S. Freud: *Wstęp do psychoanalizy*. Cyt. za: W. Menninghaus: *Wstręt: teoria i historia*. Przeł. G. Sowiński. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009, s. 249.

rozpoznać najlepiej wyraziła sama badaczka w passusie otwierającym rozprawę *Psychoanaliza dzieci*:

Psychoanaliza przyczyniła się do powstania nowej psychologii dziecka. Dzięki psychoanalitycznym obserwacjom odkryto, że już w najwcześniejszych latach dzieci doświadczają nie tylko impulsów seksualnych oraz lęków, ale także wielkich rozczarowań. Z utratą wiary w aseksualność dzieci utraciliśmy również wiarę w „raj dzieciństwa”⁵.

Klein odchodzi od dominującej w drugiej połowie XIX wieku wizji dziecka-aniola: niewinnego i beztroskiego, rozwijającego się w harmonii (również – z naturą), przyjmującego to, co mu się przydarza z właściwą sobie pogodą ducha, co zaś najważniejsze – niemal w zupełności odseparowanego od skomplikowanego świata dorosłych lub przynajmniej niewrażliwego na to, co wiąże się z mrocznymi strefami tego świata. Taki „raj dzieciństwa”, jak wyobrażał go sobie twórca wychowania przedszkolnego Fryderyk Fröbel⁶, jest oczywiście tylko konstruktem, podobnie jak kategoria dziecka stanowi pewien antropologiczny wynalazek – to istota definiowana i wytwarzana przez zmienne w czasie, kulturowe wyobrażenia, co w gruntowny sposób omówił Philippe Ariès książce *Historia dzieciństwa* (1960)⁷, zrazu uznanej za skandaliczną.

Anonsując niewiarę w rajską czystość dzieci, psychoanaliza nie decyduje się jednak podmienić tej idealizującej koncepcji na wizję skrajnie przeciwną, zgodnie z którą dziecko byłoby „z natury” wyłącznie złe, niemoralne i występne jako nie-dorośle ucieleśnienie upadłej materii. Jako takie należałoby je siłowo ukształtować za pomocą nakazowej pedagogiki tak, by z popędowego monstrum przemienić je w uporządkowany podmiot kierujący się silnie zinternalizowanym prawem moralnym⁸. „Demoniczne” dzieci, których

⁵ M. Klein: *Psychologiczne podstawy analizy dziecięcej*. Przeł. M. Żylicz. W: M. Klein: *Pisma*. T. 2: *Psychoanaliza dzieci*. Przeł. M. Lipińska, M. Żylicz, H. Grzegołowska-Klarkowska. Wstęp W. Hańbowski. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 3.

⁶ Zob. E. Wiebél: *The Paradise of Childhood: a Manual for Self-instruction in Friedrich Froebel's Educational Principles, and a Practical Guide to Kinder-gartners*. <https://archive.org/details/paradiseofchildh00wiebrich/page/16/mode/2up> [dostęp: 31.03.2021].

⁷ Ph. Ariès: *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*. Przeł. M. Ochab. Aletheia, Warszawa 2010.

⁸ Inne przekonanie, zgodnie z którym psychoanaliza ma charakter przemocowej, puryfikacyjnej ingerencji w produkcję pragnień (również w przypadku

niegrzeczne zachowanie postrzegane jest jako gorszący eksces gwałcący społeczny porządek, stanowiły ulubiony temat XIX-wiecznej pedagogiki, ta zaś ukazywała je w takich książkach jak *Złota różdżka, czyli bajki dla niegrzecznych dzieci*⁹, czyniąc to z nieledwie sadystyczną przyjemnością (w związku z ponoszoną zawsze przez dzieci spektakularną karą).

Klein i inni psychoanalitycy unikają podobnych, z ducha maniachejskich, charakterystyk dzieciństwa. W zamian proponują bardziej kompleksową wizję, zgodnie z którą jest to etap niezwykle wyczulonego, zmysłowego doświadczania świata: w zależności od afektywnej intensywności zdarzeń oraz tego, na ile dziecko jest w stanie pojąć ich sens, będą one możliwe do wewnętrznego introjektowania lub wręcz przeciwnie – będą wywoływały przerażenie, nękały, zaburzały różne obszary życia. Jak zauważył Wojciech Hańbowski, psychoanalitycy postrzegają dzieciństwo jako czas „ogromnego wysiłku, jaki mały człowiek musi wkładać w zmaganie się z fantazjami i lękami świata wewnętrznego oraz ze skomplikowanymi sytuacjami społecznymi”¹⁰. Dziecko jest zatem znacznie bardziej aktywnym i spostrzegawczym uczestnikiem życia dorosłych, aniżeli oni to zakładają; to, co zobaczone lub przeżyte, ale niemieszczące się w ustrukturyzowanej już ramie poznawczej (w *Psychoanalizie dzieci* w tej funkcji powraca nieustannie scena pierwotna, czyli stosunku seksualnego rodziców), zostaje przetłumaczone na osobliwy język intrapsychicznego świata jako sceny teatralnej, na której zdeformowane wydarzenia są nieustannie rozgrywane, wzbogacone przy tym o nieświadome fantazje i urojenia tak mocne, tak przekonujące, że dziecko postrzega je jako element rzeczywistości. To zniekształcenie relacji między wnętrzem i zewnątrz skutkuje komplikacjami psychosomatycznymi, obejmującymi zachowania (auto)destrukcyjne i (auto)erotyczne.

dzieci), wyrażają Gilles Deleuze i Félix Guattari (Ibidem: *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*. Przeł. T. Kaszubski. T. 1. Krytyka Polityczna, Warszawa 2017); szczególnie fragment poświęcony praktyce terapeutycznej Melanie Klein – ibidem, s. 49–52.

⁹ Zob. H. Hoffman: *Złota różdżka czyli Bajki dla niegrzecznych dzieci*. Ilustracje J. Sokołowska. [Adaptacja A. Bańkowska et al. Wstęp i przekład wiersza z okładki M. Rusinek]. Edmont Polska, Warszawa 2017; to z tego zbioru pochodzi słynny wierszyk o Stasiu Straszydłe (Struwelpeter). O książce Hoffmana w szerokim kontekście pedagogicznym i literaturoznawczym pisze M. Jonca: *Enfants terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.

¹⁰ W. Hańbowski: *Wstęp do wydania polskiego*. W: M. Klein: *Pisma*. T. 2..., s. XIII.

W psychoanalitycznym ujęciu dziecko to nie anioł, ale też nie wcielenie diabła; nie bierna, pozbawiona podmiotowości istota i nie mały dorosły – jest hipersensualne, przesycone witalną energią i pozostające w stanie ciągłej czujności, a zarazem łatwo podatne na wszelkie fizyczne czy psychiczne zranienia. Towarzyszy mu często niepokój tyleż twórczy, co niszczycielski, te zaś dwa aspekty wpływają na kształt podejmowanych przez dzieci eksperymentów na sobie i otoczeniu¹¹.

Taka wizja nie jest obca XX-wiecznej literaturze, w której również uwidoczniły się wspomniane na wstępie przemiany i redefinicje w obszarze postrzegania dzieciństwa. Również w tym aspekcie fikcja literacka wchodzi, jak ma w zwyczaju, w ciekawą relację z psychoanalizą, swoimi językami i formami, wyrażając bliskie jej rozpoznania, nierzadko ją przy tym wyprzedzając lub robiąc to lepiej niż ona sama byłaby zdolna to uczynić. Do grona najniezwyklejszych tekstów modernistycznych, które koncentrowały się na postaciach małoletnich zbiegów z „raju dzieciństwa”, warto zaliczyć utwory tak różne jak Franka Wedekinda *Przebudzenie się wiosny*. *Tragedia dziecięca* i dramaty o Lulu, *Księga Monelli* i *Krucjata dziecięca* Marcela Schwoba, *W kleszczach lęku* Henry’ego Jamesa oraz *Chłopcy* i *Dziewczęta* Henriego de Montherlanta. Przynajmniej niektóre z nich stanowiły inspirację¹² dla Leo Lipskiego, pisarza, który odważnie i konsekwentnie ukazywał dzieci i dzieciństwo: mroczne, tajemnicze i wyzbyte infantylizmu. Jego wizja tego okresu ludzkiego życia stanowi jedną z najbardziej oryginalnych w polskiej literaturze XX wieku. Lipski zrezygnował z regresyjno-idealizacyjnych, napędzanych przez nostalgię fantazji o powrocie do „raju utraconego” dzieciństwa, świata bliskiego stanowi natury ludzkiej, jakby przed przekroczeniem smugi cienia – a to dlatego, że pewna doza mroku jest tu obecna już w dziecięcym doświadczeniu. W bogatej psychologicznie prozie Lipskiego¹³ mali bohaterowie (ukazywani tu

¹¹ O niepokoju w prozie Lipskiego pisze Sebastian Brejnak: *Poetyki niepokoju. Lipski – Musil – Amiel – Larkin*. W: Idem: *Niepokój. Nowoczesność w świetle anachronicznych konfiguracji doświadczenia nieswojności*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 97–121 (podrozdział *Narracja niespokojna*, poświęcony Lipskiemu: s. 99–107).

¹² Wpływ europejskiej literatury modernistycznej na twórczość Lipskiego badała Marta Tomczok (Cuber) – zob. M. Cuber: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

¹³ Dla porządku warto dodać, że w latach 1935–1939 Lipski był studentem psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, sama zaś twórczość autora zdradza znajomość pism Freuda, którego poglądy są bezpośrednio przy-

przeważnie w dwóch okresach: od 5 do 8 lub od 11 do 14 lat) są zarazem niespokojni i niepokojący. Wiele ryzykują, by zaspokoić własną ciekawość, która często przekracza granice wyznaczające domenę tego, co dzieciom dostępne, one same jednak tych granic nie znają lub nie uznają ich za obowiązujące. Od wywrotowego pomysłu szybko przechodzą do jego spełnienia, choćby oznaczało to krzywdę swoją lub czyjąś, co zresztą dość często je kusi, tak jakby ich sposób poznawania świata nie był związany z oceną moralną. Choć dzieciństwo w utworach Lipskiego jest czasem witalnej, zmysłowej anarchii poznania, przesyca je zarazem ogólny egzystencjalny lęk (często podlegający ekspresyjnej symbolizacji – jako otchłań, noc, czerni). Jest w nim też obecne całkiem namacalne poczucie zagrożenia; wynikające z potencjalnej lub doświadczonej już przemocy ze strony wielu dorosłych, którzy dziecko zaniedbują, biją, wykorzystują – również seksualnie. Psychika dziecka w prezentacjach Lipskiego jest chaotycznym kłębowiskiem doświadczeń (tych traumatycznych i tych przynoszących rozkosz), pragnień i fantazji, co przekłada się nie tylko na sposób, w jaki to dziecko funkcjonuje społecznie, ale chociażby i na to, jakie zabawy preferuje (a są one nierzadko dość okrutne), czy w jaki sposób posługuje się językiem.

Tym zagadnieniom chciałbym przyjrzeć się w niniejszym tekście, analizując wybrane przedstawienia dzieci i dorastania, na opak czy „na boki”, jak sugeruje Kathryn Bond Stockton¹⁴ – w twórczości, która rozpoczyna się zresztą (*Opowieść o małym Kurcie* z 1932 roku pisana przez zaledwie piętnastoletniego Lipskiego) i kończy (*Sarni braciszek* z 1976 roku) krótkimi utworami poświęconymi dzieciom. Skupię się tu na przedwojennych juveniliach (przede wszystkim postaci Jana z utworu *Śmierć*) oraz montażowej powieści *Niespokojni*, która powstawała w trakcie wojennej tułaczki pisarza pomiędzy Teheranem, Bejrutem a Jerozolimą (tutaj przyjrzę się wątkowi Emila). Niniejszy artykuł stanowi pierwszą odsłonę szerszego projektu, który w przyszłości musi objąć również analizę niedawno odnalezionego dramatu *List*¹⁵, powieści *Piotruś* oraz opowiadania *Miasteczko*, czyli fragmentu

woływane w *Niespokojnych* – zob. L. Lipski: *Niespokojni*. W: Idem: *Powrót*. Instytut Literacki Kultura – Instytut Książki, Paryż–Kraków 2015, s. 84, 92. Kolejne cytaty z tego utworu oznaczam w tekście głównym skrótami N wraz z numerem strony.

¹⁴ K. Bond Stockton: *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Duke University Press, Durham–London 2009.

¹⁵ L. Lipski, O. Raskin: *List (Knajsa)*. „Archiwum Emigracji” [w druku].

nieukończonych książki o „dzieciach w nieokreślonym kraju”¹⁶ czy „dzieciach i zwierzętach”¹⁷.

Rozproszone w czasopiśmie literackich wczesne utwory Lipskiego, czyli pochodzące z lat 30., są świadectwem rozwoju i bogacenia się pisarskiej wyobraźni inspirowanej w dużej mierze nie tyle „młodopolszczyzną”¹⁸, ile raczej prozą ekspresjonistyczną czy nawet, jak sugeruje Marta Tomczok¹⁹, kubizującymi eksperymentami awangardy. Oprócz tego można odnaleźć w nich zabiegi czy motywy charakterystyczne dla tzw. literatury choromaniaków. W niewielkich utworach z tego okresu narracja prowadzona jest z perspektywy dziecka, wrażliwego na barwy i dźwięki do tego stopnia, że te intensywne bodźce wydają się niejasnymi wiadomościami wysyłanymi przez świat, stale interpelujący i nękający bohaterów („ślepia gwiazd patrzą na mnie”²⁰ – mówi narrator *Apolla*), co wywołuje w nich trwały, neurotyczny niepokój. Jeśli na ich horyzoncie pojawiają się również fenomeny pozytywne, to ich groteskowe przejawienie także nadaje im aurę zagrożenia. To właśnie deformujący styl opisu, skojarzony z seksualnymi napięciami dojrzewiania, nie zaś sama schematyczna historia pierwszego zakochania „złego, zgryźliwego dziecka” (Pzz, s. 102), czyli trzynastoletniego pacjenta sanatorium, Kurta, czyni debiutancką *Opowieść o małym Kurcie* utworem godnym uwagi:

Kurt nie mógł spać. Noc była jasna. Cienie przedmiotów przybierały potworne kształty... Właściwie nie bał się. Czuł tylko jakiś niepokój. Czekał świtu. Czas dłużył się. Potem szczyty stały się jasne... jaśniejsze... czerwone. [...] [Kurt – A.Z.] spojrział na prawo i ujrzał tę „nową”. [...] Czerwone światło biło jej w twarz... Przeciągała ramiona, a Kurtowi zdawało się, że wyciąga je do słońca. Przez cienkie płótno widać było linie ciała. Kurt zbłądł... zaczął drżeć lekko, potem poszedł do pokoju.

Pzz, s. 103

¹⁶ H. Joffe: *Kafka z ulicy Bograszow*. „Nowiny – Kurier”, 10 I 1964, s. 3.

¹⁷ H. Gosk: *Walizka z bibułkami*. Edycja „Paryża ze złota...” Leo Lipskiego. „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 341. Na temat *Miasteczka* zob. A. Zajac: *Poniedziałek – Ireny*. *Fantomowe Kresy Leo Lipskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5, s. 275–293.

¹⁸ A. Maciejowska: *Słowo wstępne*. W: L. Lipski: *Powrót...*, s. 9.

¹⁹ M. Cuber: *Trofea wyobraźni...*, s. 37–52.

²⁰ L. Lipski: *Apollo*. W: Idem: *Paryż ze złota*. *Teksty rozproszone*. Wybór i oprac. H. Gosk. *Świat Literacki*, Izabelin 2002, s. 109. Kolejne cytaty z tego tomu oznaczam w tekście głównym skrótem Pzz wraz z numerem strony.

Utwory prozatorskie Lipskiego z tego okresu można z powodzeniem analizować za pomocą narzędzi krytyki tematycznej spod znaku Gastona Bachelarda czy Georges’a Pouleta, dzięki którym uwidoczniłby się złożony sens symboli czy obrazów, do których młody autor z dużym upodobaniem powracał. Szczególnie ważne elementy tego imaginarium to słońce i księżyc²¹, których światło wywołuje diametralnie odmienną percepcję świata: choć noc przynosi lęk, zarazem paradoksalnie przykrywa mgłą, zmiękcza ostre kontury tego, co najbardziej przerażające – księżyc „pokrył wszystko mleczno-kleistą poświatą tak, że nasze podwórko jest jakby zaczarowane” (*Apolla*, Pzz, s. 108–109). Takiego komfortu nie daje ostre i nieubłagane światło dzienne, obnażające straszną rzeczywistość, stąd może z taką nienawiścią mówi o nim bohater *Apolla* zafascynowany księżycem:

Nasze podwórko jest w słońcu. Wstrętne, kłujące słońce, sztyletami promieni wierzisz śmietnik i odkrywasz naszą nędzę. Pokryj, jak księżyc, wszystko płachtą cudu i daj chociaż marzyć. Kochane słońce, co pieścisz temu chudemu, gruzliczemu bobasowi twarz. Ja mówię „bobasowi”, on wygląda, jakby miał trzynaście lat. Patrz, tam kot mruży oczy. W śmietniku grzebie pies. [...] Podwórko jest takie wąskie [...] Nie! Nie chodź tu. Ja nie chcę cię widzieć.
Jesteś wstrętne!...

Apolla, Pzz, s. 109

Późniejsza twórczość Lipskiego znacznie częściej przyjmować będzie, jako pewien *Stimmung*, taką właśnie optykę „słoneczną” – wywołuje ona afekty, które nie podlegają konwencjonalnej symbolizacji, bo związane są z nagą, wpędzającą w abiektalne obrzydzenie rzeczywistością (bohater *Apolla* w pewnym momencie chciałby nawet, aby słońce przestało ją oświetlać) – nie zaś faworyzowany w juveniliach senny koszmar „niepokojów księżycowych”²², który można albo wyjaśniająco zinterpretować, albo po prostu się z niego wybudzić. O ile nocą wycie psa jest „mystyczne”, o tyle za dnia jest wyciem głodnego zwierzęcia, z kolei tajemniczy „chłopiec o szklanych tęczęwkach”, gdy pada na niego słoneczne

²¹ Zob. M. Cuber: *Trofea wyobraźni...*, s. 28–31, 100. Por. też A. Szester: *Women, Cats, the Moon. About Leo Lipski's Prose* [Kobiety, koty, księżyc. O prozie Leo Lipskiego]. „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia*”, Sectio FF, vol. XXXVIII, 2020, nr 2, s. 177–190. <https://journals.umcs.pl/ff/article/view/10125> [dostęp: 31.03.2021].

²² Por. L. Lipski: *Niepokoje księżycowe*. W: Idem: *Paryż ze złota...*, s. 125–127.

światło, okazuje się dzieckiem o niezdrowym, odpychającym wyglądem.

W utworze *Śmierć*, opublikowanym w roku 1938, znacznie dojrzałszym i może najlepszym spośród juveniliów, Lipski rezygnuje z prostego lunarno-solarnego dualizmu, o czym świadczy już wstępna charakterystyka głównego bohatera opowiadania, pięcioletniego Jana: „Jano żył na przejściu między magią a dniem i na jego niebie świeciły równocześnie słońce i księżyc” (Pzz, s. 128). Nie oznacza to, że dziecko funkcjonuje w stanie jakiejś harmonii czy równowagi, która znosi napięcie odczuwane przez postaci z wcześniejszych utworów. Jest właściwie odwrotnie: Jano czuje, że „noc jest zła i że dzień jest zły, kiedy widać równocześnie słońce i księżyc na niebie” (Pzz, s. 128). Towarzyszy mu przy tym niemożliwy do ukojenia niepokój, który nie stanowi jednak, jak poprzednio, uogólnionego nastroju pozbawionego wyraźnej przyczyny czy pewnej egzystencjalnej zasady – ma natomiast konkretne ukierunkowanie związane z sytuacją rodzinną chłopca. Ludwik, jego ojciec, dotychczas zapewniał mu bezpieczeństwo i był wyrozumiały dla lęków Jana, zapada jednak na ciężką chorobę, która zmienia go nie do poznania, „wyżerając” jego ciało i psychikę. Z tego, kto chroni przed potworami, „wielkiego i potężnego” (choć bez jawnych funkcji demiurgicznych, jak jest to w prozie Brunona Schulza) Ludwik sam staje się potworem czy, mówiąc precyzyjniej, ucieleśnionym widmem, jeszcze trwającym po stronie życia. To pierwsze tak dobitne ukazanie schorowanego ciała w prozie Lipskiego, w dodatku z perspektywy dziecka:

Od czasu kiedy Ludwik zachorował i było wiadomo, że umrze, promieniowało z sypial[ni] jego uciekające życie i czyniło przeraźliwie obecnym. [...] I nie wiadomo, czy uważać to coś, leżące na łóżku, za Ludwika. Za dużo pozostało w nim z przeszłości, za dużo zostało zjedzone; a najgorsze, że ten leżący na łóżku uczeplił się swej dawnej postaci i nie chce z nią zerwać.

Pzz, s. 130–132

W tej nowej sytuacji warunkiem względnego bezpieczeństwa jest ochronna obecność matki Jana, Joanny, która stanowi tu jednocześnie postać negatywną (ma „usta ciemnoczerwone, a czerwień jest przeraźliwa i zła”; Pzz, s. 128) – regularnie zostawia chłopca, by spotykać się z kochankiem i od takiego właśnie odejścia rozpoczyna się właściwa akcja utworu. Można powiedzieć, że Jano zarazem ma rodziców i ich nie ma, jako że oboje stracili swoje symboliczne, ale i afektywne role; dziecko nie używa nawet słowa „mama”, od

kiedy w ten sposób do Joanny zwrócił się będący w malignie Ludwik, za sprawą tej skrajnej słabości wytracając w oczach Jana rolę strażnika czy opiekuna. Podpatrzona przez niego scena jest traumatyzująca (Jano czuje się „zanurzony w kale i przerażeniu”; Pzz, s. 131), ponieważ przychodzi jako niespodziewane ujawnienie przeczuwanej, a „strasznej i nieprzyzwoitej” (Pzz, s. 131) prawdy o rzeczywistości. Skoro zatem, jak pisze Lipski, w przypadku dzieci „siły wielkie, przerażające, nie [są – A.Z.] otoczone tak silną skorupą” (Pzz, s. 129), mały bohater nie ma wielkich szans w zmaganiach z dręczącymi go lękami. W momencie ich największego nasilenia prosi czy wręcz błaga o pomoc służącą Marysię w odnalezieniu Joanny. Reakcja służącej jest jednak przewidywalna i bezwzględna: „Idź spać, smarkaczu. Jesteś wariat. [...] Zbiję cię, idź spać” (Pzz, s. 136). Słowa Marysi są znamienne i dopełniają obrazu dziecięcego osamotnienia i niezrozumienia.

W *Śmierci* zawarta jest finalna, najbardziej rozbudowana wersja projektu pewnej fenomenologii dzieciństwa rozwijanej przez Lipskiego w jego wczesnych prozach z lat 1932–1938. Istotną część tego zamysłu stanowi rozdzwięk pomiędzy bogatą percepcją dziecka, napędzaną przez nieokiełznaną wyobraźnię, a odbiorem jego odczuć i przekonań przez dorosłych, zbliżonym wręcz do tego, jak reagują oni na słowa czy czyny osób zaburzonych psychicznie, z czego wynika traktowanie Jana i innych młodych bohaterów jako histeryzujących „wariatów”. To dodatkowo pogłębia odczuwany przez nich lęk, skojarzony często z cielesnym rozkładem (ciało Ludwika) czy śmiercią. Ich podstawowymi mechanizmami obronnymi są symbolizacja lub rodzaj zaprzeczenia (aktywnej niewiedzy), dzięki którym nieukształtowane, a poddawane wstrząsowym przeżyciom Ja, chroni się przed dekompozycją. Czy jednak możliwe jest utrzymanie zabezpieczającej „zasłony”, jeśli raz już się za nią zajrzało? Lipski pisze:

Nie należy bowiem widzieć pewnych rzeczy za jasno. Nie wiadomo, czy istnieją one całkowicie i czy obowiązek przyjęcia ich za istniejące nie jest zbyt ciężki. Oddziela się je zasłoną i poświęca im się pewne czynności niejasne, ale surowo przepisane. Wykonuje się je ze wstydliwym uśmiechem na ustach i tłumaczy się, że robi się to dla zabawy, tak sobie dla zabicia czasu. Liczy się płyty na chodniku, wstrzymuje się oddech do uduszenia się. Oddziela się ów świat zasłoną od dnia i świadomości [...]. Ale na dnie duszy ukrywa się strach i natarczywe pytanie: – Co będzie, gdy coś zerwie zasłonę?

Pzz, s. 131

Śmierć w osobliwy sposób przypomina przy tym wiersz Juliana Tuwima, przywołany przez redaktorów: Marię Janion i Stefana Chwina, w poświęconym dzieciom tomie *Transgresji. Wiersz wyszydzający dzieci* to zabawna i przewrotna satyra, ale jego końcowe fragmenty mają odmienny charakter:

Dzieci-wariaci, co wy robicie?
Dzieci-szaleńcy, w co się bawicie?
[...]
Ciemny wariacie, czego się drzesz?
O czym ty śpiewasz, o niepojęta
Mała istoto, porwana szałem?
[...]
Jaki się w tobie rozegrał bies?
To nie jest piesek – to Groźny Pies!
Czemu bełkocąc, sepleniąc słowa,
Wielki szaleńcze, pleciesz androny?
Spójrz – zgroza niebios łka purpurowa,
Nad światem – pożar czerwony!
[...]
Nocą się z płaczem obudzisz w trwodze,
Światło wyrąbie przepaść w podłodze,
Kiedy za oknem upiornie stanie
Księżyc ogromny.
Nie ma nikogo. Puste mieszkanie.
Tylko nad tobą, na drugim piętrze,
Tak samo straszy pokoju wnętrze
I w okno patrzy wylekły pan,
Strach ciecżą srebrną płynie ze ścian
I trzeszczy śmierć w stęchłej ścianie
Tak samo, tak samo, kochanie...²³

W opowiadaniu Lipskiego „wylekłym panem” jest umierający Ludwik, który podobnie jak Jano oczekuje na powrót Joanny (choć domyśla się, że ta go zdradza) i całą noc wpatruje się w okno, nasłuchując zarazem kroków przerażonego syna i marząc, że ten przyjdzie do jego pokoju, by wspólnie, jak kiedyś, mogli poradzić sobie ze swoimi niepokojami.

Wątki z juveniliów, również te związane z ukazaną tam wizją dzieciństwa, powracają w powieści *Niespokojni*, pisanej przez Lip-

²³ J. Tuwim: *Wiersz wyszydzający dzieci*. W: *Dzieci*. Red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988, s. 126.

skiego w trakcie wojny i zaraz po niej. Na sposób ich wplatania w literacki patchwork – bo tak można postrzegać tę fragmentaryczną prozę – ma wpływ dialektyczna, ocalająco-deformująca praca pamięci, stanowiąca zresztą główny metatekstowy wątek utworu, przedstawiony w olśniewającym prologu *Niespokojnych – Świętym Pawle*²⁴. Pisarz, dotknięty afazją i prawostronnym paralizem, ciężko doświadczony przez wojnę, postanowił napisać „powieść z czasów krakowskich, wyłącznie prawie erotyczną”²⁵, której wyjątkowość polega na odrzuceniu nostalgicznej, scalającej reparacji poprzez pisanie i zastąpieniu jej przez tekstowe świadectwo, w którym prezentacja bezpośrednio utraconego, zdemolowanego przez wojnę (wraz ze śmiercią najbliższych) świata dzieciństwa i młodości zawiera już retroaktywne prześwity nadchodzącej katastrofy. *Niespokojni* to tekst pełen wyrw i rozstępów, subtelnie, lecz konsekwentnie przenicowany nie tylko w warstwie fabularnej, ale i narracyjno-formalnej²⁶. Podstawowym wskaźnikiem obecnego tu rozspojenia jest skomplikowana zależność pomiędzy narratorem następujących po *Prologu* rozdziałów – pozornie auktorialnym, jednak kilkakrotnie zawierającym lub naznaczającym opowieść, określającym się jako „Ja, Leo” – a głównym bohaterem powieści, czyli kilkunastoletnim Emilem²⁷. Dzieli on z Lipskim pewne elementy biografii, stąd na przykład widzieć go można (zgodnie z koncepcją ze *Świętego Pawła*) jako nieumarłą cząstkę owego „Ja”, zamordowaną przez wojnę, ale wciąż zachowywaną i utrzymywaną w podmiotowej topografii.

²⁴ O tym prologu piszę więcej w: *Do-świadczanie anomiczne. „Święty Paweł” Leo Lipskiego*. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Red. P. Sadzik. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2019, s. 213–241.

²⁵ List L. Lipskiego do M. Chmielowca z 1946 r., cyt. za: A. Maciejowska: *Słowo wstępne...*, s. 11.

²⁶ Aspekty formalne i narratologiczne *Niespokojnych* wyczerpująco analizuje Jagoda Wierzejska – zob. Eadem: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna pisarstwa Leo Lipskiego*. W: Eadem: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*. Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2012, s. 380–390 i nast.

²⁷ Warto zestawzić Emila z *Niespokojnych* z tytułową postacią powieści Zofii Nałkowskiej *Hrabia Emil* z 1921 roku – to bohater, który w dzieciństwie fantazjuje o byciu bitym przez gubernera; por. również następujący fragment: „Zabawy dziecinne zamieniły się w cierpienie. Emil uwielbiał Joannę. Drżał od jej gestów, słów, rozkazów. Wisiał oczami na jej ustach. Chciał strasznie mówić teraz do niej: panno Joanno, pani. W długie wieczory marzeń układał zdania, w których wyrażał tę prośbę” – Z. Nałkowska: *Hrabia Emil*. Czytelnik, Warszawa 1977, s. 30.

Od-twarzając „swój” Kraków lat 30., autor wykorzystuje również fragmenty przedwojennych tekstów, czasem czyniąc ich autorem Emila (ukazywanego jako początkującego pisarza), a czasem dokonuje literackiego montażu w partiach narracyjnych, „cytując bez cudzysłowów”²⁸ własne utwory, np. znaną już nam *Śmierć*²⁹. O ile jeden ze wstępnych epizodów *Niespokojnych*, mówiący o dwunastoletniej Eli zakochanej w Emilu, jest dość wyraźnym przetworzeniem fabułki *Opowieści o małym Kurcie*³⁰, o tyle niektóre cząstki cechują się już bezpośrednim podobieństwem, zawsze jednak będącym powtórzeniem ze znaczącą różnicą wytwarzaną przez czasoprzestrzenny rozdźwięk, traumatyzujące oddzielenie, które naznacza każdą warstwę tekstu. Porównajmy choćby passusy z opowiadania *Dziewczynki* (niepublikowanego za życia Lipskiego):

²⁸ Por. następującą uwagę Waltera Benjaminina z notatek do pracy o paryskich pasażach: „W pracy tej powinna zostać do perfekcji opanowana sztuka cytowania bez cudzysłowów. Jej teoria jak najściślej wiąże się z teorią montażu” – W. Benjamin: *Pasaże*. Red. R. Tiedemann. Przeł. I. Kania. Posłowie Z. Bauman. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 503. Warto przypomnieć, że Benjamin jest również autorem eseju *Karl Kraus*, gdzie rozwinął koncepcję cytatu jako ocalająco-niszczycielskiego wyrwania z „martwego” kontekstu, dającego zarazem szansę na ponowne, sprawiedliwsze wysłuchanie słów w tymże cytacie się zawierającym. Wizję tę można w produktywny sposób zestawić z zawartym w *Niespokojnych* projektem Lipskiego.

²⁹ Por. dwa fragmenty: „Pewnej nocy runęli bogowie, zawałiło się coś, a została ogromna dziura, sprośna i czarna” (*Śmierć*; Pzz, s. 141 w bibliografii brak wskazania – z zakresem stron – utworu *Śmierć*) i „I stało się, że pewnej nocy runęli bogowie, już dawno nadpsuci i nadgnili, tak że jego przerażenia nie powodował sam fakt upadku, lecz to, że odbył się on z tak małym hałasem. Została po nich w jego świecie duża wyrwa i olbrzymia pustka [...]” (N, s. 57). We wczesnym tekście zdanie to wprowadza podejrzaną przez Jana traumatyzującą, przyczyniającą się do podmiotowego pęknięcia scenę, natomiast w *Niespokojnych* chodzi raczej o moment samouświadomienia w konfrontacji z egzystencjalną negatywnością.

³⁰ Zob. też niedatowane opowiadanie *Ela*, stanowiące najpewniej szkic do *Niespokojnych* (Pzz, s. 69–74). Charakterystyka tytułowej bohaterki dobrze pasuje do innych dziecięcych postaci u Lipskiego: „Mała lunaticzka, która wie to, co inni tylko przypuszczają, małe zwierzątko, które idzie śladem zapachu” (Pzz, s. 72). Por. fragment z *Niespokojnych* opisujący Alę, recytującą Emilowi *Króla Olch*: „Nie było w tym ani trochę patosu, ani rutyny; była pewność lunatyka chodzącego po rynnie, prostota dziecka, które w i d z i rzeczy niewidzialne” (N, s. 125).

Niańki wozily niemowlęta, życie wypływało na ich tęczęwki, chwiała się na powierzchni, zanurzało się w źrenice; tętniło wolno. Dwuletnie dzieci biegly szybko jak pijane, zataczały się, przewracały, znów wstawały, biegly dalej.

Pzz, s. 141

I z *Niespokojnych*:

Bachory przebierały różowymi nogami jak świerszcze, życie wchodziło powoli na tęczęwki, potem zanurzało się w źrenice, potem znowu wypływało; tętniło wolno. Starsze mówiły:

– O, ten rak święty, ten robak, chodź tu, kochanie, patyk ci dam.

N, s. 143

Powieściowy fragment przynosi obraz wyostrzony i wzbogacony, również ze względu na obecność zagadkowych słów wypowiedzianych przez dzieci – ni to związanych z jakąś niezbyt zrozumiałą zabawą, ni to osobliwie parodiujących mowę dorosłych³¹ (takie magiczno-inwokacyjne formuły padają tu z ust dzieci dość regularnie: „Mój kochany, mój kiciuniu, chodź do mnie, już w tej chwili”, mówi Emil „władczo, jak do Pana Boga”, do napotkanych na ulicy psów – N, s. 55). Widać tu również wyraźnie, że w swoim antynostalgicznym projekcie Lipski nie czyni wyjątku dla świata dzieciństwa, by ukazać go jako utracony raj czy sielankę dorastania polegającą na bezbolesnym wtajemniczeniu w dorosłość. W *Niespokojnych* dzieciństwo nie jest jedynie przejściowym okresem, rodzajem wprowadzenia do życia właściwego – to życie dziecięce jest „życiem większym”³². Zgodnie z sugestią Bond Stockton można mówić tu nie o wertykalnym ruchu do-rastania, ale o „rośnięciu na boki” czy w poprzek,

³¹ W kontekście dziwnej, obfitującej w katachrezy i składniowe przekształcenia mowy dzieci instruktywna może być uwaga Waltera Benjamina: „Słowa są dla nich [dzieci – A.Z.] jak pieczary, pomiędzy którymi dzieci znają najbardziej osobliwe połączenia”. W. Benjamin: *Precel, pióro, pauza, skargi, fidrygałki*. Przeł. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 5. Ciekawe rezultaty w zakresie badań nad zdeformowanym dziecięcym językiem może dać równoległa lektura prozy Lipskiego i powieści Michała Choromańskiego *Zazdrość i medycyna*; wśród jej bohaterów są dziewięcioletni Boruch („najdziwniejsze dziecko spośród wszystkich dzieci”, które konsekwentnie powtarza, że „ma latarnię w brzuchu”) i pięcioletnia (komunikująca się wyłącznie za pomocą kłamstw) Anielka. Zob. M. Choromański: *Zazdrość i medycyna*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997– cytowane słowa pochodzą ze s. 9.

³² Por. A. Bielik-Robson: *Errors. Mesjański witalizm i filozofia*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2012.

„rozwijaniu się” jako procesie rozszerzonej i nieuporządkowanej (niczym opisywane przez Freuda cząstkowe popędy) eksploracji, wykraczając tym samym poza wyznaczoną im odgórnie ścieżkę adolescencji³³. Oznacza to, że wizja dzieciństwa z juveniliów zostaje wzbogacona przy użyciu już w niej obecnych potencjałów – dziecko jest tu w dalszym ciągu wrażliwe, lęklive, zmagające się z niezrozumieniem i brakiem bezpieczeństwa, ale jednocześnie przypisano mu perwersyjno-heretycki witalizm, obejmujący ryzykowne praktyki życiowego poznania: eksperymenty, transgresje i zabawy (najbardziej wyraziście ukazuje to Lipski w *Miasteczku* – główna bohaterka, Ola „bawiła się w życie, a zwłaszcza bawiła się [koleżanką – A.Z.] Marysią [...]”, a czasem „bawiła się samą sobą”³⁴, udając niewidomą). Spróbujmy przyjrzeć się tej dialektyce dzieciństwa, analizując wątek dzieciństwa Emila, czyli jednej z dwóch głównych postaci *Niespokojnych*.

Emil, pokazany najpierw w wieku ośmiu, a potem jedenastu lat, jest dzieckiem niechętnie spełniającym polecenia dorosłych i nieznośnym przymusu. Z tego powodu często bywa karany z użyciem przemocy przez bonę i matkę – z opresji wyswobadza go jedynie (groteskowy, zajęty właściwie tylko swoimi badaniami naukowymi) ojciec, ten jednak jest przeważnie nieobecny, „interesuje się nim zbyt mało” (N, s. 50). Uciekając przed takim traktowaniem, Emil chowa się pod łóżko lub zamyka się w klozecie, który stopniowo staje się dla niego rodzajem refugium, miejsca gwarantującego bezpieczeństwo³⁵, gdzie potrafi przesiedzieć nawet kilkanaście godzin. Ściany pomieszczenia chłopiec pokrywa (ochronnymi?, odnoszącymi się w jakiś sposób do przeżywanego nieszczęścia?) „magicznymi znakami i obrazami” (N, s. 49), które stopniowo zamieniają się w palimpsestowy szyfr – zapis kolejnych lęków i fascynacji. Jeżeli tylko w ubikacji Emil może poczuć się komfortowo i wymknąć się zagrożeniu, nie powinno dziwić, że tam właśnie udaje się, by rozmawiać z Bogiem, jakkolwiek jest to rozmowa szczególna: „Poszedł do klozetu i zaczął się modlić. Ponieważ chciał mieć brata, a był głęboko przeświadczony o przewrotności Pana Boga, mówił: – Panie Boże, ja

³³ K. Bond Stockton: *The Queer Child...*, s. 11–12, 25.

³⁴ Oba fragmenty przytaczane w tym zdaniu pochodzą z: L. Lipski: *Miasteczko*. W: Idem: *Powrót...*, s. 266.

³⁵ Jeśli dla Emila klozet jest przestrzenią pozbawioną niepokoju (czy raczej umożliwiającą reparację), to w przypadku Abka z późniejszego o około trzydzieści lat *Sarniego braciszka* to właśnie ubikacja stanowi źródło lęku – tam bowiem jest wsadzany za karę. Zob. L. Lipski: *Sarni braciszek*. W: Idem: *Powrót...*, s. 271.

chcę, żeby była siostrzyczka. Nie brat. Panie Boże [...] tak go zaklinał i prosił” (N, s. 54).

Nieposłuszny i sprawiający problemy chłopiec zostaje zaprowadzony do neurologa, który nie bez przyczyny interesuje się ulubionymi zabawami chłopca. Zdaniem Emila „samo się bawi”, zabawa byłaby więc chyba czymś podlegającym nie woli lub chęci, lecz raczej popędowi, które wprawiają ciało w ruch, skłaniając je do realizowania nieświadomych fantazji – być może dlatego Emil stwierdza, że w zabawach „lubi być policjantem, ale jest zbrojcem” (N, s. 51). Choćby zatem wolał symulować (lub istotnie wprowadzać) prawny porządek i nadzór, ostatecznie jego zachowania ciążyą w stronę anomii czy destrukcji, co w połączeniu z nieograniczoną moralnymi zakazami ciekawością przydaje mu niekiedy wręcz sadystyczny rys, udziwniający opisy dziecięcego odkrywania sfery seksualności:

Przy zestawianiu pociągu, gdzie wagonami były pudełka, zdarzało się, że oglądali sobie z Fredkiem jądra i obmacywali pośladki. Mieli czerwone uszy i byli nie bardzo przytomni. Zawsze jednak słyszeli, jak nadchodziła bona. [...] Fredek umiał się dobrze bawić, ale był godny pogardy. Nie umiał zatrzymywać moczu i zanim zdołano cośkolwiek zrobić, miał mokre majtki. Bona biła go za to bardzo, ale to nie pomagało. W takich chwilach Emil patrzył z uwagą na jego twarz, tak jak patrzył na glisty w parku. [...] Fredek [bity – A.Z.] zwisał jak worek. To było bardzo przyjemne i interesujące.

N, s. 51–52

Lipski traktuje zabawę inaczej niż Klein – w jego opisach nie ma ona jedynie charakteru wtórnego nośnika symbolicznych czy fantazmatycznych znaczeń odnoszących się do wydarzeń z przeszłości. Wykonywane w jej trakcie gesty i czynności same w sobie posiadają treść, służąc odkrywaniu (potencjalności) własnego ciała, które ponadto może w tej zabawie stać się nieżywe lub nieludzkie (zwierzęce, przedmiotowe) czy też oddane w posiadanie drugiej osobie. Dlatego w cytowanym fragmencie warto zwrócić uwagę na wątek zabawy w pociąg, która nawraca kilkakrotnie, nie można jej zatem traktować jedynie jako tła dla zabawy „właściwej”, tj. erotycznej³⁶. Emil fascynuje się odjeżdżającymi pociągami, które – jego

³⁶ Nic zarazem nie stoi na przeszkodzie, by połączenie zabawy w pociąg i zabawy w oglądanie genitaliów traktować jako nieprzypadkowe – por. T. Kałisiak: *Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński*. „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 53–81.

zdaniem – pozwalają ludziom opuścić lokalny, ograniczony świat, by prowadzić ich w stronę nieznanego. Zarazem ekscytuje go ich dynamiczny ruch, który sam chętnie naśladuje – „Bawił się, idąc ulicą, jak mu się nudziło, w kolej”, a nawet „(Sam był koleją)” (N, s. 60)!

Takie dziecięce metafory, obejmujące nie tyle „bycie jak x”, ile „bycie x”, tropi Bond Stockton – jej zdaniem w zachowaniu dzieci powszechne jest „wyobrażanie sobie siebie jako czegoś lub kogoś innego”³⁷, a przypisane literackiej metaforze zapośredniczenia i przesunięcia odnoszą się do samodzielnie wymyślanych przez dzieci relacji pomiędzy obiektami. Metafora polega na szukaniu horyzontalnych połączeń, które w parodystyczny sposób odnoszą się do świata dorosłych, funkcjonującego w porządku wertykalnych progresji. „Mój pies jest moją żoną, moja lalka jest moim dzieckiem”³⁸ – to dwa z wielu przykładów analizowanych przez badaczkę, przy czym warto dodać, że w specjalnej przestrzeni dziecięcej zabawy działają one jako zarazem metaforyczne i częściowo performatywne akty mowy, które mają w sobie coś strukturalnie perwersyjnego: „wiem, że moja lalka nie jest moim dzieckiem, ale...”³⁹. W znacznie bogatszy i bardziej precyzyjny sposób rzecz tę ujął sam Lipski, tak pisząc w *Niespokojnych*:

Dzieci mają jeden świat dla dorosłych, w którym udają, że nie mówią do robaków, udają, że nie boją się muzyki i księżycy, udają, że się boją strasznych bajek i kominiarza, udają, iż wierzą w to, że powinny być umyte, grzeczne, posłuszne... Mali symulanci. I drugi świat dla siebie, realistycznie czarodziejski, najeżony kielkującymi problemami, pełen zasadzek, widmowy i filozoficzny.

N, s. 96

Choć zatem dzieci bywają otwartymi buntownikami (to przykład Emila), ostatecznie jednak, zdaniem Lipskiego, wybierają inne zachowanie: zamiast bezpośrednio występować przeciwko wizji dorastania, którą włączają w ich życie dorośli, one po prostu przytakują

³⁷ K. Bond Stockton: *The Queer Child...*, s. 15.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Struktura „dobrze wiem, że..., ale...” doskonale oddaje charakterystyczny dla perwersji mechanizm zaprzeczenia – zob. B. Fink: *Perwersje*. W: Idem: *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*. Przeł. Ł. Mokrosiński. Wydawnictwo Andrzej Żórawski, Warszawa 2002, s. 242, 261. Por. O. Mannoni: „*I know well, but all the same...*”. Transl. G.M. Goshgarian. In: *Perversion and the Social Relation*. Eds. M.A. Rothenberg, D.A. Foster, S. Žižek. Duke University Press, New York 2003, s. 68–93.

im w odpowiednich momentach, odseparowując, póki to w ogóle możliwe, świat zewnętrzny od „realistycznie czarodziejskiego”, stanowiącego właściwą płaszczyznę rozrastającego się życia. Nie ucieka się od niego w geście eskapizmu, ale przeżywa się je w całej egzystencjalnej intensywności, tak jak potrafią to jedynie dzieci – okupujące marginesy i pogranicza, eksperymentujące na samych sobie „bachory”: „wyblakłe, złośliwe, mądre” (N, s. 75).

Bibliografia

- Ariès Ph.: *Historia dzieciństwa: dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*. Przeł. M. Ochab. Aletheia, Warszawa 2010.
- Benjamin W.: *Pasaże*. Red. R. Tiedemann. Przeł. I. Kania. Posłowie Z. Bauman. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Benjamin W.: *Preceł, pióro, pauza, skargi, fidrygałki*. Przeł. A. Lipszyc. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 5–6.
- Bielik-Robson A.: *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2012.
- Bond Stockton K.: *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Duke University Press, Durham–London 2009.
- Brejnak S.: *Poetyki niepokoju. Lipski – Musil – Amiel – Larkin*. W: Idem: *Niepokój. Nowoczesność w świetle anachronicznych konfiguracji doświadczenia nieswojności*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 97–121.
- Choromański M.: *Zazdrość i medycyna*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.
- Cuber M. [Tomczok M.]: *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Deleuze G., Guattari F.: *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*. Przeł. T. Kaszubski. T. 1. Krytyka Polityczna, Warszawa 2017.
- Fink B.: *Perwersje*. W: Idem: *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*. Przeł. Ł. Mokrosiński. Wydawnictwo Andrzej Żórawski, Warszawa 2002, s. 234–287.
- Freud S.: *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*. W: Idem: *Życie seksualne*. Przeł. R. Reszke. KR, Warszawa 1999, s. 27–129.
- Gosk H.: *Walizka z bibułkami. Edycja „Paryża ze złota...” Leo Lipskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 337–344.
- Hańbowski W.: *Wstęp do wydania polskiego*. W: M. Klein: *Pisma*. T. 2: *Psychoanaliza dzieci*. Przeł. M. Lipińska, M. Żylicz, H. Grzegołowska-Klarkowska. Wstęp W. Hańbowski. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. XI–XIV.
- Hoffman H.: *Złota różdżka czyli Bajki dla niegrzecznych dzieci*. Ilustracje J. Sokołowska. [Adaptacja A. Bańkowska et al. Wstęp i przekład wiersza z okładki M. Rusinek]. Egmont Polska, Warszawa 2017.

- Joffe H.: *Kafka z ulicy Bograszow*. „Nowiny – Kurier”, 10 I 1964, s. 3.
- Jonca M.: *Enfants terribles. Dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005.
- Kaliściak T.: *Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński*. „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 53–81.
- Key E.: *Stulecie dziecka*. Przeł. I. Moszczeńska. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/key-stulecie-dziecka.pdf> [dostęp: 31.03.2021].
- Klein M.: *Psychologiczne podstawy analizy dziecięcej*. Przeł. M. Żylicz. W: M. Klein: *Pisma*. T. 2: *Psychoanaliza dzieci*. Przeł. M. Lipińska, M. Żylicz, H. Grzegółowska-Klarkowska. Wstęp W. Hańbowski. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 3–16.
- Laplanche J.: *Life and Death in Psychoanalysis*. Transl. J. Mehlman. The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985.
- Lipski L.: *Apollo*. W: Idem: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór i oprac. H. Gosk. Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 106–110.
- Lipski L.: *Miasteczko*. W: Idem: *Powrót*. Instytut Literacki Kultura – Instytut Książki, Paryż–Kraków 2015, s. 257–269.
- Lipski L.: *Niepokoje księżycowe*. W: Idem: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór i oprac. H. Gosk. Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 125–127.
- Lipski L.: *Niespokojni*. W: Idem: *Powrót*. Instytut Literacki Kultura – Instytut Książki, Paryż–Kraków 2015, s. 25–151.
- Lipski L.: *Opowieść o małym Kurcie*. W: Idem: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór i oprac. H. Gosk. Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 102–105.
- Lipski L.: *Sarni braciszek*. W: Idem: *Powrót*. Instytut Literacki Kultura – Instytut Książki, Paryż–Kraków 2015, s. 269–272.
- Lipski L.: *Śmierć (2)*. W: Idem: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór i oprac. H. Gosk. Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 128–139.
- Lipski L., Raskin O.: *List (Knajpa)*. „Archiwum Emigracji” [w druku].
- Maciejowska A.: *Słowo wstępne*. W: L. Lipski: *Powrót*. Instytut Literacki Kultura – Instytut Książki, Paryż–Kraków 2015, s. 5–23.
- Mannoni O.: *„I know well, but all the same...”*. Transl. G.M. Goshgarian. In: *Perversion and the Social Relations*. Eds. M.A. Rothenberg, D.A. Foster, S. Žižek. Duke University Press, New York 2003, s. 68–93.
- Menninghaus W.: *Wstręt: teoria i historia*. Przeł. G. Sowiński. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009.
- Moszczeńska I.: *Przedmowa tłumaczki do III wydania*. W: E. Key: *Stulecie dziecka*. Przeł. I. Moszczeńska. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/key-stulecie-dziecka.pdf> [dostęp: 31.03.2021].
- Nałkowska Z.: *Hrabia Emil*. Czytelnik, Warszawa 1997.
- Szester A.: *Women, Cats, the Moon. About Leo Lipski's Prose [Kobiety, koty, księżyc. O prozie Leo Lipskiego]*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia”, Sectio FF, vol. XXXVIII, 2020, nr 2, s. 177–190. <https://journals.umcs.pl/ff/article/view/10125> [dostęp: 31.03.2021].
- Tuwim J.: *Wiersz wyszydający dzieci*. W: *Dzieci*. Red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988, s. 126.

- Wiebé E.: *The Paradise of Childhood: a Manual for Self-instruction in Friedrich Froebel's Educational Principles, and a Practical Guide to Kinder-gartners*. <https://archive.org/details/paradiseofchildh00wiebrich/page/16/mode/2up> [dostęp: 31.03.2021].
- Wierzejska J.: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna pisarstwa Leo Lipskiego*. W: Eadem: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*. Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2012, s. 365–463.
- Zajac A.: *Do-świadczanie anomiczne. Święty Paweł Leo Lipskiego*. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Red. P. Sadzik. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2019, s. 213–241.
- Zajac A.: *Poniedziałek – Ireny. Fantomowe Kresy Leo Lipskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2019, nr 5, s. 275–293.


Antoni Zajac – doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Realizuje projekt poświęcony twórczości Leo Lipskiego w ramach programu Diamentowy Grant. Jego zainteresowania koncentrują się na literaturze XX i XXI wieku, psychoanalitycznych badaniach nad literaturą i literaturoznawczych studiach nad pamięcią. Współredaktor tomu zbiorowego (wraz z M. Libichem, J. Potkańskim) *Języki literatury współczesnej* (w druku).

e-mail: antoni.m.zajac@gmail.com



Marian Bielecki

Uniwersytet Wrocławski

 <http://orcid.org/0000-0003-2490-0823>

O udręce młodości, resentymencie i wstręcie, a także o tym, czy Thomas Bernhard czytał Witolda Gombrowicza

On the Anguish of Youth, Ressentiment, Disgust, and the Question
Whether Thomas Bernhard Read Witold Gombrowicz

Abstract: The article is an interpretation of Thomas Bernhard's selected works in the context of the works of Witold Gombrowicz. In my opinion, the mysterious allusion to the Polish writer in the novel *Gargoyles* is an effect of not only the act of reading but also artistic inspiration. Both Bernhard and Gombrowicz are sensitive to the interpersonal aspect of existence and its cultural determinants. They perceive the family and school as oppressive institutions entangled in symbolic and real violence. The primary defence strategy of the protagonists is the affect of disgust.

Key words: Bernhard, Gombrowicz, family, school, disgust

Streszczenie: Artykuł jest interpretacją wybranych utworów Thomasa Bernharda w kontekście twórczości Witolda Gombrowicza. W moim przekonaniu zagadkowa aluzja do polskiego pisarza w powieści *Zaburzenie* jest nie tylko efektem lektury, ale i artystycznej inspiracji. Bernharda i Gombrowicza łączyłoby uwrażliwienie na międzyludzki aspekt egzystencji i jego kulturowe uwarunkowania. Rodzinę, szkołę postrzegali jako opresywne instytucje uwikłane w symboliczną i realną przemoc. Podstawową strategią obronną bohaterów jest afekt wstrętu.

Słowa kluczowe: Bernhard, Gombrowicz, rodzina, szkoła, wstręt

W powieści *Zaburzenie* (1967) jeden z głównych rozmówców, księżę Saurau, wspomina zarządcę zamku Hochgobornitz, „niejakiego Gombrowicza”. Miał on sporządzić plan, „według którego cały majątek zostanie zlikwidowany”, i który, mimo iż nie podobał się jego ojcu „ani pod względem fizycznym, ani umysłowym” (Z¹, s. 191), miałby ożenić się ze starszą siostrą księcia, z czego jednak nic nie wyszło, bo „zarządca runął w głąb wąwozu i został pochowany” (Z, s. 191–192). Ta zagadkowa aluzja jest interesująca z wielu powodów, nie tylko z racji swojej zdawkowości, bo polski pisarz jest tu bohaterem trzeciego albo czwartego planu, nieodgrywającym żadnej istotnej roli. Witold Gombrowicz bywa w literaturze przywoływany nader często, aczkolwiek charakterystyczne, że bohaterem *stricto* literackim najczęściej staje się pod piórem autorów obcojęzycznych², podczas gdy polscy – z wyjątkiem *Julii* Stefana Otwinowskiego – na ogół albo inspirowują się jego interakcyjną antropologią, albo w trybie dyskursywnym przystępują do mniej bądź bardziej zasadniczej polemiki³. Thomas Bernhard Gombrowicza aluzyjnie przywołał, podobnie jak czynili to jego polscy i niepolscy komentatorzy, chętnie zestawiając te dwa nazwiska⁴. Biograficzna anegdota mówi, że Bern-

¹ W oznaczaniu tekstów Thomasa Bernharda stosuję skrót (podaję je według kolejności ukazania się dzieł): PA – *Partyjka*. Przeł. G. Mycielska. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980; DR1 – *Dramaty*. T. 1. Przeł. J.S. Buras, M. Muskała, D. Żmij-Zielińska. Wybrał i posłowiem opatrzył K. Lupa. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001; DR2 – *Dramaty*. T. 2. Przeł. J.S. Buras, G. Matysik. Wybrał K. Lupa. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004; B – *Beton*. Przeł. E. Dyczek, M.F. Nowak. Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2001; A – *Autobiografie*. Przeł. S. Lisiecka. Czarne, Wołowiec 2011; Z – *Zaburzenie*. Przeł. S. Lisiecka. Czytelnik, Warszawa 2013; CA – *Chodzenie. Amras*. Przeł. S. Lisiecka. Wydawnictwo „Od Do”, Łódź 2017; PR – *Przegraną*. Przeł. i posłowiem opatrzył M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2019; BP – *Bratanek Wittgensteina. Przyjaźń*. Przeł. i posłowiem opatrzył M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2019; M – *Mróz*. Przeł. S. Błaut. Posłowie M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2020; DRI – *Dramaty*. T. 1. Przeł. M. Muskała, D. Żmij-Zielińska. Wybór i posłowie A. Wittchen-Barełkowska. Czytelnik, Warszawa 2020. Cytaty z poszczególnych utworów lokalizuję, podając skrót i stronę.

² E. Kobyłecka-Piwońska: *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970–2017)*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Łódź–Kraków 2017.

³ M. Bielecki: *Historia – dialog – literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010; Idem: *Gombrowiczziady. Reaktywacja*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020.

⁴ S.D. Dowden: *A Testament Betrayed: Bernhard and His Legacy*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Ed. M. Konzett. Camden House, Rochester,

hard swojemu bratu – Peterowi Fabjanowi, polecił lekturę *Ferdydurke*, a w bibliotece w jednym z jego domów można do dziś zobaczyć *Iwonę, księżniczkę Burgunda*⁵. Jakichkolwiek innych przesłanek, które byłyby czymś więcej niż tylko interpretacyjną spekulacją w sprawie relacji między tekstami obu autorów czy nimi samymi, nie jestem w stanie wskazać. Chciałbym jednak odnotować, że jedyna wzmianka pojawia się we wczesnym utworze austriackiego pisarza. Tekst niniejszy nie jest niczym innym jak próbą zainsynuowania niektórych powodów tej okoliczności. Albo – jeśli kto woli – próbą interpretacji wybranych tekstów Bernharda w optyce Gombrowiczowskiej.

Analogie biograficzne i psychologiczne bywają atrakcyjne, czasem względnie łatwe do naszkicowania, często jednak równie złudne i jałowe nie tylko z powodu swej ogólności, ale i nikłej wartości dających się z tego wyprowadzić wniosków artystyczno-intelektualnych. Pomimo tego jest coś sugestywnie spokrewniającego Gombrowicza i Bernharda już w ich biografiach i osobowościach. Obaj uchodzili za niełatwych w obcowaniu. Decydowały o tym pewna bezwzględność w traktowaniu bliźnich (zwłaszcza oddanych im protektorów i mecenasów, w wypadku Gombrowicza – Cecylii Debenedetti, Konstantego Aleksandra Jeleńskiego, Jerzego Giedroycia; w wypadku Bernharda – Hedwig Stavianicek), osobliwa oschłość w relacjach międzyludzkich, zastanawiająca niezdolność do miłości i zbudowania tzw. normalnego związku⁶, jakoś powiązana z ambiwalentnym

NY, Woodbridge, Suffolk 2002, s. 67, przypis 18; M. Kędziński: *Dawni mistrzowie: Witold Gombrowicz i Thomas Bernhard*. „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 4, s. 89–100; Idem: *Postłowie*. W: *Bratanek Wittgensteina. Przyjaźń*. Przeł. i postłowie opatrzył M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2019, s. 153, 157; M. Polak: *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2016, s. 213, 217; P. Jasnowski: *Świat jako kloaka i udawanie sensu. Paliatywy w świecie prozy Thomasa Bernharda*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 375–398.

⁵ A. Barełkowska: *„Decydujące fragmenty Mrozu napisałem w Warszawie...”. Polskie wycieczki Thomasa Bernharda*. „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 3, s. 100–109. Por. A. Wittchen-Barełkowska: *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda*. Nauka i Innowacje, Poznań 2014, s. 195.

⁶ Brat pisarza, Peter Fabjan, stwierdził: „To był jego handicap, w swój sztuczny świat nie uciekł z powodu jakiejś abstrakcyjnej idei, tylko po prostu zauważył, że świat kobiet był dla niego... jak to powiedzieć? – nieprzystępny, niedostępny, obcy, wynikało to w jakiś sposób z jego biografii, jego kolei życia, zwłaszcza w fazie dojrzewania, ta sfera doznań była mu niedostępna, czuł się nieswojo, w rozwoju emocjonalnym zatrzymał się w fazie infantrylnej. [...] Właściwie obcy mu był ten świat, świat erotyki, niemożliwy, w sensie zdolności do nawiązania i prowadzenia relacji seksualnych, tego nie potrafił. [...] nie był

stosunkiem do własnego ciała i niestandardową seksualnością (promiskuityzm i biseksualizm Gombrowicza i aseksualność, a także okresowe funkcjonowanie w *ménage à trois* Bernharda)⁷. Przed wszystkim jednak w ich postawach uderzała histrioniczna – jak to często określano⁸ – skłonność do przesady, narcystycznej pozy, fingowanego autobiograficznego ekshibicjonizmu, ironii i groteski nie tylko w twórczości literackiej⁹, a zarazem swoista mizantropia oraz egzystencjalny pesymizm prowadzący do uporczywych myśli o samobójstwie. Na płaszczyźnie artystycznej towarzyszyła im natomiast predylekcja do pokazywania przemocy fizycznej i psychicznej, okrucieństwa, występku, samotności, szaleństwa, perwersji, psychopatii, lęku, wstrętu, połączona ze skłonnością do wytrącania odbiorcy z samozadowolenia przez wszelkiego rodzaju demitologizację, rozbijanie iluzji, odkrywanie zakłamania.

„Kalenie własnego gniazda” to znak firmowy obu pisarzy. Wspomnianym określeniem często opisywano Bernhardową skłonność do poetyki inwektywy, ekscesu oraz kalumnii¹⁰; jednakowoż podobne

w stanie mieć relacji seksualnej. [...] Thomas właściwie nie radził sobie z kobietą jako istotą seksualną, erotyczną”. („Każdy dzień był dla niego inscenizacją...”. *Peter Fabjan w rozmowie z Markiem Kędzierskim*. „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 2, s. 44–45). Zob. G. Honegger: *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*. Yale University Press, New Haven–London 2001, s. 77–78.

⁷ Albo epizod sprawozdań z rozpraw sądowych: prasowych Bernharda w socjalistycznej gazecie „Demokratisches Volksblatt”, które złożyły się w *Zdarczenia i Naśladowcę głosów*, i aplikanckich Gombrowicza, po których nie ma śladu. Zob. K. Suchanow: *Gombrowicz. Ja, geniusz*. T. 1. Czarne, Wołowiec 2017, s. 214–216.

⁸ J.L. Borges: *Dwugłos*. W: *Tango Gombrowicz*. Zebrał, przeł. i wstępem opatrzył R. Kalicki. Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 132; S.D. Dowden: *Understanding Thomas Bernhard*. University of South Carolina Press, Columbia 1991, s. 46; G. Honegger: *Thomas Bernhard...*, s. XI; M. Konzett: *Introduction. National Iconoclasm: Thomas Bernhard and the Austrian Avant-garde*. Cambridge University Press, Cambridge 2017; D. Lorenz: *The Established Outsider: Thomas Bernhard*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard...*, s. 1, 39.

⁹ Oto wspomnienie Fabjana: „[...] on się stylizował, powiedział raz ojcu, że buduje własny pomnik, że taki sobie postawił cel. W prywatnym gronie mawiał takie rzeczy bez najmniejszego zażenowania. Prowadził sztuczny żywot – oddany sztuce, pełen sztuki, ale i sztuczny. Każdy dzień to była inscenizacja, autoinscenizacja, codziennie sam się inscenizował. Tak było od kiedy, jak to określał, uciekł w literaturę. Szukał w niej ucieczki, bo zauważył, że w normalnym życiu nie daje rady, nie potrafi” („Każdy dzień był dla niego inscenizacją...”).

¹⁰ S.D. Dowden: *Understanding Thomas Bernhard...*, s. XI; G. Honegger: *Thomas Bernhard...*, s. XI; D. Lorenz: *The Established Outsider...*, s. 29; K. Franczak: *Ka-*

pojęcia lubią i piszący o Gombrowiczu¹¹. Skandale obyczajowe, polityczne awantury, literackie polemiki wywołane przez utwory albo zachowania obu pisarzy trudno zliczyć. U Bernharda prawie każde wyjście po odbiór nagrody kończyło się impertynencją i skandalem, ale podobną moc miały i jego teksty, dość wspomnieć proces o kreację proboszcza Salzburga Franza Wesenauera jako „wujka Franza” w *Autobiografiach*, zakończony nakazem usunięcia obraźliwych fragmentów, pozew Gerharda Lampersberga o przedstawienie go w *Wycince*, skutkujący chwilowym sądowym zakazem druku i sprzedaży powieści, czy wreszcie skandal wywołany premierą *Placu Bohaterów*. Gombrowicz też lubił takie akcje, wystarczy wspomnieć awanturę po odczycie w „Teatro del Pueblo” z oskarżeniami o „antypolską robotę” albo skandal w księgarni Fray Mocho¹². O wiele jednak częściej te zajścia miały charakter gwałtownych, zamierzonych bądź niezamierzonych, polemik prasowych, począwszy od przedwojennych pretensji polemistów prawicowych i lewicowych o ideowy indyferentyzm, estetyczne transgresje, moralny bezład (Andrzejewski wspominał o „niepolskości” mimo pisania po polsku, Fik wliczył go do „choromaniaków”), przez awantury prasowe o *Trans-Atlantyk* z pomówieniami o dezercję, nagonkę po „wywiadzie” Swinarskiej (z pomówieniami o hitlerowską dywersję), a skończywszy na nie tak dawnych usiłowaniach usunięcia pisarza z kanonu lektur szkolnych przez prawicowego Ministra Edukacji Narodowej Romana Giertycha. To tylko skrótowy przegląd biograficzno-tekstualnych ekscesów Gombrowicza¹³.

Jeśli natomiast zdarza się (najczęściej we wstępach albo posłowiach edytorów), że tę czy inną powieść wskazuje się za najlepsze wprowadzenie do całej twórczości Thomasa Bernharda, to za takowe chętnie uznałbym *Autobiografie*. Mają one charakter paradygmatyczny w tym przede wszystkim sensie, iż przynoszą nie tylko podszytą nihilizmem, resentymentem i wstrętem radykalną krytykę

lający własne gniazdo. *Artyści i obrachunek z przeszłością*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2013.

¹¹ A. Arno: *Kot. Opowieść o Konstantym A. Jeleńskim*. Iskry, Warszawa 2020, s. 245.

¹² K. Suchanow: *Gombrowicz. Ja, geniusz*. T. 1..., s. 409–418; Idem: *Gombrowicz. Ja, geniusz*. T. 2. Czarne, Wołowiec 2017, s. 33–40, 296–319.

¹³ O tych polemikach pisałem w: *Literatura i lektura. O metaliterackich i meta-krytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004, s. 52–176; *Dodatek krytyczny*. W: W. Gombrowicz: *Trans-Atlantyk*. Oprac. M. Bielecki. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 119–268; *Gombrowicziady...*, s. 34–82.

kultury (rodziny, szkoły, polityki etc.), ale także stanowią próbę przepracowania tego afektywnego podłoża i usiłowanie wyjścia poza negację ku postawom bardziej afirmatywnym. Istnieje pokusa, by *Autobiografie* Bernharda zestawiać z autobiografiami Gombrowicza i wbrew pozorom dałoby się nawet wskazać pewne analogie. Zasadniczą funkcją *Testamentu* polskiego pisarza był autokomentarz, stąd jego poetyka zmierza od autobiografii w stronę metaliterackiej alegorii, ale też warto pamiętać, że jej kluczowe fragmenty poddane zostają realistycznej parafrazie we *Wspomnieniach polskich*. W konsekwencji ten pierwszy paratekst to omalże teoretyczny wykład literackiej antropologii, oparty na niesłuchaniu ścisłym i konsekwentnym dyskursie oraz precyzyjnej pojęciowości, wypracowywanej już od czasów *Ferdydurke*. Tego u Bernharda nie uda się znaleźć (wyjątkiem jest tematyzowana niewiara w werystyczne kompetencje dyskursu literackiego czy autobiograficznego; A, s. 120–121), niemniej *Autobiografie* stanowią dobry kontekst do objaśniania powieści – i jest to zależność zwrotna. Co więcej, niektóre zdarzenia biograficzne podlegają w jego twórczości literackiemu opracowaniu i stają się symbolicznymi figurami, czego najlepszym przykładem jest „przeciwny kierunek” – metafora egzystencjalna i ideologiczna¹⁴. Takich figur można jednak znaleźć więcej i niektóre z nich pojawiają się w paratekstach obu pisarzy: motyw ucieczki¹⁵, inicjacji, radykalnego zwrotu w egzystencji, rozliczenia z przeszłością (rodziną, szkołą, krytykami etc.).

Autobiografie stanowią coś na kształt połączenia Gombrowiczowskich *Testamentu*, *Pamiętnika z okresu dojrzewania* i *Ferdydurke*, czytanych jako opowieści o doświadczeniu alienacji w rodzinie, grupie rówieśniczej i – ogólniej – w kulturze, przy czym okrucieństwo ukazania przez Gombrowicza własnej rodziny nie daje się porównać z przedstawieniem Bernhardowskim¹⁶. Jego krytyka instytucji Rodziny i Szkoły, literatury i wychowania jest może mniej niż u Gombrowicza metodyczna, ale na pewno bardziej zjadliwa, bezlitosna i prawdziwie przejmująca. *Autobiografie* w swojej

¹⁴ Gombrowicz podobnie: „Muszę dokonać cięcia bardziej radykalnego! Muszę odciąć się od siebie samego! Nietzsche, przypuszczam, tymi mniej więcej słowami określiłby mój dylemat” (W. Gombrowicz: *Rozmowy z Dominikiem de Roux. Testament*. Oprac. J. Margański. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 33).

¹⁵ J. Jarzębski: *Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*. W: Idem: *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. PEN, Warszawa 1992, s. 19–37.

¹⁶ W ten sposób czytam *Ferdydurke* w książce: *Widma nowoczesności. „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.

najbardziej dramatycznej części to bowiem pamiętnik bezradnego, bezbronnego, zrozpaczonego i zranionego dziecka wydanego na pastwę Międzyludzkiego: rodziców, nauczycieli, rówieśników. Ten pamiętnik jest przede wszystkim zemstą i odwetem¹⁷. Pisarza zasila uraz, doświadczenie niechcianego dziecka, być może poczętego w wyniku gwałtu, urodzonego w przytułku dla upadłych kobiet w Holandii, zupełnie odrzuconego przez ojca Aloisa Zuckerstättera, którego nigdy nie zobaczył, ale do którego miał być podobny. Świat młodości przedstawia zatem Bernhard jako rzeczywistość skrajnej alienacji i jej obrazy są wstrząsające: atrofia uczuć, ułomna komunikacja, nocne moczenie, upokarzanie przez matkę słowami, które są znakami okrutnego piętna: leja, mąciwoda... To tłumaczy, dlaczego afekt wstrętu będzie kluczową strategią obronną Bernharda i jego protagonistów. Wstręt jako „doświadczenie niechcianej bliskości” jest przecież nie całkiem symetrycznym przeciwieństwem „miłości, pożądania i apetytu jako form obcowania, które stoją pod znakiem chcianej bliskości”¹⁸.

Pole krytyki okaże się jednak znacznie szersze, bo nawet miasto rodzinne wraz z mieszkańcami przedstawione zostanie jako zagrażające i niszczące. Ironiczność tej krytyki ma trochę wspólnego z zapalem i gorliwością protagonistów *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, którym początkowo bardzo zależało na integracji ze wspólnotą oraz zrozumieniu kulturowych kodów¹⁹. Bernhard pisze już z pozycji rozczarowania:

Bardzo często pragnąłem zrozumieć i pokochać szczególny charakter i niesłychaną wyjątkowość mojego macierzystego i ojczyste-

¹⁷ Kępiński, pisząc o *Ferdydurce*, wyjątkowo miał rację: „Itek – Ferdy – przy bezkompromisowej autowiwisekcji nie oszczędzał nikogo. Prawem artysty podpiekł i podrumienił na ogniu urazów – rodziców, krewnych, nauczycieli, kolegów, w końcu siebie. [...] Podtytuł powinien brzmieć: »Odwet«. Itek bierze odwet za swoje dzieciństwo i młodość, za swoją nieporadność, nieśmiałość, za swoją »składkowość« w oczach rodziny, za swoje zaskoczenie światem i za jego – tego świata – nieodpowiedniość dla wnętrza człowieka, dla człowieczej psychiki, dla duszy” (T. Kępiński: *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 362, 363).

¹⁸ W. Menninghaus: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowiński. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Univesitas”, Kraków 2009, s. 8. Warto dodać, że autor monografii wstrętu uznaje Bernharda na potencjalny temat w tym kontekście (ibidem, s. 19).

¹⁹ J. Margański: *Gombrowicz. Wieczny debiutant*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

go krajobrazu, co zawdzięcza swojej (słynnej) przyrodzie i (słynnej) architekturze, ale żyjący w owym krajobrazie, przyrodzie i architekturze, mnożący się bezmyślnie z roku na rok tępi mieszkańcy miasta, ich nikczemne prawa i jeszcze bardziej nikczemne wykładnie tych praw, zawsze zabijały we mnie chęć zrozumienia i miłości [...] zdany ze względu na swój sposób życia jedynie na siebie, ciągle byłem bezbronny wobec drobnomieszczańskiej logiki panoszącej się w tym mieście jak w żadnym innym.

A, s. 9

Dookoła panuje zatem zatruta atmosfera okolicy, szkodliwy klimat, wsobna, klaustrofobiczna aura „architektoniczno-arcybiskupio-tęponarodowo-socjalistyczno-katolickiej, zabójczej ziemi” (A, s. 10). „Słynna” przyroda i architektura to wraz z Wysoką Sztuką jedynie fasada, na którą nabierają się przyjezdni. Tę rzeczywistość przedstawia Bernhard jako cmentarzysko wyobraźni i pragnień, jako moralne bagno. Wszystko w tym mieście zabija wrażliwość, uczuciowość i wszelkie naturalne uzdolnienia. Tępotą połączoną z „podłością i nikczemnością” (A, s. 7) oraz drobnomieszczańskim zadowoleniem z siebie, pokątne interesy, niebywała chciwość, obłuda i bezdusność jako najwyższe namiętności – z jednej strony, paraliżująca twórczość i skłaniająca do samobójstwa melancholia – z drugiej – oto salzburskie realia w demaskatorskim spojrzeniu narratora *Autobiografii*.

Zasadniczy jej wątek to instytucjonalne uwarunkowania udreki. Bernhard rysuje sieć ścisłych zależności między rodziną i państwem. W tej opowieści rodzice płodzą dzieci z „pełną nieświadomością i niegodziwością” (A, s. 55), będąc intelektualnie i emocjonalnie zupełnie nieprzygotowani do ich wychowania. Matki to tylko „zwierzęce pomioty matek” (A, s. 56). Funkcjonariusze państwowi różnymi sposobami zapobiegają oświeceniu młodocianych obywateli, ponieważ byłoby to zagrożeniem dla instytucjonalnej stabilności i skuteczności. Państwo stanowi przede wszystkim Kościół i szkoła. Internat, szkołę, sanatorium – każdy z tych przybytków Bernhard przedstawia jako więzienie, w którym najważniejszą regułą jest przemoc – zarówno fizyczna, jak i związana z tym, co Michel Foucault nazywał „ujarzmieniem”²⁰. Najpierw jest zatem internat i szkoła, w których

²⁰ M. Foucault: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. i posłowiem opatrzył T. Komendant. Aletheia, Warszawa 1998, s. 7–31. Ten wątek pojawia się w wierszach z tomu *Pomylenicy więźniowie*: „Jestem więźniem, jeśli się nie myślę, / bo mój strój to strój więzienny i strój / więzienny mam przecież na sobie, prawda?” (T. Bernhard: *Śmierć i tymianek*. Wybór i przekład S. Lisiecka,

zaniedbani wychowankowie poddani są ideologicznej, nazistowskiej indoktrynacji, a także regule absolutnego posłuszeństwa tym, którzy są wyżej w hierarchii, a każdy przejaw niesubordynacji karany zostaje z wielką surowością. Dwa lęki są dla chłopaka najbardziej traumatyczne: przed Grünkranzem, oficerem SA, sadystą i zbrojcem oraz przed wojną. Wyczerpany fizycznie i psychicznie cierpi na bezsenność, miewa pokusy samobójcze. W tej okrutnej pedagogii szkoła może liczyć na wsparcie Kościoła, gdzie członek SA zastąpi nawiedzony prefekt. Procedury dyscypliny i indoktrynacji pozostają te same. Bernhard kreśli dokładną paralełę między ideologią narodowosocjalistyczną a kościelną, łączy je bowiem upodobanie do identycznych rytuałów i pieśni, mają też podobne cele i skutki oraz ideologiczny mechanizm oparty na charyzmatycznej osobowości, a także idei zbrodni w imię tejże (A, s. 58, 65, 67, 68). Zestawienie portretów Hitlera i Chrystusa to bluźniercza figura tej zbieżności.

Krytyka władzy rozwija się w sposób typowy dla austromodernizmu i stylu Hofmannsthal, Krausa czy Kafki poprzez obnażenie hipokryzji, opresywności i obsceniczności władzy oraz uznania „panowania i brudu za wielkości komplementarne”²¹. Wykładnikiem tego stanu rzeczy jest taktyka „tuszowania perwersji” (A, s. 69). Bernhard za perwersję uważa także praktykę „czynienia ofiarą” (A, s. 91), czyli zwyczaj zbiorowego dręczenia i wyśmiewania zarówno przez uczniów, jak i nauczycieli, osób słabszych i kalek: profesora geografii Pittioniego oraz syna architekta. Pisarz przedstawia ów zwyczaj w kategoriach rytuału „kozła ofiarnego”, polegającego na egzorcyzmowaniu tego, co nie do zniesienia: „Społeczność, czyli wspólnota, która nie jest w stanie tolerować takich cierpień, codziennie od nowa wyśmiewała ich cierpienia” (A, s. 91).

Z. Jaskuła i R. Wojnakowski. Posłowie Z. Jaskuła. Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2015, s. 181); „Mózg jest tak zniewolony, a system, w którym urodził się mój / mózg, tak wolny, system tak wolny, a mój mózg tak zniewolony, że system i mózg giną” (ibidem, s. 183); „Państwo to siła, tyś jest słaby kiep. / Mundur i prawo jedną są rodziną. / Ty mordę w kubeł, kornie schylasz łeb” (ibidem, s. 187).

²¹ W.G. Sebald: *Gdzie ciemność zaciska stryczek. Uwagi o Thomasie Bernhardzie*. W: Idem: *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*. Przeł. M. Łukasiewicz. Posłowie A. Żychliński. Ossolineum, Wrocław 2019, s. 64. Kriście Fleischmann pisarz powiedział: „Tam, gdzie jest władza, tam kwitnie również korupcja, to logiczne” (T. Bernhard: *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleishmann*. Przeł. S. Lisiecka. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 56).

Z kolei krytyka szkoły w sensie instytucjonalnym ma wiele wspólnego z tym, co Pierre Bourdieu nazywał scholastycyzmem²². Szczególną wymowę ma stosunek chłopaka do muzyki, który miłości do niej przeciwstawia niechęć do teorii. Ideologia scholastyczna na tym właśnie polega, na negacji odniesienia wiedzy do realiów. Bernhard raz po raz kładzie nacisk na niepraktyczny wymiar wiedzy proponowanej przez profesorów, gorliwych wykonawców „idei skorumpowanego społeczeństwa, w istocie zawsze odczuwającego wrogość wobec umysłu” (A, s. 73). Ich charakterystyka wypada niczym parafraza antybelferskich okrucieństw z *Ferdydurke*: „Sami profesorowie byli, co czułem, miernymi i wyjąłowionymi umysłowościami, jak więc mogli mieć mi coś do powiedzenia? Byli niepewni siebie, niekonsekwentni i żałośni, jak więc to, co wykładali, mogło przynieść mi choćby najmniejszy pożytek?” (A, s. 85)²³. Fałszowanie historii, anachronizm, reprodukcja „zwięzłego już przez wieki materiału nauczania” (A, s. 73), „splęśniałej i zasuszonej historii” (A, s. 104) – oto kwintesencja tych antyszkolnych filipik, mających wiele wspólnego z krytyką historii niesłużącej życiu, znanej z Nietzscheańskiej rozprawy *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*²⁴. Konsekwencjami dydaktyczno-pedagogicznymi tak scharakteryzowanej instytucji będzie oglupienie, infantylicyzacja i unicestwienie wszystkiego, co twórcze i subwersywne.

Traumatyczność szkolnych doświadczeń tłumaczy gesty eskapistyczne. Najpierw w internacie – wybór samotności, odosobnienia w szatni, myśli samobójcze i gra na skrzypcach, wreszcie

²² P. Bourdieu: *Homo Academicus*. Transl. by P. Collier. Stanford University Press, Stanford 1988; P. Bourdieu: *Medytacje pascalińskie*. Przeł. K. Wakar. Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

²³ U Gombrowicza było naprawdę ostro: „W dużym pokoju za stołem siedzieli nauczyciele i popijali herbatę zagryzając bułką. Nigdy nie zdarzyło mi się widzieć razem tyłu i tak beznadziejnych staruszków. Większość chlipała donośnie, jeden ciamkał, drugi mlaskał, trzeci ciągnął, czwarty siorpał, piąty był smutny i łysy, a nauczycielce francuskiego łzały się oczy i wycierała je różkiem chusteczki. – Tak, panie profesorze – rzekł dyrektor z dumą – ciało jest starannie dobrane i wyjątkowo przykre i drażniące, nie ma tu ani jednego przyjemnego ciała, same ciała pedagogiczne [...]. To najtęższe głowy w okolicy [...] żaden z nich nie ma jednej własnej myśli; jeśliby zaś i urodziła się w którym myśl własna, już ja przegonię albo myśl, albo myśliciela. To zgoła nieszkodliwe niedołęgi, uczą tylko tego, co w programach” (W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Oprac. W. Bolecki. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 36).

²⁴ F. Nietzsche: *Narodziny tragedii. Niewczesne rozważania*. Przeł. P. Pieniążek, M. Łukasiewicz. Oficyna, Łódź 2012, s. 245–311.

zwrot w „przeciwным kierunku” (A, s. 101), w stronę „innych ludzi” (A, s. 101) – czyli ucieczka ze szkoły²⁵. Autor *Autobiografii* dokonuje tu wielu podstawień, ponieważ zmiana aksjologicznie naznaczonej przestrzeni (centrum – peryferie) przynosi z sobą tak samo ideowo nieobojętną zmianę towarzystwa (syn radcy – czeladnik ślusarski), otoczenia (wille z ogrodami – zakład niewidomych i głuchoniemych), prerogatyw działania (teoria – praktyka), a w efekcie „Akademii mieszczaństwa i drobnomieszczaństwa” na „Akademię szaleńców i szaleńcami obwołanych” (A, s. 101). Szkołą życia okazuje się suterena i sklep Karola Podlacy, usytuowane w kryminogennej dzielnicy Scherzhauerfeld, będącej w istocie społecznym gettem (*notabene* opierającym się wpływowi narodowosocjalistycznym). Trzeba przyznać, że to wyjątkowo dobre miejsce na naukę, bo owa suterena stanowiła osobliwe centrum towarzyskie, oferujące familiarny, wyzbyty pretensjonalności i opresji kontakt z ludźmi. Dla młodego Thomasa oznacza to wybór użyteczności i intensywności zamiast scholastycznej niefunkcjonalności i dystansu, narzucanych w gimnazjum, a także powrót stłamszonego poczucia humoru oraz ogólną postawę afirmacji.

Afirmację potęguje odkrycie muzyki i edukacja muzyczna u Pani Werner, śpiewanie arii, słuchanie oper, dające chwile absolutnego szczęścia („czysta radość”; A, s. 173), odrodzenia („odczuwałem to jako oczyszczenie, oczyszczenie całej mojej istoty”; A, s. 174), zatrąty („stracić głowę”; A, s. 176). Aż nadchodzi „znieńska inny czas” (A, s. 177), czyli choroba płuc, która zmienia wszystko, a zwłaszcza postrzeganie samego siebie. Przywołane określenia opalizują znaczeniami odsyłającymi jednocześnie – tak samo jak w paratekstach Gombrowicza – w referencjalnym trybie do kontekstu biograficznego i w trybie symbolicznym do kontekstu metaliterackiego. Niektóre sposoby postępowania będą zatem znajdować przełożenie na płaszczyznę poetyki.

Bernhard wspomina, że wcześniej stworzył dla siebie teatr, w którym on sam był jednocześnie każdą z postaci, rekwizytami, dyrektorem. Oznacza to, że zaczął myśleć za pomocą toposu *theatrum mundi*, świata rozpiętego między tragedią a komedią (A, s. 182, 396)²⁶, świata absolutnej arbitralności („Znieśliśmy wszystkie prze-

²⁵ Brat pisarza weryfikuje tę opowieść, sugerując, że była to decyzja ojca spowodowana kiepskimi osiągnięciami Thomasa w szkole. Por. „*Każdy dzień był dla niego inscenizacją...*”.

²⁶ Bohater *Zaburzenia* powiada: „komiczny lub wesoły element w ludziach odbija się najbardziej poglądowo w ich udręce” (Z, s. 212).

sądy, aby wznieść je ponownie”; A, s. 182), czego antropologiczną konsekwencją będzie wniosek o multiplikacji osobowości („Mój charakter to wszystkie charaktery jednocześnie [...]. My to jestem ja”; A, s. 181–182)²⁷. Tę multiplikację można rozumieć jako podmiotowość pojmowaną w kategoriach mimetyzmu („Ratuje mnie niekiedy tylko udawanie”; A, s. 181), nietożsamości („Jesteśmy wszystkim i niczym”; A, s. 183), nieprzejrzystości („Nasze stany duchowe są nie do przewidzenia”; A, s. 183), nienaturalności („Natura jest teatrem samym w sobie”; A, s. 183) oraz eskapizmu („nieustannie w trakcie ucieczki”; A, s. 181)²⁸. Zwielokrotnieniu osobowości towarzyszyła

²⁷ Podobne odczucia miewają bohaterowie *Amras*: „Byłem niesamowitą liczbą istnień, [...] byłem wszystkimi istniejącymi istnieniami razem” (CA, s. 168) i *Partyjki* (1969): „Tysiące osób, które są w moim »ja«” (PA, s. 14); „Pewnego dnia jestem wszystkim naraz” (PA, s. 84). Są to myśli nietzscheańskie: „»Ja« również zawiera pewną **mnogość** istot”; „**Indywidualium** jako **wielość**”; „wiele własnego i cudzego przeżywania przeżywać jako jedność” (F. Nietzsche: *Notatki z lat 1882–1884*. Przeł. G. Sowiński. Oficyna, Łódź 2019, s. 169; 297; 192; dalej jako: N10); „Wielość osób (m a s e k) w jednym »ja«” (F. Nietzsche: *Nachlass. Pisma z lat 1884–1885*. Przeł. G. Kowal. Posłowie G. Colli. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2011, s. 143; dalej jako: NA); „Moją mądrością jest być wieloma i w wielu miejscach, by mieć możliwość stania się jednością” (F. Nietzsche: *Ecce homo. Jak się staje, czym się jest*. Przeł. i przedmową opatrzył B. Baran. Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 80; dalej jako: EH).

²⁸ G. Honegger (*Thomas Bernhard...*, s. 9, 232) sugeruje, że ujęcie za pomocą kategorii „teatralności” to wynik lektury Schopenhauera, co nie wydaje się do końca słuszne, ponieważ jego koncepcja ma charakter esencjalistyczny i oparty na binaryzmach, podobnie jak jego pochwała samotności, krytyka towarzyskości i nakaz lekceważenia opinii innych. Por. A. Schopenhauer: *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*. Przeł. i przypisami opatrzył J. Garewicz. Wstęp H. Buczyńska-Garewicz. T. 1. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2002, s. 395–396, 412–413, 442–443, 531–535). Sądzę, że sugestia inspiracji pomysłami Nietzschego (NA, s. 94), Paula Valéry’ego albo Gombrowicza może się wydawać przynajmniej tak samo uprawniona. U Bernharda wszystko zaczyna się od epizodu aktorskiego w Mozarteum, ale później ma swoje konsekwencje artystyczne jako zasada konstrukcji świata przedstawionego, znacząca frekwencyjność metaforyki teatralnej, uwypuklenie antyreferencyjnego i performatywnego wymiaru tekstu – zwłaszcza w dramatach, metatekstowe opowieści o aktorach i dramaturgii, a także obserwacja – tzn. obserwowanie i bycie obserwowanym, ewentualnie słuchanie relacji – jako fundamentalna struktura odniesień między bohaterami. Por. A. Wittchen-Barełkowska: *Kategoria teatralności...* Znajduje to wyraz również w postrzeganiu ludzkiej aktywności jako martwej repetycji gestów, legitymizowanych performatywną siłą powtórzenia, istniejącej „antropologii marionetek” (G. Honegger: *Thomas Bernhard...*, s. 9). Wszystko to ma wielorakie konsekwencje zarówno poetologiczne,

strategia myślenia antynomicznego czy inwersyjnego: „Zawsze przeciwieństwo powodowało ten, być może śmieszny, ale, jak widać, konieczny dla życia postęp” (A, s. 182). W tym sformułowaniu łatwo znowu usłyszeć dwa wątki Nietzscheańskie. Pierwszym byłaby próba przemyślenia każdej sprawy na odwrót („Jest to jakiś kontrargument [...]. A teraz podważ mi jeszcze ten kontrargument”; N10, s. 153), ponieważ nietraktowanie „**odwrotnej strony wszelkich rzeczy jako koniecznej**”²⁹ uznawał niemiecki filozof za „**średniackie**” i bezsensowne, widząc w nich próby zapoznania nieusuwalnych dolegliwości bytu³⁰. Drugi zaś to usiłowanie afirmacji tego, co jest, jako tego, co miało być („Przekształcić wiarę »jest tak a tak« w wolę »**tak a <tak> ma się stać**«”; N12, s. 74) i dążenie do tych tylko rzeczy, które chciałyby się przeżywać ponownie („chcieć, by cała ta seria

jak i filozoficzno-antropologiczne. Wydarzenia przyjmują charakter inscenizowany, a protagoniści stają się reżyserami, obserwują innych bohaterów w rolach widzów patrzących i słuchających. Role te są wymienne, ponieważ bardzo często opowieści bywają zapośredniczane w innych opowieściach, czasem podwójnie albo i potrójnie. W ten sposób odsłania się relacyjny i konstruktywistyczny charakter tożsamości postaci, określanych przez słowa i czyny – własne i innych, przy czym niezwykle istotne znaczenie przypada społecznemu *habitusowi* (zob. A. Webber: *Costume Drama; Performance and Identity in Bernhard's Works*; J. Long: „*Ungleichzeitigkeiten*”: *Class Relationships in Bernhard's Fiction*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard...*, s. 149–165; 187–208). W rezultacie głębia tych postaci nie ma nic wspólnego z tym, do czego odnosi się powieść psychologiczna i „zamiast badać uczucia i motywy, Bernhard próbuje w fikcyjnej formie uchwycić utajonego ducha współczesnej kondycji, zarówno zbiorowej, jak i indywidualnej. [...] Egzystują one bardziej jako upersonifikowane idee niż prawdopodobni wyobrażeni ludzie” (S.D. Dowden: *Understanding Thomas Bernhard...*, s. 20, 24. Radykalniej podobny antyesencjalizm widać w poezji Bernharda, gdzie – według Paoli Bozzi (*Homeland, Death, and Otherness in Thomas Bernhard's Early Lyrical Works*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard...*, s. 83) – „ja” podlega dekonstrukcji w sensie Barthes’owskim a „gra znaczących uwolnionych od znaczonego i referencji zastępuje semantyczną głębię”. Wyczulenie na ten antropologiczny aspekt dotyczy nie tylko bohaterów, ale także samego autora: „M.K.: Co interesowało go w człowieku? P.F.: Relacje międzyludzkie, to co jest we wnętrzu człowieka, czego się nie dostrzega, czego nie można zobaczyć” („*Każdy dzień był dla niego inscenizacją...*”).

²⁹ F. Nietzsche: *Notatki z lat 1885–1887*. Przeł. M. Kopij, G. Sowiński. Oficyna, Łódź 2012, s. 429. Dalej jako: N12.

³⁰ To także idea bohaterów Musila, Deotymy np.: „wspaniałe byłoby urzeczywistnienie przeciwieństwa tej idei” (R. Musil: *Człowiek bez właściwości*. Przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer. T. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 289; por. s. 314).

jeszcze raz!"; N10, s. 211). Przesłanie to ostatecznie sprowadza się „do **dionizyjskiego mówienia** »tak« światu, jaki jest, bez odliczeń, wyjątków i wyboru – chce wiecznego obiegu – tych samych rzeczy, tej samej logiki i nie logiki [w zaciąganiu] węzłów. Najwyższy stan, jaki filozof może osiągnąć: dionizyjska postawa wobec istnienia –: moją formułą na to jest *amor fati*...”³¹. Idea *amor fati* to zatem pragnienie powtórzenia, które w tym sensie jest afirmacją, oznacza wyzwolenie od potrzeby negacji, a zatem nic innego jak „nie chcieć niczego innego”, pochwała „najwyższej afirmacji” (EH, s. 56), przytakiwanie wszystkiemu, „nawet cierpieniu, nawet winie, nawet wszystkiemu, co w istnieniu problematyczne i obce...” (EH, s. 70). Tak usiłuje myśleć Bernhard z dna sanatoryjnej i gruźliczej rozpacz. Pisze o istnym „zakochaniu w beznadziejności” (A, s. 281) własnej i powszechnej, dodaje, że być może był nawet „odurzony przez tę miłość” (A, s. 281), miłość do własnej skończoności, przygodności etc. oraz odmowę nieakceptacji tego, co nieuniknione: „Przestałem się naraz przed nią bronić, przestałem się buntować, przestałem myśleć, jak by tu przechytrzyć nowe nieszczęście” (A, s. 281). Jest gotów przyjąć myśl absurdalną: „*tutaj* chcę być! Bo *gdzie* *indziej*?” (A, s. 281): „Wyzbyłem się odrazy i nienawiści wobec Grafenhofu i warunków w Grafenhofie, nienawiści wobec choroby i śmierci, wobec tak zwanej niesprawiedliwości. Nienawidziłem teraz nie tego, co *Tutaj*, lecz tego, co *Tam*. *Po Drugiej Stronie* i *Na Zewnątrz* wszystkiego innego! Ale nienawiść ta musiała się w końcu wyczerpać, ponieważ się nie opłacała. *Absurdalna nienawiść* stała się naraz niemożliwa” (A, s. 281–282). Szczególnie interesująca jest tu nie tyle zgoda na Grafenhof, ile uświadomienie sobie ograniczeń myślenia opartego na negacji (które często tej twórczości jest przypisywane).

Warto dokładnie zrekonstruować przebieg tej refleksji. Zrazu Bernhard godzi się na afirmację i odwraca schemat nihilistyczny, polegający na dedukcji tego, co wieczne, z tego, co nietrwałe. Afirmacja przybiera jednak formę nienawiści i okazuje się nieopłacalna. Następuje zatem kolejna wolta, zmiana logiki „na zupełnie jej przeciwstawną”: „znów zacząłem traktować wszystko absolutnie odwrotnie” (A, s. 282), a więc bunt w imię życia, przeciwko „małości przystosowania się i rezygnacji” (A, s. 282). I właśnie wtedy okazuje się, że laboratorium popełniło błąd i że Bernhard nie prątkuje. Opuszcza Grafenhof, a kiedy choroba powraca, udaje się tam ponownie już z niecierpliwością i po to, żeby pomyśleć o przyszłości (A, s. 303).

³¹ F. Nietzsche: *Notatki z lat 1887–1889*. Przeł. P. Pieniążek. Oficyna, Łódź 2012, s. 406.

Z pomocą przyjaciela, kapelmistrza, wypracowuje optymistyczną postawę „absolutnej afirmacji życia” (A, s. 316). Oznacza to strategię konsekwentnego porządkowania, zaprowadzania bezwzględego ładu w głowie: „To, co niepotrzebne, odrzucam, i całkiem po prostu wyrzucam z głowy” (A, s. 178)³². Afirmacja nie jest łatwa, zostaje wypracowana z trudem przez kilkukrotne przewartościowania, samozaprzeczenia i radykalne ideowe wolty. Najpierw pojawia się podszyta rezygnacją zgoda na cierpienie i śmierć, ale zostaje uznana za kapitulację i rodzaj roszczenia z uwagi na wpisanie się w tragizm historii, w końcu zwycięża jednak wola życia. Mniejsza nawet o radykalizm tych zwrotów albo o brak konsekwencji, bo najistotniejszy jest sam wysiłek wypracowania zgody na to, co się przydarza, na to, co nieuchronne.

W konsekwencji nawet charyzmatyczny autorytet dziadka zostaje zakwestionowany i odrzucony (A, s. 241). Oznacza to wybór aktywności i twórczości, podczas gdy dziadek był niespełnionym artystycznie improduktywem. Jednocześnie był on także zadeklarowanym nietzscheanistą (A, s. 381), a nawet mieszkał obok domu Lou Salomé (A, s. 377). Tak jak Nietzsche dziadek był radykalnym krytykiem „rodziców, nauczycieli, kraju ojczystego, rodzinnych stron” jako początku „uwalniania się, a najpierw jako wątpliwość” (NA, s. 15), antyklerykałem, piewcą „śmierci Boga” (A, s. 378), wrogiem drobnomieszczaństwa, ucieleśnionego w postaci córki, czyli matki Thomasa (A, s. 373–374), a także zwolennikiem aktywizmu i immoralizmu („Musimy być aktywni, nigdy bierni [...]. Człowiek aktywny jest świętym, nawet jeśli w tym i tak zepsutym i zionącym okropnością świecie przystemplują mu etykietkę przestępca; przestępstwo, wszystko jedno jakie, jest zawsze lepsze niż absolutna beczynność, będąca czymś najobrzydliwszym na świecie”; A, s. 364) oraz szczególnego destruktywnego anarchizmu („W teorii istnieje możliwość zniszczenia, zawalenia, wyeliminowania wszystkiego”; A, s. 362)³³.

³² Podobnie myślał Nietzsche: „Wszystko, co należy do tego samego gatunku co ja, w naturze i w historii, przemawia do mnie, chwali mnie, popycha naprzód, dodaje otuchy; innych głosów nie słyszę, albo zaraz zapominam” (F. Nietzsche: *Radosna wiedza. („La gaya ciencia”)*. Przeł. M. Łukasiewicz. Słowo/Obraz Terytoria. Gdańsk 2008, s. 154; dalej jako: RW). Na tym też polegała konieczna do życia strategia zapominania przeszłości z *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia* (F. Nietzsche: *Narodziny tragedii...*, s. 250).

³³ Refleksje dziadka przypominają wiele wątków myśli Nietzschego: anarchizm („**Potem szedłem dalej drogą rozkładu** – w tym **znalazłem** dla jednostek **nowe źródło siły. Musimy być niszczycielami!**”; N10, s. 585), krytykę

Dziadek był wreszcie najważniejszym nauczycielem strategii wstrętu (A, s. 258, 379, 387, 406). Ta afektywna i psychosomatyczna reakcja będzie najważniejszą taktyką obronną Thomasa. Wstręt – chciałoby się powiedzieć – do wszystkiego. Do wujcia Franza (A, s. 65), do gimnazjum i nauczycieli (A, s. 136, 163, 379), do scholastycznej wiedzy (A, s. 44) i metod pedagogicznych (A, s. 105, 162), książki (A, s. 215), całej drogi życiowej sprzed praktyki u Podlacha (A, s. 111), do sportu w służbie dyktatury (A, s. 48), do nazistowskiego militarizmu (A, s. 266), do sanatorium i medycyny (A, s. 272, 322, 345), do drobnomieszczańskiej skrętności i katolicko-narodowosocjalistycznej tępoty krewnych (A, s. 37), do litości i pomocy (A, s. 423, 427)³⁴, a także – w wyniku internalizacji poczucia winy – do samego siebie (A, s. 357). Bernhard jest jednocześnie świadom ambiwalencji wstrętu, kiedy pisze o wstręcie do obrazu upokarzającej śmierci w sanatorium („Odpychał mnie i jednocześnie przyciągał”; A, s. 330)³⁵.

Może się jednak wydawać, że to nie dziadek okazał się najważniejszym autorytetem dla chłopca, lecz Podlacha. Bernhard przedstawia tego drugiego jako pedagoga „teraźniejszości, czyli rzeczywistości” (A, s. 152). Jeśli dziadek wybierał izolację i dystans, to

państwa i szkoły, zagrażających indywidualizmowi – przede wszystkim w rozprawach z *Niewczesnych rozważań*.

³⁴ Do Scherzhauserfeld Bernhard przybył nie wiedziony litością, a żywotnością: „zawsze nienawidziłem litości, najgłębiej zaś litowania się nad sobą. Nie pozwalałem sobie na litość, a przyczyną moich działań była jedynie wola przeżycia” (A, s. 161). Niechęć do współczucia i litości to, oczywiście, wątek Nietzscheański: RW, s. 176; EH, s. 25; F. Nietzsche: *Tak mówił Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo. I–IV*. Przeł. G. Sowiński. Postłowie C. Wodziński. Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 89 (dalej jako: TMZ); F. Nietzsche: *Poza dobrem i złem. Z genealogii moralności*. Przeł. P. Pieniążek. Oficyna, Łódź 2018, s. 147; Idem: *Notatki z lat 1887–1889...*, s. 397. Rüdiger Safranski (*Nietzsche. Biografia myśli*). Przeł. D. Stroińska. Postłowie Z. Kuderowicz. Czytelnik, Warszawa 2003, s. 188) sugeruje, że sprostanie tej idei w planie życiowym wiele Nietzschego kosztowało. Jednocześnie to punkt niezgody z Schopenhauerem, nobilitującym współczucie i altruizm: A. Schopenhauer: *Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł., wstępem i komentarzem opatrzył J. Garewicz. T. 1. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2009, s. 571.

³⁵ Inna z bardziej już subwersywnych strategii przypomina zarówno Gombrowicza, jak i Judith Butler, i taktykę przechwytywania słowa. Mąciociel, mąciwoda – te słowa słyszane od matki i krewnych były pierwotnie raniącym piętnem, a stały się premedytowaną praktyką „wprowadzania ciągłego zamętu” (A, s. 119), co znaczy mówienia tego, czego nikt nie chce słyszeć, odsłaniania tego, co powinno zostać w ukryciu.

Podlacha – kontakt ze wszystkimi i konfrontację (A, s. 153). Ponadto „Podlacha nie pozwalał niszczyć się niszczycielom jego nadziei, inaczej niż dziadek, którego w istocie zniszczyli niszczyciele jego nadziei” (A, s. 153), co przekłada się na przewycięzenie ulegania resentymentowi na rzecz oporu wobec wszelkiej reaktywności, przepracowanie bierności w aktywność, a negacji w afirmację. Tym, co pozytywne w życiu Thomasa, była oczywiście muzyka i talent do biegania. I lektury, przede wszystkim Montaigne (A, s. 78, 83, 99, 232), a dzięki lekturze i muzyce warunkowo także matka (A, s. 246–247). W tle wydarzeń przewija się jeszcze kilka postaci uosabiających pewne wartości: Wuj komunista, doktor socjalista, żona Grünkranza, nauczycielka angielskiego. Wszyscy oni są „innymi ludźmi”, napotkanymi po wyborze drogi „w przeciwnym kierunku” (A, s. 101) – i jest to jeden z rzadkich w pisarstwie Bernharda przypadków jednoznacznie i bezwarunkowo pozytywnych kategorii. W częściowo pozytywnym kontekście należy też zobaczyć całą społeczność Scherzhauserfeld – przykład często powracającego w innych powieściach motywu „tak zwanego ludu” (A, s. 132). Jakże inaczej jednak mówi o nim w *Autobiografiach!* W Scherzhauserfeld alkoholizm, demoralizacja, kradzieże, oszustwa, przemoc, morderstwa zostają przedstawione jako wynik niesprawiedliwości, nierówności, pauperyzacji i wykluczenia.

Lektura *Autobiografii* pokazuje, jak głęboki i złożony jest autobiograficzny subtekst bodaj wszystkich powieści Thomasa Bernharda. W tym sensie ma ten pięcioksiążkowy charakter paradygmatyczny – z oczywistych powodów częściej postcypacyjny niż antycypacyjny – dlatego, iż wymienione wątki stanowią osnowę jego powieści i dramatów. Poetykę tych utworów charakteryzuje względna stałość miejsca i czasu akcji oraz bohatera ujętego zbiorczo, którego cechy będą się przejawiać u dwóch lub trzech postaci, wchodzących z sobą w interakcje, dokonujących utożsamień, projekcji albo poszukujących osób podobnych sobie, sobowtórów itp. Zachodzi to przede wszystkim na płaszczyźnie wypowiedzi tak, że nierzadko bardzo trudno oddzielić dyskurs jednego bohatera od dyskursu jego najbliższego towarzysza, mowa zależna przechodzi omal niezauważenie w mowę pozornie zależną, narracja pierwszoosobowa w trzecioosobową, a cytaty pojawiają się bez atrybucji czy oznaczeń (tak też niełatwo w niektórych miejscach odróżnić dyskurs Thomasa od dyskursu jego dziadka).

Zasadniczym miejscem akcji utworów Bernharda będzie ta sama górnoaustriacka prowincja z groźną przyrodą i pogodą, stanowiąca niezmiennie ponurą, złowrogą, antyidyliczną scenerię jeszcze

bardziej przygnębiających wydarzeń. W ten sposób Bernhard będzie oddawał klaustrofobiczną i ksenofobiczną atmosferę tej okolicy. Patologiczna, wsobna rodzina jako podstawowa jednostka społeczeństwa, zrujnowany dom jako figura państwa – jak w *Amras* (1964), gdzie samobójstwu rodziny odpowiada autodestrukcyjne uczestnictwo w III Rzeszy, a wałca się wieża symbolizuje zarówno kondycję rodziny, jak i państwa. Synekdochą nieporządku społeczno-instytucjonalnego będzie również zdegenerowane ciało bohatera: naznaczone chorobą, często dziedziczną, oddzielone od przyjemności konwencjonalnie łączonej z prokreacją, odnowieniem, transcendencją i utopią³⁶. Bezlitosne, okrutne szyderstwo ze wszystkiego, co lokalne: klimatu, przyrody, ludzi, jest częścią polemiki z pojęciem naturalności, które było wyróżnioną częścią nazistowskiego fantazmatu krwi, ludu i ziemi. Jego późniejszą inkarnacją stał się powojenny natywizm³⁷. Wszystko to stanowi element rozliczenia z narodowosocjalistyczną przeszłością Austrii, z jej historiograficzną amnezją. Bernhard polemicznie uderza także w literacki mit habsburski, znajdujący wyraz, według Claudio Magrisa, w idyllicznych i nostalgicznych przedstawieniach przeszłości i terażniejszości oraz pełnej upojenia świadomości schyłku i dekadencji Cekanii, zaludnionej przez nieporóżnioną ideowo wielonarodową społeczność, dla której najważniejsze były: hierarchia wartości i miar, staroświecka obyczajowość i związana z nią zasada stosowności, polityczny liberalizm, reakcyjne nastawienie, familiarne relacje, kulturowy kapitał Wysokiej Sztuki, zaufanie do prawa i biurokracji. W istocie

³⁶ S.D. Dowden: *Understanding Thomas Bernhard...*, s. 5, 23. Bohaterowie Bernharda to asceci – znacząca różnica z Gombrowiczem i niektórymi przynajmniej jego protagonistami (Miętusem, Gonzalem).

³⁷ Piewcą natury (skądinąd też przeciwnikiem jej dewastacji przez przemysł) jest rokrocznie celebrujący urodziny Himmlera, były oficer SS, Rudolf z *Przed odejściem w stan spoczynku. Komedii o duszy niemieckiej* (DR1, s. 236–237), podejmującej ostro kwestię nierozliczenia z nazistowską przeszłością. Tak samo w *Placu Bohaterów*. Bernhard przyznaje się do antynaturalizmu w *Moich nagrodach* (T. Bernhard: *Moje nagrody*. Przeł. M. Kędzierski. Czytelnik, Warszawa 2010, s. 31) i tę idiosynkrazję podziela z nim bohaterowie *Betonu* (B, s. 58), *Bratanka Wittgensteina* (BP, s. 77–78), *Przegranego* (PR, s. 105), *Dawnych mistrzów* (T. Bernhard: *Dawni mistrzowie. Komedie*. Przeł. M. Kędzierski. Czytelnik, Warszawa 2005, s. 28, 61) i *Naprawiacza świata* (DR1, s. 343). Na temat ideologii „naturalności” w nazizmie – zob. G.L. Mosse: *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. Howard Fertig, New York 1997; Idem: *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press, New York–Oxford 1998.

Cekania była jednak opresyjną strukturą feudalnej mentalności i patriarchalnych relacji, a jej mit – kompensacyjno-eskapistyczną fantazją, rodzajem wyparcia tego, co nieuchronne: antagonizmów, nowoczesności, politycznej impotencji³⁸.

Tę ponurą i przygnębiającą przestrzeń zaludniają bohaterowie, których trudno uznać za „pozytywnych”, naznaczeni nieredukowalną winą, ale nie jest to bynajmniej jakiś grzech pierworodny, a konsekwencja dwóch przewin: uczestnictwa w wojnie i ruchu narodowosocjalistycznym oraz etosu drobnomieszczańskiego – z właściwymi mu hipokryzją i resentymentem. Protagonista, mający z nimi wiele wspólnego i zarazem usiłujący się od nich za wszelką cenę zdystansować, *homo bernhardus*, czyli przeważnie stary, zgorzkniały mężczyzna, charakteryzuje się niebywałą pychą i narcyzmem, a jednocześnie dojmująco przeżywa poczucie niedoceny i niespełnienia, prowadzące w konsekwencji do mizantropii (dla ewentualnych bliskich będzie tyranem) i improduktywizmu³⁹. Bohaterów Bernharda stać jedynie na permanentne narzekania, pretensje, oskarżenia, kalumnie, jadowite krytyki, szyderstwa i blasfemie. Skazani na „kontrakcję, katalepsję, a ostatecznie *rigor mortis*”⁴⁰, swoje obłądne, monstrialne monologi głoszą w stanie skrajnej depresji, wyczerpania, prostracji. To ekscentrycy niewierzący w metafizyczne wartości i zwodnicze utopie, występujący konsekwentnie przeciwko wszelkiego rodzaju abstrakcjom: religijnym, politycznym, artystycznym, historycznym⁴¹. Dokładniej mówiąc: przeciwko iluzji normalizacji współczesnej Austrii, ideologicznej i historiograficznej amnezji, pozorności rozliczenia się z przeszłością. W tym splocie rozpoznać można sedno krytyk Bernhardowskich, jest więc jasne, że protagoniści mimo wielu mało sympatycznych cech w swoich nawiedzonych solilokwiach cedzić będą przesłanie samego autora. Co więcej, ich poczynania „sugerują jednak intelektualną arogancję, kulturową elitarność i solipsystyczny geniusz, które łatwo łączą się z ulubionymi wzorami Bernharda, od Schopenhauera po Ludwiga

³⁸ C. Magris: *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*. Przeł. E. Jogalla, J. Ugniewska. Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019.

³⁹ Anna Maria Bronżewska wyróżnia cztery cechy typowego bohatera: 1) arystokratyczne pochodzenie, 2) postawa zaprzeczająca pochodzeniu, 3) brak przedłużenia rodów, 4) nienawiść do tradycji, kultury i państwa. Zob. Eadem: *Fenomen lęku w prozie Thomasa Bernharda*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1989, s. 89.

⁴⁰ W.G. Sebald: *Gdzie ciemność zaciska stryczek...*, s. 70.

⁴¹ S.D. Dowden: *Understanding Thomas Bernhard...*, s. XII.

Wittgensteina, od jego dziadka po Paula Wittgensteina⁴². Ekscentryczność, szczególnie nonkonformizm, dążenie do intelektualnej autonomii i wreszcie maksymalizm tychże bohaterów koniec końców okazują się zgubne i prowadzić będą do prostracji, abnegacji, szaleństwa i nierzadko samobójczej śmierci.

Pełną realizację paradygmatycznego wzoru, opisanego powyżej, stanowi już pierwsza powieść *Mról* (1963)⁴³. Jest antycypacją, począwszy od poetyki i rozbicia sytuacji narracyjnej na dwa głosy: mówiącego (obłąkanego malarza Straucha) i relacjonującego (narratora), poprzez typową przestrzeń z nieprzychylną i zdewastowaną przyrodą, zaludnioną przez społeczność beznadziejnie egzystującą w biedzie i obskurantyzmie, na charakterystycznym bohaterze skończywszy (także zbiorowym, bo w okolicy dominują wszelkie możliwe patologie: morderstwa, podpalenia, rozpusta, zdrady, alkoholizm; M, s. 243)⁴⁴. Bohater ten jest jednolity w swej podwójności, bo malarz i student mają z sobą wiele wspólnego, a tę wspólnotę dodatkowo legitymizuje wyraźny podtekst autobiograficzny z towarzyszącymi mu stałymi motywami (kiepskie relacje z rodzicami, lepsze z dziadkami)⁴⁵. Interlokutorem malarza jest student medycyny poproszony przez lekarza, u którego odbywa praktykę, o obserwowanie jego brata. Ten, po zniszczeniu wszystkich obrazów, ma znajdować się na granicy szaleństwa. Strauch to niepozubawiony charyzmy cynik i bufon, osobiwie łączący anarchię i kategoryczność. Mimo pewnych pretensji artystycznych pozostaje on jednak całkowicie niezdolny do sublimacji wiedzy o śmierci w religię, sztukę, seks czy pracę, a tym samym skazuje sam siebie na mizantropię, abnegację i kontestację wszelkich pozytywnych kulturowych abstrakcji. Raz jeden przyznaje nawet wprost, że bliższa jest

⁴² G. Honegger: *Thomas Bernhard...*, s. 220.

⁴³ Spore jej fragmenty powstały w Polsce. Por. T. Bernhard: *Moje nagrody...*, s. 28–29. Zob. też: A. Barełkowska: „Decydujące fragmenty »Mrozu« napisałem w Warszawie...”

⁴⁴ W dramatach jest podobnie, czego najwyrazistszym przykładem jest chyba *Komediant*, gdzie w impertynenckim „dialogu” z Właścicielem gospody protagonista wypowiada ostrą krytykę Austrii (DR2, s. 138) i skrajnie mizoginistyczny pogląd o kobietach (DR2, s. 140). Jest też czytelnikiem Schopenhauerowskich *Parergów* (DR2, s. 208, 210), chętnie go parafrazującym („świat jako wątpliwość”; DR2, s. 215).

⁴⁵ Narrator pełni funkcję pudła rezonansowego i nawet to tematyzuje: „Odkrywałem, że nieustannie mówię urywanymi słowami przez usta tego człowieka” (M, s. 365). Tak samo jest w innych powieściach, np. w *Korekcie* (T. Bernhard: *Korekta*. Przeł. M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2015, s. 34).

mu mizantropia niż ewentualność przewyciężenia obcości świata: „Czasem ciarki człowieka przechodzą, kiedy nagle staje zupełnie sam pośród tych wszystkich ludzi, ale potem przypomina sobie swoje bezpieczne łóżko i nie jest już smutny” (M, s. 206). Istotnie, jego straszliwa pogarda, nienawistny stosunek do ludzi wydają się wręcz nieprawdopodobne. Są jednak na tyle sugestywne, że udzielają się narratorowi: „Rzeczywiście przeraża mnie ta okolica, a jeszcze bardziej miejscowość zamieszkaana przez bardzo niskich, ułomnych ludzi, których spokojnie można nazwać upośledzonymi na umyśle. Mają przeciętnie nie więcej niż metr czterdzieści wzrostu, snują się chwiejnym krokiem pośród spękanych murów i sieni, spłodzeni w alkoholowym zamroczeniu” (M, s. 12). Uderzająco podobnie twierdzi sam malarz:

Zamieszkują tu ludzie kiepskiego gatunku [...]. Są stosunkowo niski. Niemowlętom wtyka się w usta gałgany z wódką, żeby nie krzyczały. Dużo potworków. Acefalia nie należy tu do rzadkości. Nie ma się ulubionych dzieci, lecz po prostu kupę dzieci. [...] Alkohol wyparł mleko. Wszyscy mają wysokie, ochryple głosy. Wielu przychodzi na świat z wrodzonym kalectwem. Wszyscy spłodzeni w alkoholowym zamroczeniu. Większość wykazuje skłonności przestępcze. Znaczny procent ludzi młodych stale siedzi w więzieniu. Ciężkie uszkodzenie ciała, nierząd i sodomia są na porządku dziennym. Znęcanie się nad dziećmi, morderstwa to wydarzenia na niedzielne popołudnia...

M, s. 38–39⁴⁶

Strauch zdaje się sięgać kresu wyznaczonego przez najsłynniejszego resentymentowca w literaturze, czyli protagonistę *Wspomnień człowieka z lochu* Fiodora Dostojewskiego, i jego następców z *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Dzieli z nimi szereg predylekcji: strategię autokompromitacji („Jestem człowiekiem chorym. Jestem złym człowiekiem. Niepociągający ze mnie człek. [...] Marny był ze mnie urzędnik. Byłem ordynarny i znajdowałem w tem zadowolenie”; „bom gałgan, najohydniejszy ze wszystkich, bom najśmieszniejszy, najmłostkowszy, najbardziej zawistny ze wszystkich robaków na ziemi”), obsceniczną frajdę z poniżania samego siebie („rozkosz

⁴⁶ Resentymentowe inklinacje mają bohaterowie *Chodzenia* (1971): udręczenie poczuciem marnośći egzystencji („każdy dzień staje się dla nas piekłem, [...] czymś podłym, niegodziwym i zbędnym”; CA, s. 11), skłonność do czynienia czegoś „podłego, nikczemnego, bezwstydnego” (CA, s. 11), sceptycyzm sięgający aż do myśli samobójczych albo obłądu (CA, s. 14).

powstawała w tym wypadku na tle właśnie zbyt ostrego uświadomienia sobie swego poniżenia”), mizantropię, skłonność do zawiści, podłości i dezawuowania „subtelności »tego, co piękne i wzniosłe«”⁴⁷.

Dominującym afektem pozostaje tu wstręt, manifestowany w kierunku gospodyni (M, s. 10, 27) i przygotowanego przez nią jedzenia (M, s. 111, 314, 332, 343, 363), inżyniera (M, s. 166), sztuki (M, s. 173), dzieci (M, s. 174), nauczycieli (M, s. 258), starości (M, s. 268), wytworności (M, s. 316), zwłok zwierząt (M, s. 357), państwa, policji, porządku (M, s. 396), a także w sensie nieco ogólniejszym do Tego Samego: „Wszyscy, których znam, zaczynając, wyglądają tak samo. Także to, co jest w nich, zawsze wygląda tak samo, obojętnie, o kogo chodzi. We wszystkich jest to samo. To budzi we mnie wstręt” (M, s. 104–105)⁴⁸. Być może najkonsekwentniej nienawidzi, ale też lęka się kobiet i kobiecości, powiada do interlokutora: „niech pan się strzeże kobiet, ale jeszcze bardziej kobiecej części w samym sobie” (M, s. 284), wyliczając wszystkie możliwe mizoginiczne i seksistowskie stereotypy⁴⁹. Co istotne, wstręt kierowany jest w stronę tego, co niemożliwe albo pozytywne: „wytworność u ludzi zawsze była mi wstrętna [...] przez całe moje życie, pogrążałem się w pospolitym, brudnym świecie” (M, s. 316). Nic dziwnego, że towarzyszy tym emocjom ambiwalencja między odstręcaniem a przyciąganiem, której Strauch jest całkowicie świadomy (M, s. 103, 156). Najwymowniej wypada to na płaszczyźnie międzyludzkiej, ponieważ Strauch jest zawieszony pomiędzy poczuciem odrzucenia, wykluczenia, samotności, potrzebą integracji i bliskiej relacji a świadomością daremności swoich pragnień: „Z jednej strony nie chciałbym być samotny, z drugiej wszyscy są mi wstrętni. Bo wszystko jest mi wstrętne”

⁴⁷ T. Dostojewski: *Wspomnienia człowieka z lochu*. Przeł. M. Grabowska. W: Idem: *Opowieści*. Rój, Warszawa 1929, s. 7, 121, 12, 11. Por. J. Margański: *Gombrowicz...*, s. 66–79, 93–100.

⁴⁸ Rywalizować mógłby tu bohater *Wyjadaczy* (1980), odczuwający wstręt do rodziny, wspólnoty, szkoły (T. Bernhard: *Tak. Wyjadacze*. Przeł. M. Muskała. Czytelnik, Warszawa 2015, s. 143, 144), książek (T. Bernhard: *Tak. Wyjadacze...*, s. 125).

⁴⁹ Zdaniem S.D. Dowdena (*Understanding Thomas Bernhard...*, s. 35–36) właściwe protagonistom Bernhardowskim niechęć i lęk w stosunku do kobiet wynikają stąd, że kobiecość – obok rodziny, zobowiązań, erotyki, żywienia – stoi na drodze realizacji psychopatycznych projektów duchowej autonomii – opresja kobiet oznacza samodestrukcyjną naturę męskości, mizoginia staje się znakiem tego egzorcyzmowania kobiecości z męskości, stąd incest oznacza możliwość kobiecości w męskości.

(M, s. 116); „Wstręt do przynależności, ten sam wstręt do nieprzynależności. Raz jest to jeden wstręt, to znów drugi...” (M, s. 249). To dlatego usiłuje on wypracować coś w rodzaju filozofii wstrętu, polegającej na intensyfikacji doświadczenia repulsji: „Nie żywić litości, lecz tylko kultywować odrazę i doprowadzać do swego celu, to w wielu wypadkach absolutna chluba rozumu” (M, s. 27); „Zawsze próbował nawiązać kontakt ze swoim otoczeniem, z tym, »co jest wstrętne do ostatka«” (M, s. 332). W totalności wstrętu ma też swoje źródło obsesyjna skłonność malarza do odrażających historii zawierających przemoc, zbrodnie, nieczystość, degenerację (M, s. 367), do monstrualnych postaci (M, s. 303), „cyrku, do rewii, do wszystkiego, co niedorzeczne” (M, s. 396), a przede wszystkim do wszystkiego, co niesamowite (M, s. 49, 63, 66, 337, 370), a więc – wedle klasycznej lekcji – do ujawniania tego, co powinno pozostać w ukryciu⁵⁰. Przy tym wszystkim z racji przemożnego wpływu Straucha na studenta nie jest łatwo stwierdzić, o czym wstręcie akurat jest mowa. Z czasem zresztą student przelicytuje malarza w inscenizacji wstrętu i zacznie Straucha ewidentnie nim dręczyć.

Strauch nie jest zdolny do jakiegokolwiek afirmacji. Poddany presji introwertyzmu i ekstrawertyzmu, miota się między pokusą autystycznej mizantropii a pragnieniem ekspozycji i przymusem mówienia. Wyniosłość pomieszana z odczuciem niespełnienia skazuje go na przymus negacji, nihilizmu i resentymetu. W poczuciu dojmującej samotności, wykluczenia i niedoceny, w obłąkanych, demonicznych monologach oskarża wszystkich i wszystko. Nie wierzy w szczerą empatię ani troskę, sądzi, że wywołane są przez „nieczyste sumienie” (M, s. 260). Obsesyjnie podejrzliwy i przewrażliwiony („Wszyscy inni atakują mnie”; M, s. 115), oscyluje pomiędzy „niepohamowaną radością” a „przygnębieniem” (M, s. 235), narcystyczną euforią a depresyjnym poczuciem niższości („jestem niczym” (M, s. 43); „jestem nikim” (M, s. 116); „byłem tak żalony” (M, s. 346)). Histrioniczne zaburzenie osobowości skazuje go na transgresyjne szamotanienie się między skrajnościami: „Grywałem najwspanialsze i najpośledniejsze role. – Zawsze byłem geniuszem w przebieraniu się. [...] Uroczysty chód i uroczyste przyjęcia były dla mnie czymś równie naturalnym jak jedzenie z pakowego papieru” (M, s. 408). Strauch, inaczej niż protagoniści późniejszych powieści Bernharda, nie podejmuje próby przepracowania negatywnych doświadczeń. Męczony wyrzutami sumienia i uprzedzeniami, dławiony dojmującym

⁵⁰ S. Freud: *Niesamowite*. W: Idem: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. KR, Warszawa 1997, s. 233–262.

jącą melancholią, udręczony bezsennością, natręctwami i czystościowymi fobiami, nękaný przez wyrzuty sumienia i uprzedzenia nie znajduje psychicznego i egzystencjalnego wytchnienia. Trawiony pamięcią traumatycznych doświadczeń z masochistyczną satysfakcją rozpamiętuje rany dzieciństwa (M, s. 398), doświadczenia obcości, niezrozumienia, doznane krzywdy, popełnione błędy. Pozostaje mu jedynie zgorzknienie, złorzeczenie, pogarda, niechęć i samotność⁵¹.

Egzystencjalny pesymizm bohatera *Mrozu* zdaje się również wskazywać na konotacje z filozofią Schopenhauera, przede wszystkim ze względu na determinizm płciowy, skazujący na rozpustę („Ale wszystko zawsze jest daremne. Wszyscy oni żyją życiem płciowym, a więc żadnym życiem”; M, s. 22) oraz ideę życia jako cierpienia („Istnieje centrum bólu, z tego centrum bólu wychodzi wszystko [...] leży ono w środku natury”; M, s. 54)⁵². Schopenhauerowskie źródła mają także dekadencje z ducha pokusy Straucha, wyrażające się w pragnieniu wytchnienia, schyłku, kresu i śmierci (M, s. 254). Uprzedzenia, zawiść i mściwość czynią go człowiekiem resentymetu ze wszystkimi konsekwencjami opisanymi przez Nietzschego. Poczucie artystycznego niespełnienia i egzystencjalne urazy Strauch odreagowuje mściwością i negacją. Jednocześnie można go postrzegać jako niezbyt konsekwentnego nietzscheanistę. Nie tylko konkretne filozofemy („Nic tylko wieczny nawrót, niekończący się rozkład wszelkich pojęć”; M, s. 56), ale i ogólne przesłanie życiowe zawdzięcza autorowi *Zmierzchu bożyszcz*:

Jakże wszystko się pokruszyło, jakże wszystko uległo rozkładowi, jakże uległy rozkładowi wszystkie punkty oparcia, jak uleciała wszelka stałość, jak nic już nie ma, jak nie ma już zgoła nic, [...] jak z religii i antyreligii, jak z przeciągniętych śmieszności wszelkich wyobrażeń Boga nie wyszło nic, zupełnie nic, jak zarówno wiara, jak i niewiara przestały istnieć, jak wiedza, dzisiejsza wiedza, kamień obrazy, tysiącletnia przekąska, wyrzuciła wszystko,

⁵¹ Kwintesencja mizantropii to historia z następnej powieści, z *Amras*. Dwaj bracia wychowywani w „duchowym wysokogórskim chowie wsobnym” (CA, s. 197) przypadkiem przeżywają samobójczą śmierć rodziców, zdeterminowaną finansowymi nadużyciami, alkoholizmem ojca i chorobą matki. Zostają oni zamknięci w więzi i skazani na typowy w pisarstwie Bernharda los: stan wyczerpania psychicznego i fizycznego wywołany przez udrękę bezsenności, dziedziczne choroby, alienację wobec społeczeństwa i wobec samych siebie.

⁵² Artystyczne doświadczenie bólu u Bernharda – i Gombrowicza – interpretował S. Porzuczek: *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2020.

wyprosiła, wydmuchała w powietrze, jak wszystko to teraz jest powietrzem... [...] wszystko jest już tylko powietrzem, wszystkie pojęcia są powietrzem, wszystkie punkty oparcia są powietrzem, wszystko jest już tylko powietrzem...

M, s. 198–199

Nihilizm bohatera, czyli jego przekonanie o zniweczeniu metafizycznych źródeł sensu, relatywizacji wartości i normatywnych wzorców, osłabieniu struktur mentalno-społecznych, pozostaje bierny i reaktywny. Strauch nie tylko nie jest w stanie kreować wartości, ale niczym „ostatni człowiek” ma predylekcję do epatowania pesymizmem i znużeniem, do rozczarowania światem konfrontowanym z idealnymi miarami. Z tego powodu niweluje wszystko, co wyższe, wzniosłe i bardziej wyrafinowane („należy do ludzi, którzy wszystko roztopiają. Czegokolwiek się tkną, topnieją”; M, s. 144)⁵³, ale także kwestionuje zasadność prób przełamania niekorzystnego egzystencjalnie stanu. Z jednostajnym uporem głosi egzystencjalny pesymizm, istną filozofię życia beznadziejnego i samotnego („ludzie tylko udają, że nie są samotni, bo zawsze są samotni”; M, s. 37). Wielokrotnie wypowiada przekonania o jałowości wszelkich działań obliczonych na udowodnienie sensu egzystencji, o daremności jakiegokolwiek buntu, zbyteczności każdego zaangażowania (M, s. 371). To przeświadczenie ujmuje w figurę anty-Szyzyfa, który po wejściu na górę dostrzega absurd swojej sytuacji: „W każdym razie ten, co dotarł na górę, przekonuje się, że nie ma żadnej góry” (M, s. 24), a zatem niemożliwa jest jakakolwiek tragiczna konsolacja.

Podobną historię przynosi wspomniane wcześniej *Zaburzenie*. Bohaterem powieści jest student, towarzyszący swojemu ojcu, wiejskiemu lekarzowi, podczas wizyt u pacjentów, budzących niechęć lub nienawiść, w scenerii ponurej i upiornej wręcz rzeczywistości austriackiej prowincji. Być może najbardziej ponurej i upiornej na tle całej twórczości Bernharda, bo w tym przypadku pisarz wykorzystuje konwencję „niesamowitości”, czyniąc to eksplicytnie i różnicując jej zapis przez wykorzystywanie cudzysłowu, kursywy bądź ich brak (Z, s. 38, 41, 45, 66–67, 74, 79, 82, 83, 133, 158, 161, 171, 176, 188, 233, 235), a także eksploatując rekwizytornię typową dla poetyki „niesamowitego”: mrok, melancholijność, potworność, szaleństwo, transgresję, relatywność tego, co niby stabilnie zróżnicowane oraz

⁵³ Zaratustra powiedział: „»Czym jest miłość? Czym jest stwarzanie? Czym jest tęsknota? Czym gwiazda?« – tak zapyta ostatni człowiek i mrugnie okiem [...], ostatni człowiek, który wszystko czyni mniejszym [...]” (TMZ, s. 19).

sztuczność tego, co rzekomo naturalne⁵⁴. Realia i tutaj są typowe dla prozy Bernharda: posępny, depresyjny klimat, kataklizmy natury (Z, s. 69), „na wskroś chora ludność” (Z, s. 8), zdegenerowana na ciele i umyśle oraz skłonna do wszelkich możliwych patologii i potworności. Złodzieje, mordercy, kazirodcy, gwałciciele, sadyści, psychopaci, paranoicy, neurotycy, masochiści, somnambulicy, samobójcy, upośledzeni, kalecy – oto przekrój tej społeczności. Najważniejszy jest jednak bohater drugiej części powieści, książę Saurau. To mizantrop na granicy szaleństwa, hipochondryk dręczony szumami w głowie, pozostający w stanie absolutnego zwątpienia, ascezy i abnegacji, dojmująco doświadczaający wstrętu (Z, s. 20, 135), ze szczególnym, sadystycznym upodobaniem uświadamiający ludziom ich marność. Podstawę jego stanu i działań stanowi skrajnie pesymistyczna antropologia („godna pogardy hołota”; Z, s. 135; „człowiek jest podły i nikczemny i także jego *wytwórca*”; Z, s. 153), aczkolwiek i tym razem niepozbawiona ambiwalencji: „Kiedy jestem sam, mam ochotę być wśród ludzi, kiedy jestem wśród ludzi, mam ochotę być sam” (Z, s. 209)⁵⁵. To w jego przypadku uruchamia się po raz pierwszy w tej skali dyskurs szaleństwa, erupcja mowy obłądnych powtórzeń, wskutek czego pozostaje on niezdolny do twórczości i realizacji projektu antycyał w naturze („Nie mam już w głowie żadnego studium”; Z, s. 226), a jednocześnie sceptyczny wobec wszystkiego, co mogłoby stanowić fundament suwerenności człowieka („wolna wola człowieka to bzdura”; Z, s. 82) i płaszczyzny międzyludzkiej komunikacji („Nie istnieje możliwość wzajemnego zrozumienia”; Z, s. 33).

Swój pesymizm książę Saurau zawdzięcza ojcu, namiętmemu czytelnikowi pewnego filozofa. „Schopenhauer był dla mnie zawsze najlepszym pokarmem” (Z, s. 195) – napisał ojciec tuż przed samobójstwem i zjadł najważniejsze strony *Świata jako woli i wyobrażenia*. Ta lektura zapewne zainspirowała jego postrzeganie świata w kategoriach teatralnych i traktowania życia jako pomieszania tragedii i komedii (Z, s. 170–171, 212).

Równie pełnym resentymentów bohaterem Bernharda jest protagonistą powieści *Beton* (1982). To obsesjonat, lekoman, mizantrop

⁵⁴ W liście do Stavianicek autor napisał: „To jest niesamowita książka, która zaczyna się jak klasyczne opowiadanie i wpędza czytelnika w nastrój grozy tak, że ów tego nie spostrzeże” (Z, s. 246).

⁵⁵ Protagonista *Partyjki* czuje to samo: „Ludzie są podli, bo świat, w którym żyją, jest podły” (PA, s. 13); „Kiedy jestem sam, chcę być między ludźmi, gdy jestem między ludźmi, chcę być sam [...]. Wnet czuję do nich odrazę, wkrótce też mam odrazę do samego siebie wśród nich” (PA, s. 65).

i abnegat, pozostający w stanie permanentnego zawieszenia między wyczerpującym rozdrażnieniem a euforycznym podnieceniem, usiłujący rozpocząć studium o Mendelssohnie-Bartholdym, ale te próby są niweczone przez obsesyjne myśli o siostrze. To z nią bohater jest w toksycznej relacji, tyleż miłosnej, co nienawistnej („i raz kochałem ją bardziej niż nienawidziłem”; B, s. 41), opartej na dręczeniu siebie nawzajem. Reakcją obronną przed światem i siostrą jest, oczywiście, afekt obrzydzenia („gnany przez wstręt”; B, s. 122) wobec bez mała wszystkiego: siostry (B, s. 13, 14, 15, 19, 20, 24, 25, 42) i jej znajomych (B, s. 24, 43, 50), ale też jedzenia (B, s. 21), chaosu i nieporządku (B, 13), tego co nieosiągalne czy niemożliwe (filantropii – np. B, s. 48; publikacji własnych i cudzych – B, s. 39) i właściwie całego świata kultury (edukacji – B, s. 128, prasy – B, s. 92, państwa – B, 119). Z powodu tych niemożności bohater *Betonu* przede wszystkim brzydzi się jednak samego siebie (B, s. 13, 99) i oddaje się udreńczającym praktykom „samopotępienia, samozaprzeczenia i samowyszydzenia” (B, s. 114), „samoobserwacji i samooszczerstwa i samoszyderstwa” (B, s. 114). Przybiera to formę inscenizowaną: „gardziłem sobą. I znów byłem tym słabym. Ciągłe grałem, nawet gdy jeszcze broniłem się przeciwko temu, moją rolę” (B, s. 91). Odreagowuje emocje, oskarżając wszystkich dookoła, co świetnie rozpoznaje jego siostra: „*Obwiniasz wszystkich o wszystkie możliwe zbrodnie, to właśnie twoje nieszczęście*” (B, s. 26). Zatrzaśnięty w typowej dla Bernhardowskich bohaterów aporii między pragnieniem integracji a niechęcią do innych (B, s. 30, 33), usiłuje na tej właśnie płaszczyźnie zracjonalizować swoją afektywność: „Nie wiem, czy najpierw była choroba, czy też moja nagła odraza do wszelkiego rodzaju towarzystwa, czy najpierw czułem odrazę do towarzystwa i z owej niechęci z mojej strony rozwinęła się choroba, czy choroba była najpierw i z owej choroby rozwinęła się odraza do całego tego towarzystwa i przeciw owym towarzystwom i przeciw towarzystwu w ogóle, tego nie wiem. Czy przepędziłem wszystkich tych ludzi, czy też oni oddalili się ode mnie? Tego nie wiem” (B, s. 126).

Podobnie wypadają protagoniści opublikowanej w tym samym roku powieści *Bratank Wittgensteina*, udreńczeni natręctwami, pedantyzmem, niechęcią „do siebie oraz swojego otoczenia” (BP, s. 30), a także pesymizmem sięgającym obłądzenia i myśli samobójczych (BP, s. 128–129), upodobanie znajdują w lekturze Schopenhauera (BP, s. 130), samoponizaniu („nie jestem dobrym człowiekiem”; BP, s. 131), a przede wszystkim w tym, co nazwali „sztuką obwiniania” (BP, s. 88), czyli zdolnością do wielogodzinnych sesji hejtu wobec wszystkiego i wszystkich (BP, s. 107–108). Jednocześnie odczuwają

litość wobec biedaków, czego dowodem scena histerycznego wybuchu Paula na widok dziecka żebrzącego nad brzegiem Traunsee (BP, s. 36), przypominająca reakcję Nietzschego na widok konia okładanego batem przez woźnicę w Turynie 3 stycznia 1989 roku (szaleństwo niemieckiego filozofa zostaje przy tej okazji wspomniane przez narratora).

W wydanej rok później powieści *Przeegrany* jakichkolwiek pozytywności nie ma chyba wcale. To historia potrójnej klęski wynikającej z rozbieżności między wyobrażonym ideałem artystycznego wykonania a niemożliwością jego realizacji trzech zaprzyjaźnionych pianistów: Glenna Goulda, Wertheimera i narratora. Tytułowym „przegranym” ma być ten drugi, ale – jak zwykle u Bernharda – łączy go z narratorem wiele cech i doświadczeń. Dotyczy to także i Goulda, który, nie wytrzymując samodyscypliny i maksymalizmu artystycznego (stać się steinwayem), wybiera samobójczą śmierć. Wertheimer natomiast zarzuca muzykę, nie kończy sublimacyjnego dzieła z humanistyki, co odreagowuje mizantropią i tyranizowaniem siostry, z którą prawdopodobnie pozostawał w relacji kazirodziej. W końcu i on wybiera samobójczą śmierć pod domem siostry⁵⁶. Z kolei narrator również zarzuca muzykę, nie kończy dzieła *O Glennie Gouldzie*, ale ostatecznie maluje wspomnieniowy konterfekt całej trójki⁵⁷. W konsekwencji epatuje niechęcią do wszystkiego: wywołującego melancholię klimatu, szpetnego i prowincjalnego Salzburga i okolic, tępoty mieszkających tam ludzi (PR, s. 16–18). Szczególną idiosynkrazją darzy szkołę i nauczycieli, którzy „duszą człowieka przeciętnością” (PR, s. 19), a „wszystkie uczelnie

⁵⁶ S.D. Dowden sugeruje ambiwalencję wpisana w częsty u Bernharda wątek incestu: 1) incest jako degeneracja kultury; 2) metafora związku z Rzeszą; 3) jedyna istotna forma relacji seksualnej u Bernharda, znak indywidualizmu, czasem jednak – inaczej niż u Musila – prowadzący do degradacji, zwłaszcza kobiet. Zob. Idem: *Understanding Thomas Bernhard...*, s. 35–36.

⁵⁷ W dramatach problematyka roszczeń władzy jednostki ma szczególne znaczenie, ale realia są bardzo podobne do powieściowych. Przykładem niech będzie Caribaldi z *Sity przyzwyczajenia*: indywidualista („Bo takiego człowieka jak ja / wykańcza / nieustanna obserwacja / innych ludzi”; DRI, s. 91; „Społeczeństwo eliminuje / tego który przeciw niemu występuje”; DRI, s. 94), tyran, dążący do estetycznej perfekcji („Bezwzględność / jest wolą sztuki”; DRI, s. 94), trafiony niechęcią i pogardą do otoczenia („wokół tylko podłość”; DRI, s. 34; „wszystko jest obrzydliwe”; DRI, s. 38), nieradzący sobie z kłopotami z koncentracją (DRI, s. 15), ale usiłujący przezwyciężyć egzystencjalne sprzeczności i stanowić sens w świecie jego pozbawionym („Nie chcemy życia / ale trzeba je żyć [...] Nienawidzimy kwintetu Pstrąg / ale trzeba go grać”; DRI, s. 38).

wyższe są złe [...]. Ileż to profesorskich miernot zawzięło się na nas [...]. Wykorzেনiali sztukę, wszyscy bez wyjątku, uniecznawiacze sztuki, dusiciele kultury, oprawcy ducha, mordercy studentów” (PR, s. 26). Odczuwa dojmująco „znudzenie światem” i „znużenie życiem” (PR, s. 75), które usiłuje przezwyciężyć przez stanie się wirtuozem fortepianu. Nic z tego oczywiście nie wychodzi. Pozostaje wstręt do siebie („Okropny ze mnie człowiek, [...] wstrętny”; PR, s. 48) i innych (PR, s. 32, 51, 146), projekcje („Jesteśmy bowiem przeraźliwie żałośni, przeraźliwie niegodziwi”; PR, s. 63), poczucie osaczenia („To nie są mili ludzie. Czatują na mnie”; PR, s. 164) oraz nihilistyczne pragnienie śmierci: „Kiedy wstaję, myślę z obrzydzeniem o sobie, ze wstrętem o tym, co mnie czeka. Kiedy się kładę, niczego innego nie pragnę, tylko żeby umrzeć, nigdy się nie obudzić” (PR, s. 63).

Tak wygląda wczesna twórczość Bernharda czytana przez pryzmat powieściowej antropologii Gombrowicza i kategorię wstrętu. Bohaterowie tych powieści czynią z tego afektu podstawową strategię obroną przed arogancją kulturowego czy – mówiąc Gombrowiczem – międzyludzkiego świata. Skala tych reakcji jest niesamowita: protagoniści z nieprawdopodobną pogardą, nienawiścią i nihilizmem zasilanymi urazami i resentymentami w swoich monstualnych, obłąkanych monologach odnoszą się bodaj do wszystkiego, co ich otacza: ludzi, idei, wartości, instytucji. Bardzo szybko i coraz częściej zaczynają jednak zdawać sobie sprawę z ograniczeń tej strategii, w szczególności z jednostronnej negatywności reakcji repulsywnych. Rozpoznają nie tylko jej ograniczenia, ale i osobliwe ambiwalencje. Prowadzi to w końcu do usiłowań przepracowania wstrętu w taktyki bardziej afirmatywne. Ma to miejsce w kolejnych powieściach – począwszy od *Kalkwerku* – i tu metaliterackie pomysły Gombrowicza będą stanowiły bezpośrednią inspirację. To jednak temat na inną opowieść⁵⁸.

Bibliografia

- Arno A.: *Kot. Opowieść o Konstantym A. Jeleńskim*. Iskry, Warszawa 2020.
- Barełkowska A.: „Decydujące fragmenty »Mrozu« napisałem w Warszawie...”. *Polskie wycieczki Thomasa Bernharda*. „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 3, s. 100–109.

⁵⁸ Opowiadam ją w tekście *Od poetyki wstrętu do metaliterackich afirmacji, czyli o tym, co Bernhard wyczytał u Gombrowicza*. „Forum Poetyki” 2022 [w druku].

- Bernhard T.: *Autobiografie*. Przeł. S. Lisiecka. Czarne, Wołowiec 2011.
- Bernhard T.: *Beton*. Przeł. E. Dyczek, M.F. Nowak. Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2001.
- Bernhard T.: *Bratanek Wittgensteina. Przyjaźń*. Przeł. i posłowiem opatrzył M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2019.
- Bernhard T.: *Chodzenie. Amras*. Przeł. S. Lisiecka. Wydawnictwo „Od Do”, Łódź 2017.
- Bernhard T.: *Dawni mistrzowie. Komedia*. Przeł. M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2005.
- Bernhard T.: *Dramaty*. T. 1. Przeł. J.S. Buras, M. Muskała, D. Żmij-Zielińska. Wybrał i posłowiem opatrzył K. Lupa. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Bernhard T.: *Dramaty*. T. 1. Przeł. M. Muskała, D. Żmij-Zielińska. Wybór i posłowie A. Wittchen-Barełkowska. Czytelnik, Warszawa 2020.
- Bernhard T.: *Dramaty*. T. 2. Przeł. J.S. Buras, G. Matysik. Wybrał K. Lupa. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Bernhard T.: *Korekta*. Przeł. M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2015.
- Bernhard T.: *Moje nagrody*. Przeł. M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2010.
- Bernhard T.: *Mróz*. Przeł. S. Błaut. Posłowie M. Kędziński. Czytelnik, Warszawa 2020.
- Bernhard T.: *Partyjka*. Przeł. G. Mycielska. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Bernhard T.: *Przeegrany*. Przeł. i posłowiem opatrzył M. Kędziński, Czytelnik, Warszawa 2019.
- Bernhard T.: *Spotkanie. Rozmowy z Kristą Fleishmann*. Przeł. S. Lisiecka. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Bernhard T.: *Śmierć i tymianek*. Wybór i przekł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła i R. Wojnakowski. Posłowie Z. Jaskuła. Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2015.
- Bernhard T.: *Tak. Wyjadacze*. Przeł. M. Muskała. Czytelnik, Warszawa 2015.
- Bernhard T.: *Zaburzenie*. Przeł. S. Lisiecka. Czytelnik, Warszawa 2013.
- Bielecki M.: *Dodatek krytyczny*. W: W. Gombrowicz: *Trans-Atlantyk*. Oprac. M. Bielecki. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 119–268.
- Bielecki M.: *Gombrowicziady: reaktywacja*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2020.
- Bielecki M.: *Historia – dialog – literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- Bielecki M.: *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.
- Bielecki M.: *Od poetyki wstępu do metaliterackich afirmacji, czyli o tym, co Bernhard wyczytał u Gombrowicza*. „Forum Poetyki” 2022 [w druku].
- Bielecki M.: *Widma nowoczesności. „Ferdynurke” Witolda Gombrowicza*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Borges J.L.: *Dwugłós*. W: *Tango Gombrowicz*. Zebrał, przeł. i wstępem opatrzył R. Kalicki. Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 132–135.

- Bourdieu P.: *Homo Academicus*. Transl. by P. Collier. Stanford University Press, Stanford 1988.
- Bourdieu P.: *Medytacje pascaliańskie*. Przeł. K. Wakar. Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.
- Bozzi P.: *Homeland, Death, and Otherness in Thomas Bernhard's Early Lyrical Works*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Ed. M. Konzett. Camden House, Rochester, NY, Woodbridge, Suffolk 2002, s. 71–87.
- Bronżewska A.M.: *Fenomen lęku w prozie Thomasa Bernharda*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1989.
- Dostojewski T.: *Wspomnienia człowieka z lochu*. Przeł. M. Grabowska. W: Idem: *Opowieści*. Rój, Warszawa 1929, s. 5–128.
- Dowden S.D.: *A Testament Betrayed: Bernhard and His Legacy*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Ed. M. Konzett. Camden House, Rochester, NY, Woodbridge, Suffolk 2002, s. 51–67.
- Dowden S.D.: *Understanding Thomas Bernhard*. University of South Carolina Press, Columbia 1991.
- Foucault M.: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. i posłowiem opatrzył T. Komendant. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1998.
- Franczak K.: *Kalający własne gniazdo. Artyści i obrachunek z przeszłością*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2013.
- Freud S.: *Niesamowite*. W: Idem: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. KR, Warszawa 1997, s. 233–262.
- Gombrowicz W.: *Ferdydurke*. Oprac. W. Bolecki. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Gombrowicz W.: *Rozmowy z Dominikiem de Roux. Testament*. Oprac. J. Margański. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Honegger G.: *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*. Yale University Press, New Haven–London 2001.
- Jarzębski J.: *Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*. W: Idem: *W Polsce, czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. PEN, Warszawa 1992, s. 19–37.
- Jasnowski P.: *Świat jako kloaka i udawanie sensu. Paliatywy w świecie prozy Thomasa Bernharda*. „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 375–398.
- „Każdy dzień był dla niego inscenizacją...”. *Peter Fabjan w rozmowie z Markiem Kędzierskim*. „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 2, s. 35–63.
- Kędzierski M.: *Dawni mistrzowie: Witold Gombrowicz i Thomas Bernhard*. „Kwartalnik Artystyczny” 2007, nr 4, s. 89–100.
- Kędzierski M.: *Posłowie*. W: T. Bernhard: *Bratanek Wittgensteina. Przyjaźń*. Przeł. i posłowiem opatrzył M. Kędzierski. Czytelnik, Warszawa 2019, s. 145–172.
- Kępiński T.: *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Kobyłecka-Piwońska E.: *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970–2017)*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Univesitas”, Łódź–Kraków 2017.

- Konzett M.: *Introduction. National Iconoclasm: Thomas Bernhard and the Austrian Avant-garde*. Cambridge University Press, Cambridge 2017.
- Long J.: „Ungleichzeitigkeiten“: *Class Relationships in Bernhard's Fiction*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Ed. M. Konzett. Camden House, Rochester, NY, Woodbridge, Suffolk 2002, s. 187–208.
- Lorenz D.: *The Established Outsider: Thomas Bernhard*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Ed. M. Konzett. Camden House, Rochester, NY, Woodbridge, Suffolk 2002, s. 29–50.
- Magris C.: *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*. Przeł. E. Jogała, J. Ugniewska. Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019.
- Margański J.: *Gombrowicz. Wieczny debiutant*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Menninghaus W.: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowiński. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009.
- Mosse G.L.: *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. Howard Fertig, New York 1997.
- Mosse G.L.: *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press, New York–Oxford 1998.
- Musil R.: *Człowiek bez właściwości*. Przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer. T. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Nietzsche F.: *Ecce homo. Jak się staje, czym się jest*. Przeł. i przedmową opatrzył B. Baran. Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996.
- Nietzsche F.: *Nachlass. Pisma z lat 1884–1885*. Przeł. G. Kowal. Posłowie G. Colli. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2011.
- Nietzsche F.: *Narodziny tragedii. Niewczesne rozważania*. Przeł. P. Pieniążek, M. Łukasiewicz. Oficyna, Łódź 2012.
- Nietzsche F.: *Notatki z lat 1882–1884*. Przeł. G. Sowiński. Oficyna, Łódź 2019.
- Nietzsche F.: *Notatki z lat 1885–1887*. Przeł. M. Kopij, G. Sowiński. Oficyna, Łódź 2012.
- Nietzsche F.: *Notatki z lat 1887–1889*. Przeł. P. Pieniążek. Oficyna, Łódź 2012.
- Nietzsche F.: *Poza dobrem i złem. Z genealogii moralności*. Przeł. P. Pieniążek. Oficyna, Łódź 2018.
- Nietzsche F.: *Radosna wiedza. („La gaya scienza“)*. Przeł. M. Łukasiewicz. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Nietzsche F.: *Tak mówił Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo. I–IV*. Przeł. G. Sowiński. Posłowie C. Wodziński. Zielona Sowa, Kraków 2005.
- Polak M.: *Trauma bezkresu. Nietzsche, Lacan, Bernhard i inni*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2016.
- Porzuczek S.: *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2020.
- Safranski R.: *Nietzsche. Biografia myśli*. Przeł. D. Stroińska. Posłowie Z. Kudero-wicz. Czytelnik, Warszawa 2003.
- Schopenhauer A.: *Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł., wstępem i komentarzem opatrzył J. Garewicz. T. 1. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2009.

- Schopenhauer A.: *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*. Przeł. i przypisami opatrzył J. Garewicz. Wstęp H. Buczyńska-Garewicz. T. 1. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2002.
- Sebald W.G.: *Gdzie ciemność zaciska stryczek. Uwagi o Thomasie Bernhardzie*. W: Idem: *Opis nieszczęścia. Eseje o literaturze*. Przeł. M. Łukasiewicz. Posłowie A. Żychliński. Ossolineum, Wrocław 2019, s. 63–76.
- Suchanow K.: *Gombrowicz. Ja, geniusz*. T. 1. Czarne, Wołowiec 2017.
- Suchanow K.: *Gombrowicz. Ja, geniusz*. T. 2. Czarne, Wołowiec 2017.
- Webber A.: *Costume Drama; Performance and Identity in Bernhard's Works*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Ed. M. Konzett. Camden House, Rochester, NY, Woodbridge, Suffolk 2002, s. 149–165.
- Wittchen-Barełkowska A.: *Kategoria teatralności w dziele Thomasa Bernharda*. Nauka i Innowacje, Poznań 2014.


Marian Bielecki – dr hab., profesor Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książek: *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza* (2004), *Interpretacja i płęć. Szkice o twórczości Witolda Gombrowicza* (2005), *Historia – dialog – literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego* (2010; nagroda „Literatury na Świecie”), *Kłopoty z Innością* (2012), *Widma nowoczesności. „Ferdynand” Witolda Gombrowicza* (2014), *Gombrowicziady. Reaktywacja* (2020); współredaktor tomów: (z E. Rychter) *Po(granicza) teorii* (2010), (z W. Browarnym i J. Orską) *Po Miłoszu* (2011); autor opracowania *Trans-Atlantyku* w edycji krytycznej (2017).

e-mail: marian.bielecki@uwr.edu.pl



Kinga Anna Gajda

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

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

Bajka dla dzieci o wojnie i Holokauście

A Fairy Tale for Children about the War and the Holocaust

Abstract: The aim of the article is to describe the function of a war and Holocaust fairy tale directed at children. At the turn of the 20th and 21st centuries, the fourth literature changed. It expanded its themes and included issues related to World War II and the Holocaust. In Poland, most such fairy tales were created after 2010. They are based on real events, documents, photos, profiles and biographies of famous people, survivors, and the Righteous Among the Nations. They are written by representatives of the first and second, and soon the third generation. Although not all theorists agree that children should be told about traumatic events, fairy tales' authors argue that the creation of such literature is advisable. War and Holocaust fairy tales are designed to testify to the difficult past and to settle accounts with it. They allow you to learn about history, draw conclusions from it, define humanity and counteract discrimination. Based on building a bridge between history, myth, and truth, they shape cultural identity. The article focuses on the intertextuality of fairy tales and the second generation's accounts of the Holocaust and war.

Key words: fairy tale, fourth literature, children, Holocaust, World War II, Holocaust

Streszczenie: Celem artykułu jest opisanie funkcji bajki o wojnie i Holokauście skierowanej do dzieci. Na przełomie XX i XXI wieku zmieniła się czwarta literatura, poszerzając swój zakres tematyczny o zagadnienia związane z II wojną światową i Zagładą. W Polsce najwięcej takich bajek powstało po 2010 roku. Ich kanwę stanowią prawdziwe wydarzenia, dokumenty, zdjęcia, sylwetki i biografie znanych osób, ocalałych i Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Ich autorami są reprezentanci pierwszego i drugiego, a następnie i trzeciego pokolenia. Choć nie wszyscy teoretycy zgodni są co do tego, że dzieciom powinno

się opowiadać o traumatycznych wydarzeniach, autorzy przywoływanych bajek dowodzą celowości tworzenia takiej literatury. Bajki o wojnie i Holokauście mają za zadanie zaświadczać o trudnej przeszłości, rozliczyć się z nią. Pozwalają na poznanie historii, wyciągnięcie z niej wniosków, definiowanie człowieczeństwa i przeciwdziałanie dyskryminacji. Tworząc most pomiędzy historią a mitem, prawdziwością a prawdą, kształtują tożsamość kulturową. W artykule szczególnie skupiono się na intertekstualności bajek oraz relacjach drugiego pokolenia na temat Zagłady i wojny.

Słowa kluczowe: bajka, czwarta literatura, dzieci, Holokaust, II wojna światowa, Zagłada

Wydarzenia, które rozegrały się podczas II wojny światowej, masowa Zagłada, ludobójstwo wykraczają poza granice systemów języka i estetyki, wydają się niewyraźne oraz niemożliwe do pojęcia. Jean-François Lyotard sugerował, że nie przeżywszy Holocaustu i II wojny światowej, niepodobna poznać tych wydarzeń i dlatego należy na ich temat milczeć¹. Z kolei Geoffrey H. Hartman pisał, że trzeba stworzyć nowe instrumenty do wyrażenia tego, co się wówczas wydarzyło². Inny z filozofów – Theodor Adorno, choć początkowo sugerował niemożność tworzenia sztuki po Holokauście, później zmodyfikował swoje stwierdzenie i wyraził pogląd, że za pośrednictwem literatury nadaje się sens temu niezrozumiałemu wydarzeniu. Istotne stało się zatem znalezienie formy wypowiedzi, której reguły i założenia sprostająby zadaniu przekazywania traumy i trudnego dziedzictwa. Poszukiwano sposobu wypowiedzi, który – jak pisze Robert Eaglestone – stałby się świadectwem prawdy historycznej rozumianej jako wyjaśnienie, omówienie dowodów i faktów, ale również prawdy egzystencjalnej, etycznej pojmowanej jako odsłanianie czy budowanie świata oraz wzajemnych relacji międzyludzkich³.

Tym sposobem, wedle Eaglestone'a, jest literatura, która mimo że może łatwo wprowadzać w błąd i zafałszować historię, to kształtuje poczucie tożsamości oraz ogląd świata, pozwala na zrozumienie i osądzenie przeszłości. Eaglestone, pisząc o dychotomicznych funkc-

¹ J.F. Lyotard: *The Differend: Phrases in Dispute*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

² G.H. Hartman: *The longest shadow: in the aftermath of the Holocaust*. Palgrave Macmillan, New York 2002.

³ R. Eaglestone: *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford University Press, Oxford 2004, s. 7, 99.

jach literatury, nawiązuje do podziału na literaturę faktu i fikcję. Obecnie owa klasyfikacja coraz częściej się zaciera. Już Hayden White pisał, że historiografia jest zawsze interpretacją, a opowieść konieczna jest do tego, aby tę interpretację i wszelkie informacje „przekazać dalej i łatwiej przyswoić”⁴. Coraz więcej twórców zatem w intertekstualnej warstwie swoich tekstów obnaża łączenie wątków fikcyjnych z faktami. Tak postępuje wielu autorów piszących o wojnie i Holokauście, szczególnie jednak ci, którzy ich nie doświadczyli. W swoich utworach odwołują się do faktów i liczb, prawdziwych osób oraz ich wspomnień, ale odtwarzając je, bazują na wspomnieniach innych. Ów dystans czasowy wprowadza nowy wymiar relacji między historią a narracją. Zapośredniczony, a nie doświadczony, związek z przeszłością doprowadził do tego, że zaczęto rozmawiać już nie tylko o faktach, ale przede wszystkim o ich pamiętaniu. Sam proces przekazywania pamięci stał się ważniejszy niż to, co jest pamiętane.

Autorzy kolejnych pokoleń, świadomie opowiadający o pamięci i historycznych wydarzeniach, zaczęli przypominać kwestie przemilczane, tworzyć swoją opowieść o tym, co pamiętane i zapomniane, powiedziane i niepowiedziane. Tematem opowieści uczynili nie tyle fakty, ile sam proces dochodzenia do subiektywnej wersji prawdy. Prawda obiektywna przestała być wymierna. I choć, jak twierdzą przywoływani w *The Holocaust and the Postmodern* badacze, tacy jak Barbara Foley czy Lawrence L. Langer, ani historyczna, ani fikcyjna literatura nie może w pełni opisać doświadczeń wojennych i prowadzi do asymilacji Holokaustu, to jednak niezaprzeczalnie impuls historyczny staje się częstym motywem literackim. George Orwell uznał, że świadek wydarzeń historycznych – szczególnie takich, które wydają się trudne do zrozumienia i przyjęcia – czuje potrzebę ich językowego uchwycenia, przekazania ich przebiegu i skutków⁵. Opowiadanie historii jest wszak formą jej upamiętnienia, a literatura – w przeciwieństwie do pomników i dokumentów – świadczy o tym, że pamięć i interpretowanie historii to proces dynamiczny.

Zastanawiając się nad tym, który gatunek literacki stwarza ciekawą możliwość wypowiedzenia traumy, Peter Arnds doszedł do wniosku, że w XX i XXI wieku bajka w niezwykle sposób tłuma-

⁴ H. White: *Przeszłość praktyczna*. Red. E. Domańska, Przekł. J. Burzyński [et al.]. Universitas, Kraków 2014, s. 65.

⁵ G. Orwell: *Dlaczego pisać?* Tłum. E. Jasińska. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 15, s. 3.

czy, jak historia determinuje życie oraz uświadomił, jak opowieść dla młodego odbiorcy może być wykorzystana do przedstawienia trudnej historii. Badacz przypomina, że bajki wielokrotnie używano w celu konstytuowania tożsamości czy manipulacji politycznej⁶. Wystarczy przywołać narodotwórcze funkcje dzieł Grimmów czy upolitycznianie ich opowieści w okresie Republiki Weimarskiej. Również naziści wykorzystywali bajki jako narzędzie wspierania polityki aryjskiej. Artystyczny potencjał bajek został zatem wykorzystany do opowiedzenia o III Rzeszy i Zagładzie. Arnds zauważa, że właśnie bajka jest najbardziej akceptowalną formą przedstawiania okropności II wojny i Zagłady.

Warto podkreślić, że – jak pisze Gabriela Bednarska – „wokół zakresu znaczeniowego pojęcia »bajka« wytworzył się istotny chaos terminologiczny”⁷. Zdaniem badaczki bajka może być traktowana jako gatunek autonomiczny, czyli niezależny od zwyczajowych cech i okoliczności zewnętrznych⁸. Na potrzeby niniejszego artykułu bajka o wojnie i Holokauście będzie rozumiana zgodnie z ustaleniami Bednarskiej jako:

opowiadanie *sensu largo* – [...] nie jako przedmiot genologicznej klasyfikacji, ale jako narracyjna forma przekazu, której charakter znacząco odbiega od ukształtowanych na gruncie literaturoznawstwa wzorców gatunkowych moralizatorskiej bajki oraz magicznej baśni⁹.

To bajka, w której czas i miejsce są precyzyjnie określone. W większości przypadków nie występują w niej elementy nadnaturalne czy magiczne, a ich miejsce wypełnia nawiązanie do faktów historycznych i prawdziwych postaci. Bajka tego rodzaju jest z pewnością opowieścią dydaktyczną, ale jej moralizatorski wydźwięk jest ukryty. W większości przypadków nie zawiera puenty, unika się w niej

⁶ P. Arnds: *On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günter Grass's „Die Blechtrommel”, Edgar Hilsenrath's „Der Nazi & der Friseur”, and Anselm Kiefer's Visual Art.* „German Quarterly” 2002, vol. 75, no 4, s. 422–439.

⁷ G. Bednarska: *Praca z bajką w procesie wychowania dziecka w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym: zagadnienia terminologiczne i metodyczne.* „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Psychologica” 2017, nr 10, s. 113.

⁸ J. Bartmiński: *Folklor – język – poetyka.* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

⁹ G. Bednarska: *Praca z bajką...*, s. 113.

[...] pouczeń wypowiedzianych wprost bądź sugerowania jednoznacznej interpretacji kondycji bohatera; dopuszcza się natomiast możliwość alegorycznego przedstawiania zwierząt, zjawisk lub przedmiotów [...] – zawsze jednak z zachowaniem przewagi mechanizmów rządzących światem realnym nad pierwiastkami fantastycznymi¹⁰.

Bajka tak definiowana nie stroni od ukazania grozy, drastyczności i zła świata. Nie zawsze kończy się pozytywnie, choć większość autorów bajek o wojnie i Holokauście dąży do zachowania „motywu odwrócenia wyjściowej sytuacji bohatera oraz doprowadzenia do pomyślnego zakończenia”¹¹.

Jeżeli bajka o wojnie i Holokauście jest odpowiednim gatunkiem, by opowiedzieć o traumie, to pewnie dlatego, że potworne wydarzenia tamtego czasu wydają się niewiarygodne i zmyślane, niczym historia zaczerpnięta z makabrycznych opowieści Grimmów. Nagromadzenie okrucieństwa bardziej przypomina opowieści z gatunku horroru czy *gore* niż autentyczne zdarzenia. Zagłada zatem kieruje uwagę w stronę mrocznej bajki, a w XX i XXI wieku stanowi motyw wielu struktur narracyjnych opowiadających o skutkach upadku człowieczeństwa i rosnącym braku tolerancji.

Wraz ze stopniowym przekraczaniem zmywu milczenia na temat wydarzeń wojennych, rozwojem badań nad II wojną światową oraz włączeniem do głównego dyskursu zagadnień holokaustowych bajka przedstawiająca Zagładę staje się coraz bardziej akceptowalnym sposobem mówienia o III Rzeszy i Holokauście. Okazuje się bowiem, że pozwala inaczej opowiedzieć o ekstremalnej przemocy oraz utracie poczucia rzeczywistości. Język bajek, pełen metafor, odniesień do folkloru, mitu, klechdy czy baśni, a nawet groteski, wydaje się odpowiedni, by wyrazić to, co niemożliwe do wyrażenia. Posługując się symbolami i przedstawieniami pośrednimi, bajka odzwierciedla niezrozumiałe okropności Holokaustu oraz skutecznie je łagodzi. Staje się świadectwem.

Małgorzata Wójcik-Dudek zauważa, że

[...] nietrudno dociec, skąd wzięła się ta gotowość „literatury czwartej” do podejmowania tematów związanych z Holokaustem. Przyczyn należałoby upatrywać z jednej strony w przemianach [...] metodologiczno-kulturowych, między innymi w podejmowaniu problemów do tej pory tabuizowanych, w studiach nad

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

pamięcią oraz w postpamięciowych narracjach, doświadczeniach z nowoczesnym definiowaniem prozy historycznej spod znaku White'a czy w postkolonialnym odczarowaniu totalności jednego dyskursu¹².

Czwarta literatura „podejmuje próbę uwątkowania narracji o Holokauście, a co za tym idzie, »uporządkowania« pamięci”¹³. Będąc świadectwem trudnej, okrutnej historii, przedstawia specyficzny stosunek do przeszłości, pamięci i etyki pisania oraz czytania o historii. Opowiada o świadectwie i jednocześnie stanowi świadectwo. Ponadto zawiera określone, niemal obowiązkowe motywy i metafory, takie jak: fizyczna podróż, śmierć, głód i chłód, tęsknota, strach, osamotnienie. Nieodłącznym elementem bajkowych poszukiwań jest także motyw przekraczania progu wytrzymałości, inicjacja w dorosłość, a potem próba powrotu do nowej, pozagładowej i posttraumatycznej rzeczywistości oraz kultury.

Bajka odwołuje się do prawdziwych wydarzeń, choć je fabularyzuje. Zawiera nakaz pamiętania, zaangażowania w niesienie pamięci, negując pasywny stosunek do przeszłości. Jednocześnie odrzuca przyjemność identyfikacji z bohaterem i jego czasami¹⁴, choć zaprasza do aktywnego odbioru i uczestniczenia w wydarzeniach. Jak zauważa Grzegorz Leszczyński, „tworzenie dzieła adresowanego do młodych odbiorców zorientowane jest na zdarzenie artystyczne wymuszające na dziecięcej publiczności literackiej, zgodnie z koncepcją dialogowości literatury, reakcje stanowiące odpowiedź na akt odbioru bądź uczestnictwa”¹⁵. I to właśnie zaangażowanie młodego odbiorcy oraz fakt, że bajka niesie element sensotwórczy, pozwalają na kształtowanie postaw, projektowanie emocji oraz budowanie świadomości.

Pytanie, które stawia sobie wielu teoretyków i twórców, dotyczy wieku odbiorców bajek odnoszących się do wojny i Holokaustu. Niektórzy uważają, że nie należy zapoznawać z tak traumatycznym doświadczeniem uczniów najmłodszych klas. Sylvia Solomon na

¹² M. Wójcik-Dudek: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 30.

¹³ Ibidem, s. 36.

¹⁴ Zob. R. Eaglestone: *The Holocaust and the Postmodern...*

¹⁵ G. Leszczyński: *Książka jako aktor w teatrze pamięci*. W: *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 11–22.

przykład twierdzi, że z opowiadaniem dzieciom o Holokauście trzeba poczekać do momentu, aż nabiorą zaufania do ludzi, nie będą bały się ciemności, poznają radość życia i będą wystarczająco silne, aby znieść historię okrucieństwa. W ten sposób badaczka staje na straży rozpowszechnionego zwyczaju ukrywania przed dziećmi, „że źródło tego, iż w życiu bywa źle, leży w znacznej mierze w naszej własnej naturze – w przejawianej przez wszystkich ludzi pochoptności do działania agresywnego, aspołecznego, egoistycznego, działania, które wywołane jest przez gniew lub lęk”¹⁶. „Chcemy – pisze dalej jeden z ocalałych, Bruno Bettelheim – aby nasze dzieci wierzyły, że [...] wszyscy ludzie są na wskroś dobrzy. [...] W dominującej obecnie kulturze pragnie się stwarzać pozór, zwłaszcza jeśli chodzi o dzieci, że ciemna strona człowieka nie istnieje”¹⁷. Z tego powodu opowiada się bezpieczne historie, które omijają tematy śmierci, starości, trudnych doświadczeń egzystencjalnych. Tymczasem, zdaniem austriackiego pedagoga, bajka winna konfrontować dziecko w „uczciwy sposób z podstawowymi kłopotami egzystencjalnymi”¹⁸, światopoglądowymi i historycznymi.

Co więcej, literatura o Holokauście może przybierać formę dziecięcej bajki i odnosić się do dziecięcego sposobu oglądu świata¹⁹, nawet jeśli celem bajek, o których mowa, jest próba zdefiniowania tego, czym jest wojna. I tak na przykład Michał Rusinek, opowiadając historię Włodzimierza Dusiewicza, który w dniu wybuchu wojny miał osiem lat, stara się ją opisać oczami swojego bohatera i wytłumaczyć, czym ona jest. Wojnę przedstawia jako zmieniające rzeczywistość zaklęcie wymyślone przez złego czarnoksiężnika. Uczyniło ją ono czarno-białą, smutną. Nawet ludzi podzieliło na Białych, czyli sprzymierzeńców, i Czarnych, czyli wrogów. Dzieciom zabrało ochotę do zabawy i zmusiło do wcześniejszego dorastania. Ich rozrywka polegała teraz na kolportowaniu wiadomości oraz rozkazów. Musiały dochowywać wielu tajemnic: i tych związanych z ich nauką oraz przynależnością do tajnych organizacji, i tych związanych z krzyżowaniem planów Czarnych Panów. W finale Włodek

¹⁶ S. Solomon: *The Telling the Stories of Life: A Mother's Memories, a Daughter's Reflection*. „Canadian Children Literature” 1999, no 95, vol. 25, s. 2.

¹⁷ B. Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przeł. D. Danek. W.A.B., Warszawa 2010, s. 28–29.

¹⁸ Ibidem, s. 29.

¹⁹ L.L. Langer: *Versions of Survival: The Holocaust and the Human Spirit*. State University of New York Press, Albany 1982, s. 10, cyt. za: A. Kertzer: *My Mother's Voice: Telling Children about the Holocaust*. „Canadian Children Literature” 1999, no 95, vol. 25, s. 24.

przekonuje się jednak, że tak naprawdę wojna powoduje, iż przestaje się widzieć kolory, traci się trzeźwy ogląd rzeczywistości – dzieli się świat na czarny i biały, dobry i zły, a ludzi na przyjaciół i wrogów, umykają zaś niuanse życia. I konkluduje: „Nie interesuje nas, jacy są naprawdę. Nie chcemy z nimi rozmawiać. Nie widzimy, jak bardzo są do nas podobni. I przez to przegrywamy. Wojna jest przez to zawsze przegrana, dla obu stron”²⁰.

Z kolei w bajce Pawła Beręsewicza, opartej na wydarzeniach z życia Eli Łaniewskiej i jej rodziców, wojna przedstawiona jest jako wydarzenie, które zmusiło małą dziewczynkę, córkę lekarki, do tego, aby szybko stała się dorosła i samodzielna. Nie tylko pomagała mamie w szpitalu, wstąpiła do harcerstwa, ale musiała również dochować tajemnicy, gdzie ukrywał się jej ojciec, działacz wywiadu i kontrwywiadu AK. Po aresztowaniu mamy wyjechała do cici, w której mieszkaniu zlokalizowano szpital polowy, i tam zajmowała się chorymi²¹. Dorota Combrzyńska-Nogala²² w bajce przedstawiającej życie w łódzkim getcie aż do „wielkiej szpery”, kiedy to wywieziono z getta dzieci i starców, opowiada natomiast o tym, że wojna wszystko zmieniała, zepsuła świat, nawet świat bajek. Bajki, podobnie jak cała rzeczywistość, stały się straszniejsze, chociaż wciąż mniej mroczne niż codzienność. Combrzyńska-Nogala, jak wielu innych autorów, opowiadając bajkę, równocześnie wskazuje, jaką funkcję pełniła ona w czasie wojny, a jaką pełni teraz. Bohaterka utworu Beręsewicza, Elka, w wielu trudnych sytuacjach przypomina sobie bajki czytane przez rodziców. Dzięki nim jest czujna. Na przykład gdy Niemcy chcieli od niej wydobyć informację, gdzie ukrywa się jej ojciec, odtworzyła sobie w pamięci historię Czerwonego Kapturka oraz przebiegłego wilka i nie dała się zwieść podstępowi. Historia Jutki z opowiadania Combrzyńskiej-Nogali dowodzi, że w czasie wojny bajki stawały się azylem bezpieczeństwa, a także umożliwiały zrozumienie tego, co dzieje się dookoła. Postaci z bajek czy mitów pomagały dzieciom rozpoznawać własną sytuację: swojego pochodzenia, osamotnienia, zamknięcia w getcie czy konieczności bycia silnym i przetrwania. Historie z bajek były wprawdzie zmyślane, ale opowiadały o prawdziwych uczuciach. Ponadto sytuacja dzieci zamkniętych w getcie i walczących o przetrwanie stawała

²⁰ M. Rusinek: *Zakłęcie na „w”*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2019, s. 46.

²¹ P. Beręsewicz: *Czy wojna jest dla dziewczyn*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2019.

²² D. Combrzyńska-Nogala: *Bezsenność Jutki*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2012.

się w pewnym sensie podobna do fantastycznych historii. Postaci z ich codziennego życia przypominały wymyślone stwory, choćby Minotaura, który chciał pożreć dzieci i starców.

Jak pisze Joanna Papuzińska w *Asiuni*, dziecko wyobraża sobie świat za pomocą symboli zaczerpniętych z bajek. To, czego nie pojmuje, stara się zrozumieć przez odwołanie do postaci bajkowych. Pisarka przedstawia zatem front jako kroczącego olbrzyma czy trolla. Wojna i sytuacja dorastających wówczas dzieci nawet współczesnym odbiorcom wydaje się rodem z okrutnej bajki. Papuzińska w *Darowanych kreskach* przedstawia wojnę jako wydarzenie, które wszystko poplątało.

Niebo ciągle było czerwone, mimo granatowej nocy, i pływały po nim kozuchy, jak po mleku, tylko że czarne. [...] Właśnie przez tę wojnę nasz dom stać się musiał domem z bajki, takiej bajki pod tytułem *Goście w glinianym garnku*, które czytało się z książki *Wesołe historie*. W tej bajce gliniany garnek leży sobie na polu, zaś w środku gwar i brzęczenie, bawią się różne muchy, bąki i trzmiele i ciągle przybywa nowych gości. [...] W końcu przyszedł niegrzeczny miś i palnął łapą w garnek, rozbił go – i wszystko się rozleciało na cztery strony świata, jak w tej bajce, ale to było dopiero potem²³.

I konkluduje: „nasz dom rozbił się jak gliniany garnek, a nasza gromada roztrysnęła się na wszystkie strony”²⁴. Bohaterka opowiadania przekłada wydarzenia wojenne na bajkowy świat, pisząc np. o bohaterskim pluszowym misiu, który wędrował z różnymi wojskami po świecie, gubił się i znajdował, spadał z góry na spadochronie²⁵. Kiedy opisuje, jak z siostrą zbierała drewniane odłamki ze zburzonych domów i płotów, aby móc rozpałcić nimi pod piecem, porównuje siebie i Ewę do Robinsona Crusoe szukającego skarbów z rozbitego okrętu.

Papuzińska tłumaczy, że bajki pobudzały dziecięcą wyobraźnię, umożliwiały opisanie codzienności, skłaniały do szukania wytłumaczenia nowej rzeczywistości. Pozwalały na odbudowanie świata, a przede wszystkim umożliwiały wiarę w szczęśliwe zakończenie. W podobny sposób opisywane są dzisiaj wydarzenia wojenne oraz Holokaust. Autorka przekonuje, że współcześnie świat walk, powstań, ucieczki do schronów, życia za murami mogą wydawać się dzieciom tak nierealistyczne, że przypominają straszną bajkę.

²³ J. Papuzińska: *Darowane kreski*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2019, s. 8–9.

²⁴ Ibidem, s. 18.

²⁵ Ibidem, s. 14.

Dlatego narracja bajkowa i sama bajka o wojnie i Holokauście stają się odpowiednim narzędziem pamięci o tamtych wydarzeniach. Konstrukcja bajki oraz fakt, że to tylko opowieść, rodzaj zabawy, którą można w każdej chwili przerwać, powodują, że ten gatunek jest traktowany jako swoista „zona bezpieczeństwa”²⁶. Bajka pozostawia miejsce na niedopowiedzenie, przemilczenie, powściągliwość, domysł, samodzielne wyobrażenie sobie dalszej części historii czy zwizualizowanie pewnych jej elementów.

Celem omawianych tu bajek, podobnie jak innych opowieści skierowanych do najmłodszych czytelników, jest wypracowanie takich modeli, które będą przeciwdziałać zapomnieniu o wojnie i nadadzą „wartość życiu ludzkiemu”²⁷. Co więcej, bajki te stają się podstawą wiedzy. Jak pisze Bruno Bettelheim, utwory literackie we właściwy sposób przekazują dzieciom dziedzictwo kulturowe. „Wiedza o faktach przynosi korzyść całości osobowości [...] wówczas, gdy przekształca się w »wiedzę podmiotową«”²⁸. Właśnie akt opowiadania pozwala, według pedagoga, na nadanie znaczenia dziedzictwu kulturowemu, a także pokazanie konsekwencji pewnych zachowań i wyborów. Ponadto definiuje wartości moralne i pozwala dziecku na odkrycie sensu świata. Bajka jest więc wzorcowym narzędziem, umożliwiającym znalezienie odpowiedzi na trudne i często tabuizowane pytania zadawane przez dzieci. Daje zatem szansę opowiedzenia o tym, co znajduje się na skraju otchłani, zrozumienia ciemności, która mieszka w każdym człowieku i wreszcie stawienia czoła złu²⁹. Wyjaśnienie kwestii historycznych oraz światopoglądowych umożliwia zarówno poznanie siebie, jak i otaczającego świata. Podobnie na temat bajek wypowiada się Jack Zipes³⁰, podkreślając, że bajki porządkują świat, odzwierciedlają kulturowe wartości i obawy, a także definiują etykę oraz normy. W tym sensie Zipes uważa bajki za dyskurs cywilizacyjny. Co więcej, bajka jest, według niego, tym gatunkiem, który najłatwiej adaptuje się do zmian tematycznych i kulturowych, zmienia się po to, by móc opowiedzieć o każdym za-

²⁶ H. Dymel-Trzebiatowska: *Opowieść dla dzieci a opowieść dla dorosłych. Dwie literackie odłony Wielkiej Szpery w łódzkim getcie*. W: *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością...*, s. 177.

²⁷ B. Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne...*, s. 177.

²⁸ *Ibidem*, s. 45.

²⁹ B. Bettelheim: *Fairy Tales as Ways of Knowing*. In: *Fairy Tales as Ways of Knowing: Essays on Märchen in Psychology, Society and Literature*. Eds. M.M. Metzger, K. Mommsen. Peter Lang, Bern 1981, s. 12.

³⁰ J. Zipes: *Happily ever after fairy tales, children, and the culture industry*. Routledge, New York 1997, s. 15.

gadnieniu, nawet tym najtrudniejszym³¹. Z tego też powodu niektórzy teoretycy, zwłaszcza ocaleni, jak pedagog i terapeuta dziecięcy Haim Ginott, postulują wykorzystywanie potencjału bajek, by od najwcześniejszych lat ostrzegać dzieci przed nienawiścią i pokazywać, do czego ona prowadzi. Ginott w apelu skierowanym do nauczycieli nawoływał: „Pomóżcie swoim dzieciom stać się ludźmi”³². Bajki winny zatem przynosić, mówiąc językiem Bettelheima, „kształćące doświadczenie moralne”³³. Symboliczne przedstawienie wydarzeń powoduje, że są one w pełni prawdziwe, ale nie okrutne czy sadystyczne³⁴. Dzięki temu, że są wytworem sztuki całkowicie zrozumiałym dla dzieci, mogą stać się odpowiednim narzędziem zaświadczenia o trudnej historii. Pedagog podkreśla także kluczową kwestię: bajka rozwija się zgodnie ze sposobem myślenia i przeżywania świata przez dziecko, dlatego jest dla niego przekonująca.

Co prawda tezy Bettelheima dotyczą baśni wywodzących się z tradycji ludowych, przekazywanych ustnie z pokolenia na pokolenie, jednak z powodzeniem można jego ustalenia zastosować do analizy bajek poruszających temat wojny i Holokaustu. Należy tutaj zaznaczyć, że w perspektywie literaturoznawczej wyodrębnia się baśń (bajkę) magiczną oraz bajkę dydaktyczną – obie należące do kategorii bajki ludowej. Współcześni znawcy przedmiotu – jak podkreśla Gabriela Bednarska – chętnie korzystają zwłaszcza z dorobku Bettelheima, odwołując się do jego słynnej publikacji o znaczeniu i wartościach tradycyjnych baśni w rozwoju dziecka. Autor uznawany jest za prekursora dziedziny powszechnie określanej dziś w teorii i praktyce psychologiczno-pedagogicznej jako „bajkoterapia”³⁵. Bajki o wojnie i Holokauście, podobnie jak te wywodzące się z folkloru, tworzone były i przetwarzane w toku opowiadania. Właśnie opowieść traktowana jako miejsce pamięci, w znaczeniu, jakie mu nadał Pierre Nora, jest głównym celem tego typu bajki. Z taką intencją tworzyli ją ocaleni, np. Batszewa Dagan (właściwie Izabella Rubinstein).

Dagan zaczęła pisać swoje utwory czterdzieści lat po wojnie, aby opowiedzieć o diabelskim świecie, w którym zmieniono wszelki porządek, czas stracił znaczenie, nie istniała ani godność człowieka,

³¹ Zob. Idem: *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press, Princeton 2012.

³² H.G. Ginott: *Teacher and Child. A Book for Parents and Teachers*. Macmillan, New York 1972, s. 317.

³³ B. Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne...*, s. 20.

³⁴ Ibidem, s. 249.

³⁵ G. Bednarska: *Praca z bajką...*, s. 113.

ani poczucie tożsamości. Pisała o świecie, z którego miało zniknąć wszelkie świadectwo o traumatycznych doświadczeniach człowieka, świecie milczenia, pozbawionym jakichkolwiek śladów przejmujących zdarzeń³⁶. Jej twórczość to jednak dowód pamięci, „krzyk, którego nie uda się stłumić”³⁷ oraz ostrzeżenie na przyszłość i odezwa, żeby wychowywać dobrych ludzi.

W wywiadzie udzielonym Monice Żmijewskiej Dagan stwierdziła: „Zrozumiałam, że jeśli można wychować człowieka na ludożercę, to można też go inaczej wychować, na dobrego człowieka. I postanowiłam, że jak będę żyć, tego będę uczyć innych”³⁸. Swoją twórczością chciała wyrazić okropności wojny, przybliżyć temat Shoah, a także skonfrontować „abstrakcyjną liczbę sześciu milionów”³⁹ z cierpieniem jednostki. Jej bajki, z jednej strony, są narzędziem metody psychologiczno-pedagogicznej pomagającej przekazać dzieciom i młodzieży wiedzę o Zagładzie, z drugiej zaś są świadectwem ocalonej, miejscem pamięci. W jednym ze swoich wierszy, podobnie jak wielokrotnie w wywiadach, autorka powtarza: „Pytajcie dzisiaj, / [...] są jeszcze świadkowie! / [...] bo jutro będzie to tylko / literatura, elaborat / przydługa interpretacja. Czego będzie brak, / [...] Spojrzeń / i reagowania – głosem lub wyrazem twarzy”⁴⁰. Można mieć jednak nadzieję, że jej bajki i wiersze pozostaną, słowa będą źródłem siły i pocieszenia, rodzajem buntu⁴¹. Co ważne, Dagan w swojej twórczości nie opowiada fikcji, a jedynie przytacza fakty, dzieli się swoją biografiją.

Schedę opowiadania po świadkach wojny przejęli reprezentanci drugiego pokolenia. Ich bajki oparte są na historiach wielokrotnie snutych przez uczestników wydarzeń wojennych. Każdy kolejny

³⁶ Zob. wiersze: *Schutzhaefling, Wyrok, Słownik tamtego czasu, Ostatnia noc w komando „Kanada” w Auschwitz, 18 stycznia 1945 roku*. W: B. Dagan: *Błogosławiona bądź wyobraźnio – przeklęta bądź!: wspomnienia „Stamtąd”*. Tłum. A. Paluszek, B. Dagan. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2009.

³⁷ B. Dagan: *Ostatnia noc w komando „Kanada” w Auschwitz, 18 stycznia 1945 roku*. W: Eadem: *Błogosławiona bądź...*, s. 45.

³⁸ M. Żmijewska: *Co się wydarzyło w czasie Zagłady? Opowiadam dzieciom, które chcą wiedzieć*. „Gazeta Wyborcza”, 14.12.2012. https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35241,13055309,Co_sie_wydarzylo_w_czasie_Zaglady__Opowiadam_dzieciom_.html [dostęp: 11.02.2021].

³⁹ B. Dagan: *Błogosławiona bądź...*, s. 7.

⁴⁰ B. Dagan: *Do tych, co zweekają z pytaniem*. W: Eadem: *Błogosławiona bądź...*, s. 9.

⁴¹ Zob. M. Żmijewska: *Co się wydarzyło w czasie Zagłady...*

opowiadający pomijał pewne fakty, inne dodawał, aby nadać historii pełniejsze znaczenie i w ten sposób przekształcał narrację, filtrując ją przez własną ciekawość, wrażliwość i poczucie sprawiedliwości. Bajki o wojnie i Holokauście zatem – jak te wywodzące się z tradycji ludowej – stawały się wydarzeniem międzyludzkim, współkształtowanym przez uczestniczące w nim osoby⁴².

Bajka o wojnie i Holokauście była i wciąż jest tworzona przez przedstawicieli pierwszego, drugiego, ale i trzeciego pokolenia, zwanego post-pokoleniem. Podczas gdy reprezentanci pokolenia świadków odwołują się do własnych doświadczeń, autorzy post-pokoleniowi w celu przybliżenia traumy posługują się dokumentami, wyobrażnią, narracjami zastępczymi⁴³ czy istniejącymi już bajkami, które reinterpreterują. Opowieści tych ostatnich to *remake* historii tak przekształconych, aby wypełnić lukę nieobecności świadków wydarzeń, a jednocześnie zaangażować czytelnika w poznawanie przeszłości. Holokaust zainspirował wielu pisarzy, którzy nie mając bezpośredniego związku z wydarzeniami, odczuli potrzebę przedstawienia historii, przekraczającej wszelkie wyobrażenia i granice poznawalności. W ten sposób stali się zastępczymi świadkami (*the vicarious witness*)⁴⁴.

Utwory pisane przez drugie pokolenie odwołują się często do pamięci rodziców lub spisanych wspomnień świadków. Są pełne odwołań do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, zarówno historii osobistej, jak i wspólnotowej. Dzieci ocalałych piszą o swoim życiu w cieniu pamięci o Holokauście, a forma bajki pozwala im – jak pisze Anne Karpf, przedstawicielka drugiego pokolenia, zdominowanego przez opowieści świadków – z jednej strony uchwycić niemożliwość zrozumienia doświadczenia wojny i Zagłady, z drugiej strony – stanowi ucieczkę przed codziennymi okropieństwami. Badaczka dowodzi, że opowieść o wojnie stała się w życiu potomków świadków tak naturalna i częsta jak bajka:

Holokaust był naszą bajką. Inne dzieci słuchały opowieści o goblinach, potworach i nikczemnych czarownicach, a my uczyliśmy się o nazistach. I podczas gdy ich bohaterowie i bohaterki (co rozumiałam teraz) musieli uciekać z zamków i lochów, ci, których ja pamiętam, uciekali z getta, obozów koncentracyjnych czy

⁴² Zob. B. Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne...*, s. 242–243.

⁴³ Zob. Ph. Codde: *Transmitted Holocaust Trauma: A Matter of Myth and Fairy Tales?* „European Judaism” 2009, vol. 42, no 1, s. 64.

⁴⁴ F.I. Zeitlin: *Imaginary Tales in the Land of the Perpetrators*. „Journal of Modern Jewish Studies” 2006, no 5, s. 213–228.

przymusowej pracy. Nie było tak, żeby wspomnienia naszych rodziców wykluczały inne historie, my także znaliśmy Noddy'iego, Hansa Christiana Andersena, La Fontaine'a, Jasia i Małgosię oraz pozostały kanon bajek. Ale żadne fikcyjne zło nie mogło rywalizować z dokumentalną wersją tak często opowiadaną nam i naszym gościom⁴⁵.

Opowieści te stały się istotnym elementem dzieciństwa i równocześnie zobowiązaniem do przekazywania ich dalej. Re-narracja nie umniejszała znaczenia pierwotnej wersji, historia opowiadana z pozycji świadka i z pozycji osoby świadkującej zaświadczeniu jest bowiem tak samo istotna. Kertzer zauważa, że „tendencja do doceniania »obiektywnych« naocznych świadków Holokaustu [...] zdradza naiwną wiarę, że naoczna relacja nie dokonuje wyboru ani tego, co się widzi, ani o czym się chce opowiedzieć, ani jakim językiem to wyrazić”⁴⁶. *De facto* przecież pamięć jest takim samym procesem subiektywnego odtwarzania przeszłości jak snucie opowiadania. Tak samo jak pamięć świadka bywa zwodnicza, tak samo zwodnicza jest pamięć reprezentantów kolejnych pokoleń. To, co się nie zmienia, to potrzeba zaświadczenia o historii, odtwarzania jej wydarzeń. Historie wojenne niczym bajki są powtarzane, przekazywane z pokolenia na pokolenie.

Wątek multiplikowania zasłyszanych historii, niesienia ich dalej, jest częstym tematem bajek wojennych i zagładowych. Beata Ostrowicka⁴⁷, przedstawicielka drugiego pokolenia, opowiada o Januszu Korczaku, odwołując się w intertekstualnej warstwie do procesu podtrzymywania pamięci. Jej bohater relacjonuje metody wychowawcze i postawę Korczaka, opierając się na wielokrotnie słyszonej historii przytaczanej mu przez prababcie, wychowankę „Panadoktora”. Jasiak doskonale zna tę opowieść – niektórych jej fragmentów wyczekuje, innych się obawia, ponieważ ich nie lubi albo się ich boi, niektórych wciąż nie potrafi zrozumieć i prosi o wyjaśnienie. Aktywnie uczestnicząc w opowieści babci, przenosząc się w wyobraźni w przeszłość, prosząc o powtórzenie pewnych treści, staje się interlokutorem opowieści, a potem jej narratorem. Gdy przedstawia koleje życia Korczaka aż do czasów walki o przetrwanie dzieci w warszawskim getcie i ostatniego marszu do obozu zagłady

⁴⁵ A. Karpf: *The War After: Living with the Holocaust*. Mandarin, London 1997, s. 94.

⁴⁶ A. Kertzer: *My Mother's Voice...*, s. 14.

⁴⁷ B. Ostrowicka: *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2016.

w Treblince, nie tylko streszcza słowa babci tak, jak je zapamiętał i zrozumiał, ale także utrwała swoją wersję opowieści. Wskazuje również na znaczenie samego opowiadania, dopowiadania czy uzupełniania historii nowymi faktami, w ten sposób czyniąc opowieść procesem przetwarzania historii. Tym samym tematyzuje związek postpamięci z przeszłością, o którym pisze wielokrotnie Marianne Hirsch, podkreślając rolę kreacji i budowania opowieści również opartej na wyobraźni⁴⁸. Co więcej, narrator-bohater bajki skupia się również na babcinej potrzebie snucia tej historii – nie tylko ma ona budować więź między nią a prawnukiem, być dydaktyczką opowieści i uczyć historii, ale również odpowiadać na ludzką potrzebę wspomnienia młodości i przepracowania traumy. Jasiek zauważa, że niektóre fragmenty babcia opowiada niejako sama sobie.

Podobnie dzieje się w bajce napisanej przez autorkę również należąca do drugiego pokolenia – Renatę Piątkowską⁴⁹. Dotyczy ona historii Ireny Sendlerowej. Narrator przytacza opowieść snutą przez napotkanego w parku starszego mężczyznę, Szymona Baumaną, jednego z dzieci uratowanych przez polską działaczkę. Wojnę opisuje jako rzeczywistość trudną do wyobrażenia – odarcie z dzieciństwa, poczucia bezpieczeństwa i doświadczenie, o którym nie tylko nie można zapomnieć, ale które determinuje całe życie. Narrator podkreśla, że Szymon, kiedy wraca pamięcią do czasów wojennych, przeżywa je wciąż bardzo emocjonalnie. Jego wspomnienia to nie tylko zapis wydarzeń, ale również zapachów, np. proszku do prania w ciężarówce, w której wywieziono go z getta. Zauważa, że wspomnienia przez cały czas ulegają modyfikacjom. Szymonowi z wiekiem zamazuje się wiele wspomnień z getta, ale są też takie, które pamięta bardzo dokładnie. Czasami starzec sprawnie snuje swoją opowieść, czasami opowiada chaotycznie albo przestaje mówić, aby po chwili wrócić do przerwanej wątku.

Autorzy bajek tematyzują zatem istotne zagadnienie przetwarzania pamięci świadków, zapisywania jej, stopniowego zanikania żywej pamięci o wydarzeniach wojennych i Holokauście oraz zastępowania jej pamięcią wtórną. Być może z tego powodu, jak pisze Lydia Kokkola⁵⁰, w dwóch ostatnich dziesięcioleciach nastąpił gwałtowny przyrost powieści, książek z obrazkami i autobiografii,

⁴⁸ Zob. M. Hirsch: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, New York 2012.

⁴⁹ R. Piątkowska: *Wszystkie moje mamy*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2013.

⁵⁰ L. Kokkola: *Representing the Holocaust In Children's Literature*. Routledge, New York 2003, s. 1–11.

podejmujących próby uczynienia Holocaustu zrozumiałym dla młodych ludzi. Zapisane opowieści stają się powoli jedynym sposobem, w jaki można poznać przeszłość, ponieważ ocaleni odchodzą, a Holocaust z czasem okazuje się wydarzeniem pozbawionym świadków⁵¹. W poszukiwaniu świadectwa bajki o Holocaustie i wojnie przybierają rozmaite formy i odwołują się do różnych technik – począwszy od klasycznej opowieści, a na przewodniku po mieście śladami wydarzeń powstańczych czy wojennych skończywszy. Tak się dzieje m.in. z bajkami Joanny Papuzińskiej, przedstawicielki co prawda pierwszego pokolenia, ale korzystającej w przywoływaniu przeszłości także z pamięci rodzinnej.

Joanna Papuzińska, urodzona w 1939 roku, relacjonuje w bajkach swoje wojenne wspomnienia, które obejmują zaledwie półtora roku. O wydarzeniach opowiada z perspektywy dziecka. W *Asiuni*⁵² zaznacza, że jej pierwsze zapamiętane przeżycia wiązały się z poczuciem braku: domu, bliskich, znanych przedmiotów oraz z przeprowadzkami, strachem, tęsknotą za członkami rodziny. Podkreśla, że wojna pozbawiła młode osoby dzieciństwa – jej nastoletni bracia musieli pracować, chcieli walczyć w powstaniu, więc zachowywali się jak dorośli. Sama jednak nie pamięta konkretnych wydarzeń historycznych. Zna je raczej z relacji taty. Bajka zatytułowana *Mój tato szczęściarz*⁵³ przedstawia z kolei plan wycieczki po Warszawie śladami wydarzeń z wojennej przeszłości ojca. W postłowie Papuzińska zaznacza, że podobne spacerunki były ważnym nośnikiem pamięci. W czasach, kiedy nie można było świętować rocznicy powstania warszawskiego, ważnym zwyczajem wielu warszawskich rodzin była przechadzka, podczas której dzieci poznawały historię miasta. Zapis jej trasy pozwala na przybliżenie nie tylko czasów wojennych, ale i powojennych oraz opowieść o tym, jak zachowywano pamięć o II wojnie światowej. Narratorka – *alter ego* autorki – zauważa, że tak jak zmieniała się od czasu wojny Warszawa, tak i zmieniała się opowieść taty, który dopowiadał nowe fakty, wiedząc, że dzieci są coraz starsze i mądrzejsze, coraz więcej rozumieją. Niektóre natomiast fragmenty ulegały powolnemu zatarciu w pamięci ojca, ale wówczas dzieci domagały się ich włączenia do głównej narracji.

⁵¹ Zob. S. Felman: *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah*. In: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Eds. S. Felman, D. Laub. Routledge, New York 1992, s. 211.

⁵² J. Papuzińska: *Asiunia*. Wydawnictwo Literatura, Muzeum Powstania Warszawskiego, Łódź–Warszawa 2011.

⁵³ Eadem: *Mój tato szczęściarz*. Wydawnictwo Literatura, Muzeum Powstania Warszawskiego, Łódź–Warszawa 2013.

Bajki Papuzińskiej łączą dwie narracje – pierwszego i drugiego pokolenia. Pokazują, że nie są one sprzeczne, ale nawzajem się uzupełniają, tworząc jedną, spójną i pełniejszą opowieść. Adrienne Kertzer podkreśla, że narracja snuta przez drugie i trzecie pokolenie twórców, podobnie jak fikcja wplątywana w opowiadane wydarzenia, nie zubaża w żaden sposób przekazu. Bajki są fabularyzowane, ale nie fikcyjne. Ich autorzy odwołują się do prawdziwych wydarzeń i miejsc, przytaczają autentyczne biografie. I choć, jak zaznacza badaczka, wiedza, na ile bajka relacjonuje fakty, a na ile jedynie na nich bazuje, nie jest tak istotna dla dziecięcego odbiorcy, to jednak pisarze często podkreślają prawdziwość zawartych w bajkach treści.

Obok fabularyzowanych, bywają również bajki *stricte* dokumentacyjne, jak choćby historia Ireny Sendlerowej i Janusza Korczaka spisana przez Annę Czerwińską-Rydel⁵⁴ czy opowiadanie Renaty Piątkowskiej *Dzieci, których nie ma*, w którym autorka przedstawia obóz prewencyjny policji bezpieczeństwa dla młodzieży polskiej w Łodzi, drobiazgowo opisując jego realia: warunki życia, prace, rodzaje kar, choroby etc. Swą książkę nazywa formą „przygnębiającego nauko-obozowego elementarza”⁵⁵, którego celem jest zachowanie pamięci o dziecięcych ofiarach obozu.

Autorzy bajek często wykorzystują w warstwie ilustracyjnej zdjęcia i dokumenty. Pozwalają one na ukazanie związku sfery prywatnej z historią, łącząc jednocześnie przeszłość z teraźniejszością. Są cennymi dowodami na istnienie tego, co zaginęło i odeszło, stanowią źródło wspomnień. Potwierdzają również, że snute historie nie są zwykłą fantazją, ale są zakotwiczone w historii⁵⁶. Przeciwdziałają się jednocześnie pogładowi, że utrata bezpośredniego dostępu do doświadczenia Holokaustu i jego skutków powoduje wykorzystywanie w bajkach fantazji, folkloru i realizmu magicznego. Niektóre opowieści rzeczywiście łączą elementy realizmu i bajkowej fantazji, np. Szymon z bajki Renaty Piątkowskiej lepi z gliny ludzika, Golema. Próbuje w ten sposób czymś się zająć, by nie tęsknić za tatą i nie myśleć o głodzie. „Golem, co prawda – wyjaśnia chłopiec – nie potrafił mówić, ale był wielki, silny i nie sposób było go pokonać. Bronił

⁵⁴ A. Czerwińska-Rydel: *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2018.

⁵⁵ R. Piątkowska: *Dzieci, których nie ma*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2020, s. 13.

⁵⁶ Zob. M. Landwehr: *The Fairy Tale as Allegory for the Holocaust: Representing the Unrepresentable in Yolen's Briar Rose and Murphy's Hansel and Gretel*. In: *Fairy Tales Reimagined: Essays on New Retellings*. Ed. S.R. Bobby. McFarland & Company, Jefferson, North Carolina 2009, s. 153–167.

ludzi, pomagał im i w ogóle robił wszystko, co mu kazał jego pan⁵⁷. Szymek chce, aby jego Golem urósł i obronił go przed Niemcami. Wypowiada więc różne zaklęcia, ale jego twór nie zyskuje żadnych fantastycznych mocy. Tworzenie postaci Golema okazuje się jednak gestem nadziei w czasie rozpacz, wyrazem życzeniowego pokonania trudności w magiczny sposób.

Często motywy magiczne, pozornie zaczerpnięte z bajek, okazują się niespodziewanie pozbawione magicznej proweniencji. Elementy, które można byłoby uznać za cudowne, są rzeczywiste. W bajce Dagan *Gdyby gwiazdy mogły mówić*⁵⁸ Alunia, codziennie patrząc w niebo, rozmawia ze swoimi dziećmi. Opuszczając je, obiecała im bowiem, że każdego wieczoru, kiedy gwiazdy pokażą się na niebie, będzie o nich myśleć i w sercu z nimi rozmawiać. Każdego dnia po zmroku mówi więc do nich i w głębi serca słyszy ich odpowiedź. Rzekoma cudowność pojawia się także, gdy choruje kuzynka Aluni, Iza. Czeką ona na cud, żeby ktoś przyszedł z czarodziejską różdżką i ją wyleczył. Wówczas zjawia się Alunia i codziennie przynosi chorej jabłko (w miejscu pozbawionym jakichkolwiek owoców), które ratują jej życie. Przywołane sceny nawiązują wprawdzie do motywów magicznych, typowych dla bajki, jednak w istocie wydarzyły się naprawdę.

W wierszu *Owoce marzeń* Dagan przytacza z kolei historię swojej choroby i jabłek, w przypisie zaznacza jednak, że ten epizod istotnie się wydarzył w szpitalu obozowym. Podobnie jak prawdziwa historia kuzynki pisarki, Alunii Żabner, deportowanej z getta do Auschwitz. Zostawiała ona wówczas pod opieką siostry syna i córkę, z którymi spotkała się dopiero po dwóch latach. W bajce *Gdyby gwiazdy mogły mówić* Dagan przedstawia realia życia w getcie oraz w obozie – sposoby zdobywania pokarmu, poruszania się, wykonywane prace, apele, prycze, choroby i robactwo. Ani w swoich bajkach, ani w wierszach autorka nie ucieka przed tematami tabu związanymi z fizycznymi potrzebami, które w obozie stały się elementem ludzkiego poniżenia. Nie epatuje jednak okrucieństwem i dba o to, aby opowiedane historie kończyły się szczęśliwie. Uważa bowiem, że bajki dla dzieci muszą zawierać *happy end*, aby nie zniszczyć ich wiary w człowieczeństwo. Aluni udaje się zatem uratować swoje dzieci przed komorą gazową, syna ukrywa, a córkę załatwia pracę. Ostatecznie zostają wyzwoleni z obozu i uratowani przez żołnierzy, kiedy w drodze powrotnej do domu wpadają do zamarznętej Wisły. Na końcu historii wyjeżdżają razem do Izraela.

⁵⁷ R. Piątkowska: *Wszystkie moje mamy...*, s. 18.

⁵⁸ B. Dagan: *Gdyby gwiazdy...*

Bajki, aby spełniać swoją funkcję, muszą upraszczać pewne sytuacje, ich bohater powinien być albo dobry, albo zły i reprezentować określony typ, a nie cechy indywidualne. Dagan uważa, że koniecznie trzeba opowiadać dzieciom o Zagładzie, lecz informacje o drastycznych szczegółach należy dostosować do wieku czytelników. Twierdzi, że umiejętne mówienie o smutnych sprawach pełni funkcję przygotowania młodego odbiorcy do życia⁵⁹. Co więcej, bajki o wojnie i Holokauście zostają dostosowane nie tylko do wieku odbiorcy, ale również jego pochodzenia. Ich treść uzależniona jest od korzeni autora i odbiorcy, polityki historycznej i polityki pamięci kraju, który reprezentują. Niemcy często snują historie o przyjaźni Niemca i Żyda, przedstawione z perspektywy niemieckiego bohatera czy autobiograficzne opowiadania o dzieciństwie spędzonym w III Rzeszy, bezradności obywateli wobec dyktatury, podziemiu sprzeciwiającym się działaniom nazistów. Jak podkreśla Zohar Shavit

[...] niemieckie książki dla dzieci, jak większość innych narodowych narracji, przedstawiają życzeniowe koleje historii. Chcą w ten sposób opowiadać o przeszłości, która jest źródłem narodowej dumy i solidną podstawą dziecięcego poczucia przynależności do ojczyzny. Każda krajowa literatura dla dzieci produkuje narracje historyczne, których celem jest ukształtowanie dziecięcego spojrzenia na swój naród w oparciu o zrozumienie przeszłości. Sposoby modyfikowania dostępnego materiału historiograficznego oraz opowiadania „historii” są zawsze zdeterminowane kulturowymi i politycznymi potrzebami danej społeczności lub narodu w danym momencie⁶⁰.

Niemieccy autorzy chętnie przypominają, że nie wszyscy obywatele Rzeszy byli zwolennikami polityki nazistowskiej. Z kolei przedstawiciele ofiar – np. Żydzi czy Romowie – opowiadają o cierpieniu, poniżeniu oraz traumie. Żydowscy pisarze najczęściej zajmują się tematem Shoah, by dzięki wspólnej, traumatycznej pamięci budować swoją etniczną tożsamość.

W Polsce bajki o wojnie i Holokauście powstawały w większości po 2010 roku. Wiąże się to z zaistniałą po 1989 roku tendencją do negowania państwowego monopolu polityki pamięci oraz

⁵⁹ M. Żmijewska: *Co się wydarzyło w czasie Zagłady...*

⁶⁰ Z. Shavit: *The Untold Story: What German Writers Tell Their Children about the Third Reich and the Holocaust*. „Canadian Children Literature” 1999, no 95, vol. 25, s. 92.

ukazywania wydarzeń historycznych jako istotnych dla współczesności. W 1999 roku Holokaust został wpisany do podstawy programowej kształcenia przedmiotów humanistycznych. Jak piszą Robert Szuchta i Piotr Trojański: „powszechnie uważa się, że analiza i interpretacja Holokaustu skłania do dyskusji nie tylko na tematy historyczne, ale także współczesne. Stawia nauczyciela i ucznia przed koniecznością rozważenia problemów kształtujących jego postawę moralną i społeczną”⁶¹. Autorzy bajek o wojnie i Holokauście pokazują wydarzenia wojenne jako element kultury europejskiej, który ukształtował teraźniejszość, oraz skupiają się na perspektywie polskich i europejskich Żydów. Przybliżają konkretne sylwetki i biografie ocalałych, przypominają Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Celem bajki jest przedstawianie prawdziwych wydarzeń, które skłonią do refleksji na temat istoty człowieczeństwa. Równocześnie są źródłem wiedzy o polskiej kulturze pierwszej połowy XX wieku. Autorzy skupiają się na szczegółach i realiach historycznych, próbują też uchwycić doświadczenie Zagłady, opowiedzieć niewyobrażalne. Celem wszystkich bajek – bez względu na ich kulturowe zakorzenienie – jest zmniejszenie dystansu wobec przeszłości⁶². Redaktorki zbiorowej publikacji *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży* piszą we Wstępie:

Wydaje się że kultura pamięci w literaturze czwartej została rozpisana na co najmniej dwa obszary. Pierwszy z nich dotyczy współczesnych tekstów, które zgodnie z polityką pamięci odpominają, przypominają lub od nowa budują strukturę przeszłości [...]. Drugi – obejmując lekturą kanoniczne dziś teksty skupione na reprezentacjach przeszłości, stara się wydobyć z niej pojęcia i obrazy wspierające nie tylko rozumienie przeszłości, ale przede wszystkim przeszłości⁶³.

Bajki o wojnie i Holokauście mają służyć tak zwanemu *Vergangenheitsbewältigung*, czyli rozliczeniu się czy pogodzeniu z przeszłością. Pozwalają podjąć próbę objaśnienia i zrozumienia tego, co destabilizuje poczucie sensu zarówno z punktu widzenia jednostkowego, jak i kulturowego. Bettelheim i Zipes piszą o terapeutycznej wartości

⁶¹ R. Szuchta, P. Trojański: *Jak uczyć o Holokauście. Poradnik metodyczny do nauczania o Holokauście w ramach przedmiotów humanistycznych w zreformowanej szkole*. Ośrodek Rozwoju Edukacji, Warszawa 2012, s. 15.

⁶² Zob. A. Kertzer: *My Mother's Voice...*, s. 23.

⁶³ Wstęp. W: *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością...*, s. 7.

bajki, która ujawnia wzorce ludzkiej psychiki, pomaga też radzić sobie z lękami. Czytelnik zyskuje możliwość przepracowania traumatycznego wpływu Holokaustu na współczesność na przykładzie traumy indywidualnego ocalałego lub całej wspólnoty. Bajki stanowią swoisty rytuał przejścia, poradzenia sobie z tabuizowanymi tematami, takimi jak: śmierć, okrucieństwo, zasada *homo homini lupus*. Oswojenie z historią i traumą to inicjacja w dorosłość. Bajki pozwalają na wyciągnięcie z przeszłości wniosków. Budując most między historią a mitem, prawdziwością a prawdą⁶⁴, kształtują tożsamość kulturową odbiorców.

Kertzer w *My Mother's Voice* przypomina twierdzenie Lawrence'a L. Langer, który podkreślał, że „literatura Holokaustu nie jest literaturą nadziei” i kiedy naucza o życiu, odwołuje się do dwóch perspektyw – „Zagłady i cywilizacji”⁶⁵. Badaczka traumy w literaturze dziecięcej stoi jednak na stanowisku, że historia Holokaustu opowiedziana młodemu czytelnikowi wyraźnie wybiera „głos cywilizacji”, partycypuje w definiowaniu etycznych zasad społeczności ludzkiej i przypomina o konieczności przeciwstawiania się wszelkiej dyskryminacji. Z kolei Novick⁶⁶ dostrzega, że każdy wyciąga inną naukę z Holokaustu. Jednym służy ona do sprzeciwu wobec totalitaryzmów, drugim do pokazania skutków rozpadu wartości religijnych, rodzinnych i humanistycznych. Można jej użyć, by próbować rozliczyć się z winy, rasizmu i ksenofobii, udowodnić swoją wyższość lub odnaleźć w Holokauście dowód na diaboliczną naturę człowieka. Kertzer jednak jest zdania, że bajki oparte na wydarzeniach wojennych niosą pełne nadziei przesłanie, które wynika z dziecięcej percepcji i wiary w dobro⁶⁷. Opowieściom z czasów wojny często towarzyszą zatem życzenia dla młodego czytelnika, aby „w życiu nic złego [ich] nie spotkało, że[by] zawsze mieli się do kogo uśmiechać”⁶⁸.

⁶⁴ Por. Ch. Delbo: *Auschwitz and After*. Yale University Press, New Haven 1995, s. 115.

⁶⁵ L.L. Langer: *Versions of Survival...*, cyt. za: A. Kertzer: *My Mother's Voice...*, s. 24.

⁶⁶ P. Novick: *The Holocaust and collective memory: the American experience*. Bloomsbury Publishing, London 2001.

⁶⁷ L.L. Langer: *Versions of Survival...*, s. 157, 28, cyt. za: A. Kertzer: *My Mother's Voice...*, s. 21.

⁶⁸ A. Perepeczko: *Jędrus. Chłopak ze Lwowa*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2019.

Bibliografia

- Arnds P.: *On the Awful German Fairy Tale: Breaking Taboos in Representations of Nazi Euthanasia and the Holocaust in Günter Grass's „Die Blechtrommel”, Edgar Hilsenrath's „Der Nazi & der Friseur”, and Anselm Kiefer's Visual Art.* „German Quarterly” 2002, vol. 75, no 4, s. 422–439.
- Ashworth G.J.: *Dziedzictwo i pamięć, wydziedziczenie i zapomnienie: Międzynarodowe Centrum Kultury jako część mojego dziedzictwa.* Tłum. M. Duda-Gryc. W: 50/20. *Szkice i eseje na dwudziestolecie Międzynarodowego Centrum Kultury.* Koncepcja i opieka merytoryczna J. Purchla. Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2011, s. 267–284.
- Bauman Z.: *Nowoczesność i Zagłada.* Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Bartmiński J.: *Folklor – język – poetyka.* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Bednarska G.: *Praca z bajką w procesie wychowania dziecka w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym: zagadnienia terminologiczne i metodyczne.* „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Psychologica” 2017, nr 10, s. 108–103.
- Beręsewicz P.: *Czy wojna jest dla dziewczyn.* Wydawnictwo Literatura, Łódź 2019.
- Bettelheim B.: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni.* Przeł. D. Danek. W.A.B., Warszawa 2010.
- Bettelheim B.: *Fairy Tales as Ways of Knowing.* In: *Fairy Tales as Ways of Knowing: Essays on Märchen in Psychology, Society and Literature.* Eds. M.M. Metzger, K. Mommsen. Peter Lang, Bern 1981.
- Codde Ph.: *Transmitted Holocaust Trauma: A Matter of Myth and Fairy Tales?* „European Judaism” 2009, vol. 42, no 1, s. 62–75.
- Cole T.: *Images of the Holocaust: The Myth of the „Shoah Business”.* Duckworth, London 1999.
- Combrzyńska-Nogała D.: *Bezsensowność Jutki.* Wydawnictwo Literatura, Łódź 2012.
- Czerwińska-Rydel A.: *Listy w butelce. Opowieść o Irenie Sendlerowej.* Wydawnictwo Literatura, Łódź 2018.
- Dagan B.: *Błogosławiona bądź – wyobraźnio – przeklęta bądź! Wspomnienia „Stamtąd”.* Tłum. A. Paluszek, B. Dagan. Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2009.
- Delbo Ch.: *Auschwitz and After.* Yale University Press, New Haven 1995.
- Dymel-Trzebiatowska H.: *Opowieść dla dzieci a opowieść dla dorosłych. Dwie literackie odstony Wielkiej Szpery w łódzkim getcie.* W: (Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży. Red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 173–188.
- Eaglestone R.: *The Holocaust and the Postmodern.* Oxford University Press, Oxford 2004.
- Erl A.: *Travelling Memory.* „Parallax” 2011, vol. 17, no 4, s. 4–18.
- Felman S.: *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah.* In: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.* Eds. S. Felman, D. Laub. Routledge, New York 1992, s. 204–245.

- Ginott H.G.: *Teacher and Child. A Book for Parents and Teachers*. Macmillan, New York 1972.
- Hartman G.H.: *The longest shadow: in the aftermath of the Holocaust*. Palgrave Macmillan, New York 2002.
- Hirsch M.: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, New York 2012.
- Hoffman E.: *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*. Vintage, London 2005.
- Karpf A.: *The War After: Living with the Holocaust*. Mandarin, London 1997.
- Kertzer A.: *My Mother's Voice: Telling Children about the Holocaust*. „Canadian Children Literature” 1999, no 95, vol. 25, s. 171–173.
- Kokkola L.: *Representing the Holocaust In Children's Literature*. Routledge, New York 2003.
- Landwehr M.: *The Fairy Tale as Allegory for the Holocaust: Representing the Unrepresentable in Yolen's Briar Rose and Murphy's Hansel and Gretel*. In: *Fairy Tales Reimagined: Essays on New Retellings*. Ed. S.R. Bobby. McFarland & Company. Jefferson, North Carolina 2009, s. 153–167.
- Langer L.L.: *Versions of Survival: The Holocaust and the Human Spirit*. State University of New York Press, Albany 1982.
- Leszczyński G.: *Książka jako aktor w teatrze pamięci*. W: *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.
- Lyotard J.F.: *The Differend: Phrases in Dispute*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Novick P.: *The Holocaust and collective memory: the American experience*. Bloomsbury Publishing, London 2001.
- Novick P.: *The Holocaust in American life*. Houghton Mifflin Company, Boston–New York 2000.
- Orwell G.: *Dlaczego piszę?* Tłum. E. Jasińska. „Tygodnik Powszechny” 1981, nr 15, s. 3.
- Ostrowicka B.: *Jest taka historia. Opowieść o Januszu Korczaku*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2016.
- Papuzińska J.: *Asiumia*. Wydawnictwo Literatura, Muzeum Powstania Warszawskiego, Łódź–Warszawa 2011.
- Papuzińska J.: *Darowane kreski*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2019.
- Papuzińska J.: *Mój tato szczęściarz*. Wydawnictwo Literatura, Muzeum Powstania Warszawskiego, Łódź–Warszawa 2013.
- Perepeczko A.: *Jędrus. Chłopak ze Lwowa*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2019.
- Piątkowska R.: *Dzieci, których nie ma*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2020.
- Piątkowska R.: *Wszystkie moje mamy*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2013.
- Rusinek M.: *Zaklęcie na „w”*. Wydawnictwo Literatura, Łódź 2019.
- Shavit Z.: *The Untold Story: What German Writers Tell Their Children about the Third Reich and the Holocaust*. „Canadian Children Literature” 1999, no 95, vol. 25, s. 90–119.

- Solomon S.: *The Telling the Stories of Life: A Mother's Memories, a Daughter's Reflection*, „Canadian Children Literature” 1999, no 95, vol. 25, s. 50–53.
- Szuchta R., Trojański P.: *Jak uczyć o Holokauście. Poradnik metodyczny do nauczania o Holokauście w ramach przedmiotów humanistycznych w zreformowanej szkole*. Ośrodek Rozwoju Edukacji, Warszawa 2012.
- White H.: *Przeszłość praktyczna*. Red. E. Domańska. Przekł. J. Burzyński [et al.]. Universitas, Kraków 2014.
- Wójcik-Dudek M.: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Zeitlin F.I.: *Imaginary Tales in the Land of the Perpetrators*. „Journal of Modern Jewish Studies” 2006, no 5, s. 213–228.
- Zipes J.: *Happily ever after fairy tales, children, and the culture industry*. Routledge, New York 1997.
- Zipes J.: *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press, Princeton 2012.
- Żmijewska M.: *Co się wydarzyło w czasie Zagłady? Opowiadam dzieciom, które chcą wiedzieć*. „Gazeta Wyborcza”, 14.12.2012. https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35241,13055309,Co_sie_wydarzylo_w_czasie_Zaglady__Opowiadam_dzieciom_.html [dostęp: 11.02.2021].


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



Beata Mytych-Forajter

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0002-0588-2087>

Fikcja, która leczy Wojenne powieści Kimberly Brubaker Bradley (*Wojna, która ocaliła mi życie* oraz *Wojna, którą w końcu wygrałam*)

Healing Fiction. Kimberly Brubaker Bradley's War Novels
(*The War That Saved My Life* and *The War I Finally Won*)

Abstract: The article is an interpretation of two books by American writer Kimberly Brubaker Bradley. It is devoted to the subject of World War II in the British Isles and the drama of two siblings, victims of domestic violence. A child as the recipient of the works and the child heroine and narrator of both books are the reasons for asking about the therapeutic power of literature for the youth. The acts of reading children's books and the testimonies of their creative use in the process of development of child characters prove the strength of properly designed fiction. Thanks to it, child protagonists acquire a language to name their own condition and a little hope and belief in a friendly, caring world. In the context of war and domestic violence this may seem a little utopian, but it is necessary to protect the developing psyche (of the hero and of the virtual recipient) from excess pain and fear.

Key words: fiction, literature for children, therapeutic function of literature

Streszczenie: Artykuł stanowi interpretację dwóch książek amerykańskiej pisarki Kimberly Brubaker Bradley, poświęconych II wojnie światowej na Wyspach Brytyjskich oraz dramatowi dwójki rodzeństwa, ofiar przemocy domowej. Dziecięcy adresat utworów oraz dziecięca bohaterka i narratorka obu tomów to czynniki konstrukcyjne umożliwiające postawienie pytań o terapeutyczną moc literatury dla niedorosłych. Wpisane w fabułę obu powieści akty lektury

książek dla dzieci oraz świadectwa ich twórczego wyzyskiwania w procesie rozwoju małoletnich bohaterów dowodzą siły odpowiednio zaprojektowanej fikcji, za sprawą której dziecięcy protagoniści zdobywają język do nazywania własnych stanów oraz porcję nadziei i wiary w przyjazny, opiekuńczy świat, co w wojennym oraz przemocowym kontekście wydawać się może odrobinę utopijne, jednak konieczne, by osłonić rozwijającą się dopiero psychikę (bohatera i wirtualnego odbiorcy) przed nadmiarem bólu i strachu.

Słowa kluczowe: fikcja, literatura dla dzieci, funkcja terapeutyczna literatury

Musicie ofiarować dziecku nadzieję, że wyjdzie ze swoich kłopotów.

D. Brett: *Bajki, które leczą*

Dla osoby wychowanej na *Czterech pancernych*, karmionej opowieściami o II wojnie światowej, obozach koncentracyjnych i powojennej sowietyzacji Polski dwie książki (*Wojna, która ocaliła mi życie* i *Wojna, którą w końcu wygrałam*) amerykańskiej pisarki Kimberly Brubaker Bradley, traktujące o brytyjskiej walce z Niemcami, są propozycją przemyślenia zupełnie innej perspektywy oglądu wojennej traumy, która, co zaskakujące, nie staje się najważniejszą bohaterką powieści. Główna protagonistka, a zarazem narratorka obu tomów o bombardowaniu Anglii, Ada Smith to przede wszystkim ofiara przemocy domowej, a dopiero wtórnie sierota wojenna. Zresztą tytuł pierwszej pozycji: *Wojna, która ocaliła mi życie*, wyraźnie pokazuje, iż to nie bomby i faszyci są opresją, z którą głównie przychodzi się zmagać dziewczynce. Wojenny kontekst jest ważny, jednak na plan główny wysuwa się psychika maltretowanego dziecka, nad którym znęcała się nieudolna matka¹ o skłonnościach sadystycznych. Ada z powodu wrodzonej wady – stopy końsko-szpotawej, traktowana była przez nią w sposób bardzo okrutny: bita, poniżana, zamykana w szafce pod zlewem, izolowana od świata w małym mieszkaniu, bez możliwości kontaktu z rówieśnikami i nauki w szkole². Zaniedbana

¹ Określenie „nieudolna” pojawia się w powieści za sprawą późniejszej opiekunki prawnej rodzeństwa. Ten epitet jest próbą wyjaśnienia dzieciom przemocowych zachowań ich matki oraz odpowiedzią na pomysł umieszczenia zmarłej rodzicielki w piekle. Zob. K. Brubaker Bradley: *Wojna, którą w końcu wygrałam*. Przeł. M. Bregiel-Pant. Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2019, s. 172–173.

² „- Przynosisz tylko wstyd! – krzyczała. – Potwór z tą ohydną stopą! Myślisz, że chcę, żeby świat oglądał moje upokorzenie?” K. Brubaker Bradley: *Woj-*

i zastraszona opiekowała się troskliwie młodszym o kilka lat bratem, który z racji fizycznego zdrowia był przez matkę faworyzowany, choć nie można powiedzieć, by w relacji z nim kompetencje rodzicielki znacząco wzrosły. To wyjściowa sytuacja dwójki dzieci, z których jedno próbować będzie ze wszystkich sił wydostać się z zamkniętej przestrzeni. Temat niepełnosprawności głównej bohaterki pozwala wpisać obie powieści w nurt narracji badanych w obrębie *disability studies*, jednak dla amerykańskich powieści charakterystyczne wydaje się niekoncentrowanie się na fizycznych mankamentach dziewczynki, ale raczej na jej woli rozwoju³.

Największym lękiem Ady będzie lęk przed uwięzieniem, który powróci do niej w wojennym kontekście, o czym opowie przyjaciółce:

– Nie boję się bomb – odparłam. – Boję się być uwięziona.

Zaskoczyły mnie moje własne słowa. Nie wiedziałam, skąd się wzięły, ale wiedziałam, że to właśnie jest prawda.

Bałam się być uwięziona.

– Uwięziona przez co? – dopytywała Maggie.

– Nie wiem, ja... – rozłożyłam ręce przed sobą. – Przez wszystko. Śni mi się, że ściany walą się na mnie. Znowu przygniatają mi nogę. Albo przylatują bombowce, a ja nie mogę się ruszyć... Albo znowu jestem w naszym mieszkaniu, wciśnięta pod zlew... nigdy nie zdołam uciec – wzięłam głęboki wdech.

– Tak się wychowałam. W naszym mieszkaniu. Nie mogłam się wydostać⁴.

Powracający senny koszmar wiąże się z ranami, jakie zadały dziewczynce los (kalectwo), historia (bombardowania Anglii, ewakuacja z Londynu) oraz własna matka, z którą narratorka powieści musiała walczyć, by ocalić siebie. W chwili, kiedy poznajemy Adę, ma ona dziesięć lat, a okoliczności takie jak naloty czy niemieckie ataki bombowe stanowią niejako tło jej egzystencjalnych zmagania. Zresztą sama narratorka wyraża świadomość takiej hierarchii fak-

na, która ocaliła mi życie. Przeł. M. Bregiel-Pant. Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2017, s. 10.

³ Na temat niepełnosprawności w literaturze dla niedorostłych pisała Alicja Fidowicz: *Niepełnosprawność w polskiej literaturze XX i XXI wieku dla dzieci i młodzieży.* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020. W powieściach Brubaker Bradley zaktualizowane zostało stereotypowe połączenie biedy i niskich kompetencji rodzicielskich z niechęcią do kalectwa bohaterki.

⁴ K. Brubaker Bradley: *Wojna, którą w końcu wygrałam...*, s. 225.

tów. Żeby w ogóle przejść się wojną i zaangażować w obronę swojego kraju, musi najpierw nauczyć się chodzić i wyjść z zamknięcia. Pierwszym krokiem, jaki podejmuje w tym celu, jest próba zatrzymania młodszego brata – najpierw w mieszkaniu, a potem w polu widzenia. Jednak ta walka z jego pragnieniem wolności szybko kończy się przegraną, a bohaterka nagle pojmuje, że jedyną drogą na zewnątrz jest umiejętność samodzielnego poruszania się, niebawem utrudniona z powodu lekceważonej przez matkę wady fizycznej dziewczynki. Nauka chodzenia okupiona cierpieniem Ady pozwala jej jednak uciec ze świata, którego wielkość wykreśliła autorytarnie jej rodzicielka, a wybuch wojny paradoksalnie przyspiesza decyzję o opuszczeniu domu i stanowi impuls do rozwoju.

By zrozumieć ten paradoks, warto wrócić do historii II wojny światowej na Wyspach Brytyjskich, której istotną częścią była operacja *Pied Piper*, polegająca na ewakuacji 800 tysięcy dzieci z Londynu na wieś⁵. Dla wielu przesiedlonych małych londyńczyków nieomal pięcioletni czas rozłąki z najbliższymi był traumatyzujący, jednak bohaterowie książek Brubaker Bradley dzięki wojennej przeprowadzce zyskali miejsce do rozwoju oraz prawdziwie empatyczną relację. To, co dla większości stanowiło tragedię, dla rodzeństwa: Ady i Jamiego Smith, okazało się przepustką do nowego, lepszego życia. Ten przedziwny splot wydarzeń osobistych i historycznych pozwala inaczej spojrzeć na stereotypy związane z II wojną światową. Nagle względne okazuje się to, co boli najbardziej. Wcale nie są to naloty bombowe i groza śmierci, ale patologiczna relacja z dorosłym opiekunem, która stanowi matrycę wszystkich innych relacji. Rodzeństwo, wykorzystując ewakuację dzieci z Londynu, opuściło przemocowy dom i ruszyło w nieznaną. Wskutek wieloletnich zaniedbań dzieci wyglądały tak, jakby już przeżyły wojnę, mimo że właśnie przed nią uciekały⁶. Ada cierpiała nie tylko fizycznie (problemy ze stopą i chodzeniem), ale przede wszystkim psychicznie. Nie potrafiła poczuć się bezpiecznie, zalewały ją uczucia paniki i wściekłości, była chorobliwie nieufna i nadodpowiedzialna, nieustannie zastanawiała się, dlaczego matka nie potrafiła jej pokochać. Jako ofiara maltretowania często uciekała od rzeczywistości

⁵ Zob. G. Mawson: *Britain's Wartime Evacuees*. Frontline Books, Barnsley 2016.

⁶ „Widziałam cię tego dnia, gdy wysiadłaś z pociągu. Wyglądałaś, jakbyś już przeżyła wojnę. Potem tego dnia, kiedy mi pomogłaś, wyglądałaś lepiej. A teraz! Damskie siodło na kucyku, eleganckie stroje i już nie taka chuda, że aż kości widać. Oczywiście już masz inne. Wcześniej wyglądałaś na śmiertelnie przerażoną”. K. Brubaker Bradley: *Wojna, która ocaliła mi życie...*, s. 210–211.

oraz własnych uczuć w świat swoich marzeń i myśli. W ten sposób ratowała się przed szaleństwem, jednak te techniki przetrwania z czasem stały się częścią jej natury i bardzo trudno było jej z nich zrezygnować, mimo iż zupełnie zmieniły się warunki, w których teraz żyła. Opiekunka prawna dzieci Susan Smith dała im warunki do rozwoju, troszcząc się nie tylko o sprawy materialno-bytowe, często wymagające sporych umiejętności logistycznych w trakcie wojny, ale także o ukojenie trudnych emocji rodzeństwa, które *de facto* nigdy nie zagnało bezpiecznej relacji z jakimkolwiek dorosłym. Ich ojciec zginął w wypadku w Królewskich Dokach, gdy Ada miała cztery lata⁷, matka nigdy nie chciała mieć potomstwa, a po śmierci męża zastała jedyną żywicielką i opiekunką dzieci⁸.

Pod koniec pierwszej z przywołanych powieści matka rodzeństwa pojawia się na wsi, by odebrać je, bynajmniej nie z powodów uczuciowych, ale z lęku przed koniecznością opłacania pobytu dzieci poza Londynem oraz wizją kosztów planowanej operacji nogi córki. Jednak czas, jaki Ada i Jamie spędzili w ludzkich warunkach, sprawił, że będą w stanie sprzeciwić się okrutnej rodzicielce, która zupełnie nie jest zainteresowana ich dobrostanem. Ada będzie mogła w sposób nad wiek dojrzały dyskutować o przyszłości własnej i swojego brata, poczuła bowiem, iż wciąż słyszalny wewnątrz niej głos ofiary powoli przestał być najdonośniejszy⁹.

Powieściowy świat, mimo wojny, sprzyja parze dzieci. Świadczą o tym w sposób szczególny dwa momenty obu narracji. Gdy Susan wyrusza za rodzeństwem zabranym przez matkę do Londynu, bomba niszczy wprawdzie jej dom, ale troska o dzieci *de facto* ratuje jej życie. Drugim takim symbolicznym zbiegiem okoliczności jest

⁷ Zob. *ibidem*, s. 319.

⁸ „- Nigdy nas nie chciałaś – powtórzyłam. – A dlaczego miałabym chcieć? To wszystko przez niego, nazywał mnie wyrodną, wciąż mówił o dzieciach. A potem utknęłam z kaleką. Potem z noworodkiem. A potem bez męża. *Nigdy nie chciałam żadnego z was*”. *Ibidem*, s. 316.

⁹ „Wzięłam głęboki oddech. Jakaś część mnie czuła, że to wszystko moja wina, bo byłam zbyt wystrojona, bo próbowałam być kimś lepszym, bo nie byłam taką córką, którą mama mogłaby pokochać. Bo byłam kaleką. [...] – Jamie – powiedziałam, trącając go palcem – ja złapałam szpiega. [...] – I nauczyłam się jeździć na Butterze, i przeskoczyliśmy przez kamienny mur. Fred mnie potrzebuje. [...] – I potrafię czytać i pisać, dziergać na drutach i szyć. Przez cały tydzień pomagałam żołnierzom z Dunkierki. Maggie i Daisy mnie lubią – powiedziałam. – Susan cię kocha – dodał Jamie. [...] Wreszcie zrozumiałam z czym walczę i dlaczego. Mama nie miała pojęcia, jak silną wojowniczką się stałam”. *Ibidem*, s. 309.

moment splotu wydarzeń: dziewczynka odzyskuje sprawną stopę i umiera – w wyniku nalotu na Londyn – matka Ady. Operacja stopy bohaterki jest jednocześnie końcem opresyjnej dla niej relacji. Te przedziwne koincydencje wyraziście dowodzą, że mamy do czynienia z powieściami dla młodych czytelników, o literackich potrzebach których badacz bajki magicznej i jej terapeutycznych zastosowań tak pisał:

Jeśli opowieść ma naprawdę przykuć uwagę dziecka, musi je zabawić i obudzić w nim ciekawość. Jeśli jednak ma wzbogacić jego życie, musi pobudzać wyobraźnię, pomóc dziecku w rozwijaniu inteligencji i porządkowaniu uczuć, musi mieć związek z jego lękami i dążeniami oraz umożliwić mu pełne rozeznanie własnych trudności, a zarazem poddać sposoby rozwiązywania nękających je problemów. Krótko mówiąc, musi się odnosić jednocześnie do wszystkich aspektów dziecięcej osobowości i niczego przy tym nie bagatelizować. Przeciwnie, winna traktować trudne dylematy dziecięce z całą powagą, a zwłaszcza budzić w dziecku wiarę w siebie i w swoją przyszłość¹⁰.

Powieści Brubaker Bradley z nawiązką spełniają wyznaczone przez terapeutę standardy, przede wszystkim wzmacniając wiarę w możliwość pokonania wyjściowych trudności oraz w rozwój. Co ciekawe, w samą opowieść wpleciony został wątek literatury dla dzieci w postaci wielokrotnie czytanych *Szwajcarskich Robinsonów* Johanna Davida Wyssa¹¹ oraz książek *Alicja w Krainie Czarów*, *Piotruś Pan*¹² i *O czym szumią wierzby*¹³, czyli klasyki literatury brytyjskiej. Obdarowywanie rodzeństwa dobrą literaturą oraz czytanie mu przed snem pełni wiele funkcji, wśród których jedną z najważniejszych jest budowanie więzi. Same fabuły mają jednak także ważną rolę do odegrania, a ponieważ *Szwajcarscy Robinsonowie* stają się narracją najistotniejszą, warto przez chwilę zatrzymać się przy tej pozycji.

¹⁰ B. Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przeł. i posłowiem opatrzyła D. Danek. Agencja Wydawnicza Jacek Santorski & Co, Warszawa 1996, s. 23.

¹¹ Zob. K. Brubaker Bradley: *Wojna, która ocaliła mi życie...*, s. 100.

¹² „Każde z nas dostało książkę. Moja nosiła tytuł »Alicja w Krainie Czarów«, a Jamiego »Piotruś Pan«. Ibidem, s. 229–230.

¹³ „Podarowała mi też książkę »O czym szumią wierzby«. Był to stary egzemplarz z wyblakłą i zniszczoną okładką. Kiedy ją otworzyłam, na wyklejce zobaczyłam misterne pismo: »Susan Smith«. A niżej, świeższym atramentem: »Adzie, z wyrazami miłości. 5 kwietnia 1940 roku«. Ibidem, s. 255.

To książka z 1812 roku, stanowiąca czytelne nawiązanie do *Robinsona Crusoe* Daniela Defoe. Jej fabuła osnuta została wokół losów rodziny, która po katastrofie statku płynącego do Australii organizuje sobie życie na bezludnej tropikalnej wyspie w Indiach Wschodnich. Książka doczekała się kontynuacji, licznych adaptacji filmowych, a nawet wersji komiksowej i gry komputerowej. Jako na powieść formującą powołał się na nią Joseph Hillis Miller w tomie *O literaturze*:

Muszę wyznać, że byłem tak samo (albo prawie tak samo) oczarowany, jak podczas pierwszej lektury, gdy miałem około dziesięciu lat. Wciąż widzę przed oczyma duszy ów dom na drzewie, który rodzina Robinsonów zbudowała po tym, jak ocalała z katastrofy morskiej. Po raz kolejny odkryłem ową wspaniałą, bezpieczną bezludną, tropikalną wyspę, rojącą się od wszelkiego rodzaju ptaków, zwierząt, ryb, drzew i roślin. Wciąż widzę ową w pełni rozwiniętą farmę, którą Robinsonowie budują, jej dom letni i dom zimowy, zabudowania gospodarskie, pola ziemniaków, ryżu, manioku, ogrody warzywne i kwiatowe, drzewa owocowe, opłotki, akwedukty, mnożące się jak wszystko inne udomowione zwierzęta – kaczki, gęsi, strusie, bydło, świnie, gołębie, psy, oswojony szakal, oswojone flamingi (!) i tak dalej. Czego się nie wymyśli, mają to w obfitości – mnóstwo cukru, soli, mąki, ryżu, narzędzi, nawet maszyn rolniczych. Wciąż cieszę się z decyzji, którą ojciec, matka i dwójka dzieci podejmują na koniec, by pozostać w kolonii, „Nowej Szwajcarii”, nawet w momencie, gdy już zostali odratowani i mogliby powrócić do „cywilizacji”¹⁴.

Amerykański literaturoznawca odnalazł także wśród swoich prywatnych wspomnień doświadczenie rodzinnego biwaku, który wiązał się z podobną przyjemnością, o jakiej pisał przy okazji lektury szwajcarskiej powieści z początku XIX wieku. Chodziło o pierwotne zadowolenie z budowania nowej rzeczywistości od podstaw, o poczucie bezpieczeństwa wynikające z bycia wraz z rodziną w przyjaznym, karmiącym ludzi świecie. Tymczasowość biwaku łączy się z momentalnością wirtualnego świata powieści, w którym można się schronić przed zawsze nieidealną i naznaczoną cierpieniem rzeczywistością. Miller we wspomnieniach odwołuje się do swego ówczesnego dziecięcego trybu lektury, dla którego charakterystyczne będzie utożsamianie się z bohaterami oraz dialektyka marzenia

¹⁴ J. Hillis Miller: *O literaturze*. Tłum. K. Hoffmann. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014, s. 114.

o wielkiej przygodzie i pragnienia bezpieczeństwa, materializująca się jako własnoręcznie zbudowany „dom” w dziczy¹⁵.

Na taką lekturę *Szwajcarskich Robinsonów* może sobie pozwolić brat Ady – Jamie, mniej poraniony niż główna bohaterka i narratorka powieści. Dzięki głośnemu czytaniu przed snem dzieci zyskują dostęp do światów ze słów, do innych rzeczywistości, a poza tym wzbogacają swoje słownictwo i ćwiczą wyobraźnię. Całe frazy powieściowe pozwalają w nowy sposób ujmować ich życiowe doświadczenia, a tym samym budować coraz większą świadomość siebie. Niech jako przykład posłuży dialog między Susan oraz Adą:

– Proszę pani? – zagadnęłam przy śniadaniu. – Co to znaczy „targani sztormem”?

Panna Smith spojrzała na mnie znad kubka herbaty.

– Złapani przez burzę – odparła. – Jest wicher, deszcz i błyskawice i jeśli jesteś wtedy w łodzi na morzu, to jesteś targana na prawo i lewo. RzUCA CIĘ NA WSZYSTKIE STRONY, ponieważ jest sztorm.

Spojrzełam na Jamiego.

– To my – powiedziałam. – Ciągłe rzucani na wszystkie strony. Jesteśmy targani sztormem.

Przytaknął¹⁶.

Ada i Jamie, mimo tego że są rodzeństwem i wiele trudnych doświadczeń ich łączy, jednocześnie niebywale różnią się, na co wpływ ma na pewno wiek, płeć, temperament, poziom wrażliwości oraz relacja z matką. Ważna w dziecięcym sposobie reagowania na literaturę wydaje się też możliwość powiązania własnego życiowego doświadczenia z przeżyciami bohaterów. Poraniona emocjonalnie Ada potrafi „opracować” książkową metaforę i odnaleźć we własnej historii odbicie losów książkowych postaci. Jej tryb lektury jest jednak wydatnie obciążony trudnymi doświadczeniami z własnego dzieciństwa, wskutek czego najszybciej wychwytuje z książek momenty ukazujące jej „wewnętrzny sztorm”¹⁷. Nie radzi sobie natomiast zupełnie z wpisanym w *Szwajcarskich Robinsonów* optymiz-

¹⁵ Na temat dziecięcych trybów lektury pisze Alicja Baluch w książce *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*. Wydawnictwo Waław Bagiński i Synowie, Wrocław 1994.

¹⁶ K. Brubaker Bradley: *Wojna, która ocaliła mi życie...*, s. 101.

¹⁷ Na przykład lektura *Alicji w Krainie Czarów* pozwala jej „ująć w słowa” doświadczenie odejścia z domu: „»To my« – pomyślałam. »Jamie i ja. Skoczyliśmy do króliczej nory, spadliśmy do domu Susan i już nic nie rozumiemy, kompletnie nic«. Ibidem, s. 233.

stycznym przesłaniem dotyczącym kształtu rzeczywistości. Dzieje się tak dlatego, ponieważ nie wierzy w dobry, przyjazny świat, a ten z powieści uważa jedynie za „piękne kłamstwo”:

W książce ta durna rodzina szwajcarskich Robinsonów wciąż coś robiła albo znajdowała. To było jak czary, naprawdę, wystarczyło, żeby ojciec pomyślał: „Jaka szkoda, że nie mamy zboża na chleb”, a już za chwilę wpadali na całe pole zboża. Albo z lasu wypadała dzika świnia właśnie wtedy, gdy zatęsknili za bekonem. Zbudowali młyn, żeby zemleć ziarno na mąkę, i wędzarnię na wieprzowinę, przy pomocy gwoździ i drewna, które akurat przypadkiem mieli przy sobie. Jamie to uwielbiał. Każdego wieczoru błagał o kolejny fragment opowieści. Ja miałam już dość tych idiotów, którzy mieszkali na wyspie i mieli wszystko, czego dusza zapagnie. Równie dobrze mogłabym już nigdy nie usłyszeć ani słowa więcej¹⁸.

Z kolei młodszy brat Ady uwielbia tę narrację i twórczo wyzyskuje ją do zrozumienia swojego doświadczenia, a nawet próby zmiany trudnych egzystencjalnie sytuacji w takie, które da się znieść. W reakcji na zbombardowany dom Susan posłuży się motywem rozbitków („– Zostaliśmy rozbitkami! – oświadczył”¹⁹), natomiast by zaaklimatyzować się w nowym, mało przytulnym miejscu powie:

– Bo to jest jaskinia [...]. – To nasza jaskinia. Przeprowadziliśmy się tutaj, bo jest bardziej sucho niż w dziupli drzewa²⁰.

Jego naiwny, trochę nadmiarowy optymizm irytuje Adę, patrzącą na świat oczami dorosłego dziecka. Ona z kolei odnajduje w literaturze potwierdzenie swoich dotychczasowych doświadczeń, a jako że została bardzo poraniona (fizycznie i psychicznie), nie są to jasne wizje. Ada postrzega świat w czarnych barwach, gdyż ograbiono ją z ufności charakterystycznej dla dzieci. Gdy Susan, jej opiekunka, postanowiła obdarować ją z okazji Bożego Narodzenia lalką, dziewczynka zareagowała agresywnie, rzucając prezentem. Towarzyszący tej scenie jej monolog wewnętrzny ujawnił świadomość własnej odmienności, ufundowaną na braku szczęśliwego dzieciństwa:

¹⁸ Ibidem, s. 130.

¹⁹ Ibidem, s. 328.

²⁰ K. Brubaker Bradley: *Wojna, którą w końcu wygrałam...*, s. 65.

Co niby miałabym robić z lalką? Ubierać ją, mówić do niej i udawać, że żyłam tak samo jak inne dziewczynki z naszej ulicy? Dziewczynki, które dorastały z koleżankami, miłymi matkami i dwiema zdrowymi stopami?²¹

Podobnie nietrafionym prezentem okazała się ciemnozielona sukienka z bufiastymi rękawami, którą Ania z Zielonego Wzgórza byłaby na pewno zachwycona. Komplement z ust Susan („– Jest idealna. Ado... Jesteś piękna”²²) dotknął bolesnych wspomnień Ady związanych z upokarzającą ją matką²³. Dziewczynka nie była w stanie znieść pęknięcia między zasobną, szczęśliwą terażniejszością i straszną przeszłością. Zaczął wydobywać się z niej latami tłumiony krzyk, z którym na szczęście Susan umiała się obchodzić:

Krzyk nagromadzony gdzieś wewnątrz mnie teraz wydobył się ryczącym oceanem dźwięku. Krzyk za krzykiem – na wpół ubrany Jamie zbiegł ze schodów, Susan przytrzymała mi rękę. Tuliła mnie do siebie, tuliła mnie mocno. Fale paniki uderzały mnie jedna za drugą, przewracając i miotając, aż poczułam, że tonę. [...] Nie wiem, jak długo krzyczałam i młóciłam rękoma. Nie wiem, jak długo Susan mnie przytrzymała. Kopałam ją i drapałam, możliwe, że także gryzłam, ale ona nie puszczała. Nie wiem, co robił Jamie poza tym, że przyniósł koce. Susan otuliła mnie jednym z nich, zawinęła ciasno, a wtedy panika zaczęła opadać²⁴.

Rany psychiczne, które nosi w sobie Ada, są na tyle głębokie, że potrzeba około siedmiuset stron powieści, by w miarę prawdopodobnym stało się ich przynajmniej częściowe zabliznienie. Na leczniczy charakter obu książek największy wpływ ma ich strona formalna, która wzmacnia efekt immersji w trakcie lektury. Nie chodzi o jakieś wyszukane zabiegi, najważniejsza bowiem w dziecięcym trybie odbioru jest możliwość utożsamienia się z głównym bohaterem. W obu książkach Brubaker Bradley narracja prowadzona jest z perspektywy Ady, która tym sposobem staje się nie tylko główną bohaterką

²¹ Ibidem, s. 83.

²² K. Brubaker Bradley: *Wojna, która ocaliła mi życie...*, s. 223.

²³ „Kłamała. Kłamała, a ja nie mogłam tego znieść. W głowie usłyszałam wrzaskliwy głos mamy: »Ty wstrętny śmieciu! Plugawy wyrzutku! Nikt cię nie chce z tą ohydłą stopą!«. Ręce zaczęły mi drżeć. »Śmierć. Plugastwo. Wyrzutek«. Mogłam nosić stare rzeczy Maggie albo zwyczajne ubrania ze sklepów, ale nie tę piękną sukienkę”. Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 224–225.

powieści, ale także niejako operatorką kamery, za sprawą której wirtualny świat jawi się przed czytelnikiem. Dzięki temu zabiegowi ułatwiony jest akt zanurzenia się w lekturze, o czym pisała Maria Nikolajewa:

Jesteśmy ćwiczeni w identyfikacji z fokalizowanymi postaciami (lub czynimy to intuicyjnie), które postrzegamy jako głównych bohaterów. Jeśli w książce istnieje więcej fokalizowanych postaci, stajemy przed wyborem. Możemy wybrać tę postać, która jest najczęściej fokalizowana²⁵.

A jako że oglądamy rzeczywistość filtrowaną przez perspektywę dziewczynki, która w obu książkach emocjonalnie i fizycznie dochodzi do siebie, jesteśmy zaproszeni jednocześnie do dwóch światów, tego zewnętrznego i wewnętrznego, zespolonych z sobą, wpływających na siebie, w ciągłym żywym rezonansie. Nauka chodzenia o kulach, jazda konna, lekcje czytania i pisanie, pomoc przy rannych żołnierzach ewakuowanych z Dunkierki, dyżury straży ogniowej, praca przy koniach i relacja z Fredem, przyjaźń z Maggie i Ruth, a nade wszystko relacja z Susan pełnią funkcję korekcyjną wobec doświadczeń, jakie wyniosła Ada z rodzinnego domu. Każdy sukces, ale także każda porażka i trudności dzielone razem ze sprzyjającymi jej ludźmi, to lekarstwo na poczucie beznadziei, wstyd oraz paniczny strach i samotność, które dziewczynka przywiozła z sobą z Londynu na wieś. Opowieść o jej dochodzeniu do siebie jest wiarygodna nie tylko z racji ilości czasu potrzebnego na rekonwalescencję. Efekt prawdopodobieństwa wzmacniają także sceny niepowodzeń bohaterki, napadów wściekłości, lęku czy programowej wprost nieufności. Dopiero ciężka choroba opiekunki uświadomi jej siłę uczuć, jakie żywi do Susan i pozwoli poczuć się dzieckiem, potrzebującym opieki.

Wyjątkowość narracji Brubaker Bradley wiąże się przede wszystkim z podaniem w wątpliwość mitu o rodzicielskiej dobroci. Zarówno Ada, jak i troszcząca się o nią Susan w procesie budowania własnej tożsamości musiały pokonać niezwykle silnie utrwalony kulturowy schemat, wyciszyć głos rodzica we własnej głowie i ruszyć po omacku w nieznaną. Historia Susan wiąże się z rodzicielską niezgodą na jej życiowe wybory niewpisujące się w schematy

²⁵ M. Nikolajewa: *Barnbokens byggklossar*. Studentlitteratur, Lund 1998, s. 117, cyt. za: H. Dymel-Trzebiatowska: *W poszukiwaniu odrobiny pocieszenia. Biblioterapeutyczny potencjał utworów Astrid Lindgren z perspektywy narratologii i psychoanalizy literackiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, s. 29.

dedykowane kobietom tych czasów²⁶. Z kolei biografia Ady mieści w sobie walkę z matką, która jej fizycznie i psychicznie zagrażała. Największe dylematy dziewczynki wiążą się z tą najważniejszą i najtrudniejszą dla niej relacją. Nic więc dziwnego, że na wieść o śmierci rodzicielki Ada nie wie, co czuje. Jest skonsternowana, kultura i jej opowieści domagałaby się od niej smutku („Dobrej córce powinno chyba być smutno”²⁷), a dziewczynka nie czuje nic lub boi się poczuć ulgę. Susan dwukrotnie mówi zdanie niezwykle ważne w procesie zdrowienia Ady: „– Cokolwiek czujesz, to jest w porządku”²⁸. Za każdym razem jest to komentarz do dylematów dziewczynki, związanych z jakością emocjonalnej więzi z matką. Podstawowy problem Ady związany jest z odpowiedzią na pytanie o to, dlaczego nie była kochana. Susan najpierw tłumaczy zachowanie pani Smith nieudolnością, a wreszcie za którymś razem mówi:

– Bo była kaleką [...]. – Pamiętaj o tym. To ona była kaleką, nie ty²⁹.

Na ratunek Adzie przyjdzie także kontekst religijny, wprowadzony do powieści za sprawą niedzielnych wypraw do kościoła oraz dyskusji o wierze, wywołanych przez obecność w domu Susan niemieckiej żydówki Ruth. Najpierw dziewczynka postanawia umieścić matkę za karę w piekle³⁰, ale w efekcie rozmów z Susan³¹ oraz przede wszystkim z powodu relacji opartej na zaufaniu i akceptacji pod koniec drugiej powieści decyduje się uwierzyć w niebo, dzięki czemu ukojeniu ulegają jej uczuciowe dylematy:

²⁶ Susan ukończyła studia na uniwersytecie w Oxfordzie na kierunku matematyka, nie wyszła za mąż, mieszkała z przyjaciółką. Jej rodzice nie potrafili zrozumieć niechęci córki do zamążpójścia oraz posiadania dzieci. Zob. K. Brubaker Bradley: *Wojna, która ocaliła mi życie...*, s. 197.

²⁷ Eadem: *Wojna, którą w końcu wygrałam...*, s. 18.

²⁸ Ibidem, s. 18, 210.

²⁹ Ibidem, s. 210.

³⁰ „– Uważam, że mama jest w niebie – oświadczył Jamie. [...] – A ja nie – rzuciłam. – Uważam, że poszła do piekła. Fred powiedział mi o piekle. Było przeciwieństwem nieba, to tam szli po śmierci źli ludzie. W piekle dusza mamy paliłaby się całą wieczność. Już zawsze”. Ibidem, s. 172–173.

³¹ „– [...] Wasza matka najwyraźniej była nieudolna. [...] Wasza matka nie była w stanie prawidłowo się wami zająć. Nie miała takiej zdolności. [...] – Nie sądzę, że ktokolwiek chce być okropną osobą. Chcę też wierzyć, że Bóg okazuje łaskę”. Ibidem, s. 173.

Postanowiłam uwierzyć w niebo. Lubiłam wyobrażać sobie tam mamę, nareszcie spokojną i zadowoloną. Całkowicie i na wieki *udolną*, wraz z Jonathanem, babcią Ruth i rodziną Stephena³².

Ten akt zawierzenia opowieści z *happy endem* oraz ufna relacja z Susan przywróciły Adzie dzieciństwo, z którego została ograbiona. O powrocie do zdrowia świadczy też wyjście z trybu przetrwania³³, snucie marzeń o przyszłości, posiadanie planów, które w dużej mierze wiążą się z pragnieniem podróży po świecie³⁴. To dzielne dziecko ma także wysoką świadomość siebie i swoich ograniczeń:

Moja stopa nigdy nie będzie zupełnie zdrowa, ale mogę chodzić, wspinać się i biegać. Możliwe, że moje uczucia także nigdy nie będą całkowicie w porządku, ale zostały wystarczająco podleczone. [...] Susan jeszcze nie spała, czytała w łóżku. Uśmiechnęła się, gdy weszłam do pokoju. Uniosła skraj koca, a ja wsunęłam się w ciepłą kieszeń obok niej. Nie powiedziałam ani słowa, po prostu oddychałam i ona też³⁵.

Założony dziecięcy odbiorca, dzięki takiemu obrotowi spraw, dostaje porcję nadziei i przekonanie, że nawet największe kłopoty można pokonać, gdyż świat mimo wojen i okrutnych matek zawiera także dobrych ludzi i szczęśliwe rozwiązania. Jednak w tak zaprojektowanym powieściowym uniwersum jest „ślepa plamka”, która zaprasza także do dorosłej lektury tego projektu. Poraniona Ada nie wierzy w optymistyczne przesłanie *Szwajcarskich Robinsonów* i to jest wytrych, pozwalający odrobinę rozszczełnić fabularne prawdopodobieństwo obu powieści. Dorosły czytający te książki wie, iż okrutne matki tylko w baśniach umierają w najlepszym dla protagonisty momencie³⁶, a maltretowane dzieci niekoniecznie znajdują bezpieczną przystań, najczęściej nie wydostając się z patologicznych środowisk, w jakich dorastają. Nadto opiekunki pokroju Susan

³² Ibidem, s. 374.

³³ „– Ja chcę więcej niż tylko przeżyć – powiedziałam”. K. Brubaker Bradley: *Wojna, która ocaliła mi życie...*, s. 245.

³⁴ „– Chcę pojechać w różne miejsca – powiedziałam. – Chcę podróżować. Chcę zobaczyć Drezno”. Eadem: *Wojna, którą w końcu wygrałam...*, s. 290.

³⁵ Ibidem, s. 367.

³⁶ Matka Ady umiera w czasie, gdy dziewczynka jest operowana z powodu kalekiej stopy. Można zauważyć duży symboliczny potencjał tej koincydencji: Ada odzyskuje możliwość chodzenia bez kul, by odejść od swojej okrutnej rodzicielki.

zdarzają się niesłychanie rzadko³⁷. Podobne dylematy lekturowe ujawnił cytowany już Jonathan Hillis Miller, który po powrocie do *Szwajcarskich Robinsonów* odkrył jego seksistowski, patriarchalny³⁸ i przemocowy³⁹ charakter, na który zupełnie nie zwracał uwagi jako dziecko, poszukując w tej narracji potwierdzenia, że świat jest bezpieczny i karmiący⁴⁰.

Jak uleczyć ten rozdziew między dziecięcą, naiwną, a dorosłą, podejrzliwą lekturą? Powieści Brubaker Bradley przynoszą odpowiedź i w tym zakresie. Kojąca może się okazać zgoda na problematyczną, często bolesną naturę istnienia. Wojna, zabierająca znajomych i bliższych ludzi, konfrontuje bohaterów z ich własną śmiertelnością oraz uczuciami, które często bywają odsuwane, wypierane, niechciane. Pięknie pokazuje to scena, w której na ogół „żelazna”, opanowana, skuteczna lady Thorton płacze po śmierci ukochanego syna Jonathana:

³⁷ Ciekawym „zbiegiem okoliczności” jest też nazwisko dzieci tożsame z nazwiskiem Susan – Smith. Jednak jego popularność na gruncie angielskojęzycznym może tłumaczyć tę zbieżność. Co interesujące, dzieci zapytane o to, jak się nazywają, w pierwszej chwili nie wiedzą i wymieniają nazwisko Hitlera. Zob. K. Brubaker Bradley: *Wojna, która ocaliła mi życie...*, s. 43. Ten wątek pozwala włączyć do interpretacyjnej gry teorię Alice Miller dotyczącą wpływu „czarnej pedagogiki” na kształt osobowości. Zob. Eadem: *Zniewolone dzieciństwo. Ukryte źródła tyranii*. Przeł. B. Przybyłowska. Media Rodzina, Poznań 1999.

³⁸ „Robinson szwajcarski jest bezwstydnie seksistowski i patriarchalny”. J. Hillis Miller: *O literaturze...*, s. 125–126. Tytuł powieści Wyssa (niem. *Der Schweizerische Robinson*) w książkach Brubaker Bradley został przetłumaczony jako *Szwajcarscy Robinsonowie*. Z kolei w tomie Hillisa Millera przełożono go jako *Robinson szwajcarski*.

³⁹ „Zdażyłem zapomnieć, ile jest w powieści mordowania niewinnych dzikich zwierząt. Gdy tylko pojawia się przed ojcem i synami jakieś zwierzę, ptak czy ryba, ich instynkt albo wyuczone zachowania, nakazują im je zastrzelić albo pchnąć dzidą. Ryby są po to, aby je złowić i zjeść. Zwierzęta i ptaki są po to, aby je zastrzelić i zjeść, o ile są jadalne. Gdy czytałem książkę ponownie, po tak długim czasie, cała ta rzeź była dla mnie szokująca, obraźliwa wobec mojego ekologicznego uwrażliwienia. Akcent jest jednak położony na to, aby zabijając zwierzęta czysto, tak, by nie musiały długo cierpieć i żeby nie zabijać ich niepotrzebnie, choć i tak zdarza się to często. W *Robinsonie szwajcarskim* ideologia łowiectwa i posługiwania się bronią jest z grubsza taka sama jak ta, której nauczyli mnie mój wychowany na farmie w Virginii ojciec, dziadkowie i wujowie [...]”. Ibidem, s. 128–129.

⁴⁰ Historię powieści o charakterze robinsonady opowiada Ryszard Waksmund w książce: *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży*. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 80–109.

W domu lady Thorton wsparła się na Maggie i płakała. To zaniepokoiło Jamiego, więc zabrałam go do kuchni i pokazałam mu, jak przyrządzić zapiekankę lorda Wooltona, gdy tymczasem Susan zrobiła wszystkim herbatę. [...]

– Niektóre sprawy są bardzo smutne – powiedziałam – ale miały rację. W naszej jaskini wystarczy miejsca dla wszystkich.

– Czy lady Thorton przestanie płakać? – zapytał.

– Nie wiem – odparłam. – Zawsze będzie jej smutno z powodu Jonathana – pogłaskałam go po głowie. – Nie ma nic złego w byciu smutnym⁴¹.

Trudy egzystencji pozwalają wyjaśnić potrzebę kojenia dziecięcej części w nas za pomocą optymistycznych fabularnych rozwiązań, a zarazem stanowią element korygujący w odniesieniu do zbyt idealnej wizji wirtualnego powieściowego świata. Drugim czynnikiem zespalałym dziecięcą i dorosłą perspektywę odbioru powieści Brubaker Bradley jest zamiłowanie do pracy, którego źródła można szukać w protestantyzmie. Jak zauważył Hillis Miller w odniesieniu do swojej ulubionej powieści z dzieciństwa:

[...] *Robinson szwajcarski* oferuje szwajcarski protestantyzm, który nigdy nie jest przedmiotem dyskusji albo nieposłuszeństwa. Kładzie on nacisk na pobożność, ciężką pracę i w większym stopniu kolektywne niż osamotnione radzenie sobie. *Robinsona szwajcarskiego* okrasza pokaźna doza modlitw⁴².

Z kolei w wojennych powieściach sam temat religijny jest już traktowany zupełnie inaczej: o wierze dyskutuje się przy stole⁴³, do kościoła wysyła się dzieci, choć w tle wyraźnie mający konflikt Susan z jej ojcem pastorem oraz zgoda na sporą duchową wolność. Natomiast praca jako droga do fizycznego i psychicznego zdrowia jest wpisana w biografię głównej bohaterki oraz losy innych postaci. Ważna wydaje się też solidarność i współdziałanie, jednocześnie się w sytuacji walki z wrogiem (wypatrywanie szpiegów, szycie szlafroków dla żołnierzy, straż ogniowa, opatrywanie ran żołnierzy spod Dunkierki, ratowanie żydów). Poprzez pracę z końmi, ale też przy rannych żołnierzach, w straży ogniowej i w ramach różnych domowych obowiązków Ada ćwiczy się w samodyscyplinie, uważności i odpowiedzialności. Symptomatyczny wydaje się inicjalny temat związany z jej nauką

⁴¹ K. Brubaker Bradley: *Wojna, którą w końcu wygrałam...*, s. 366.

⁴² J. Hillis Miller: *O literaturze...*, s. 126.

⁴³ Zob. K. Brubaker Bradley: *Wojna, którą w końcu wygrałam...*, s. 134–139.

chodzenia mimo zdeformowanej stopy. Upór dziewczynki, wytrwałość oraz zgoda na ból będą przenikać wszystkie później podejmowane przez nią aktywności. W walce o siebie wypracuje wewnętrzną siłę, dzięki której uda się jej pokonać przeciwności. Gdyby nie jej pracowitość, niemożliwa stałaby się tak spektakularna przemiana. Paradoksalnie, konieczność walki z matką na tyle zahartowała Adę, że wszelkie inne kłopoty były do pokonania.

Te dwa tryby dorosłej próby rozumienia atrakcyjności powieści o wojnie wzajemnie się korygują i uzupełniają. Nawet najcięższa praca nie usunie egzystencjalnego bólu, nie naprawi całkowicie chorej stopy czy poranionej psychiki. Jednak ta sama praca wzmacnia sprawczość bohaterki, pozwalając jej dorastać i przekraczać kolejne ograniczenia. Rozwijająca się mimo przeciwności losu i wojny w tle Ada to chyba najważniejsze przesłanie obu powieści Brubaker Bradley. Książki Amerykanki oferują dziecku i dorosłemu ten rodzaj poruszenia przez sztukę, który wydarza się tylko, jeśli pozwolimy sobie na konfrontację z trudnymi uczuciami⁴⁴. I choć, jak pisze Judith Viorst, „Nigdy nie będziemy mieć większej potrzeby niż potrzeba matki”⁴⁵, a literatura nie może zastąpić empatycznej relacji z drugim człowiekiem, to jednak jej siła uwodzenia i przyjemność karmienia się fikcją porównywana bywa do fazy oralnej w rozwoju dziecka⁴⁶. Zanurzenie się w kojącej i dającej nadzieję, choć miejscami trudnej emocjonalnie, narracji może być niełatwą lekcją łączenia bólu i przyjemności, splecioną z eskapistycznym marzeniem⁴⁷. Warto też pamiętać, że literatura niepostrzeżenie wpływa na sposób, w jaki postrzegamy rzeczywistość⁴⁸, gdyż po prostu, jak pisze Martha Nussbaum:

⁴⁴ „[...] dzieci należy konfrontować z wielkimi, trudnymi uczuciami”. V. Edström: *Astrid Lindgren och sagans makt*. Rabén & Sjögren, Stockholm 1997, s. 162, cyt. za: H. Dymel-Trzebiatowska: *W poszukiwaniu odrobiny pocieszenia...*, s. 17.

⁴⁵ J. Viorst: *To, co musimy utracić czyli miłość, złudzenia, zależności i niemożliwe do spełnienia oczekiwania, których każdy z nas musi się wyrzec, by móc wzrastać*. Przeł. A. Gomola. Zysk i S-ka, Poznań 1996, s. 14.

⁴⁶ „Norman Holland w pracy *The Dynamics of Literary Response* [...] prezentuje psychodynamiczną interpretację kontaktu z literaturą, którą opiera na paraleli między przyjemnością, jaką niemowlę czerpie w fazie oralnej z karmienia piersią przez matkę a późniejszym kontaktem dzieci i dorosłych z fikcją literacką”. H. Dymel-Trzebiatowska: *W poszukiwaniu odrobiny pocieszenia...*, s. 31.

⁴⁷ „Literatura porywa mnie i uprowadza w miejsce, gdzie przyjemność i ból się łączą”. J. Hillis Miller: *O literaturze...*, s. 36.

⁴⁸ „Postrzegamy świat przez literaturę, którą czytamy [...]. Działamy potem w prawdziwym świecie na podstawie owego spojrzenia. [...] Literatura to użycie

Ludzi obchodzą książki, które czytają; przemieniają się pod wpływem tego, co ich obchodzi – tak w czasie lektury, jak i potem, kiedy zmiana zachodzi na wiele różnych sposobów, zbyt subtelnych do wykrycia⁴⁹.

Dlatego historia niezłomnej Ady⁵⁰ może pełnić funkcję leczniczą szczególnie w Polsce, gdyż pokazuje, jak przekroczyć własną martyrologię i obok głosu ofiary usłyszeć wezwanie do rozwoju⁵¹.

Bibliografia

- Baluch A.: *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*. Wydawnictwo Waclaw Bagiński i Synowie, Wrocław 1994.
- Bettelheim B.: *Cudowne i pozytywne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przeł. i posłowiem opatrzyła D. Danek. Agencja Wydawnicza Jacek Santorski & Co, Warszawa 1996.
- Brett D.: *Bajki, które leczą*. Cz. 1. Przeł. M. Trzebiatowska. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2013.
- Brubaker Bradley K.: *Wojna, która ocaliła mi życie*. Przeł. M. Bręgiel-Pant. Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2017.
- Brubaker Bradley K.: *Wojna, którą w końcu wygrałam*. Przeł. M. Bręgiel-Pant. Wydawnictwo Entliczek, Warszawa 2019.
- Dymel-Trzebiatowska H.: *W poszukiwaniu odrobiny pocieszenia. Biblioterapeutyczny potencjał utworów Astrid Lindgren z perspektywy narratologii i psychoanalizy literackiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.
- Edström V.: *Astrid Lindgren och sagans makt*. Rabén & Sjögren Stockholm 1997.
- Fidowicz A.: *Niepełnosprawność w polskiej literaturze XX i XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

słów, które za pomocą czytelników sprawia, że pewne rzeczy się dzieją”. *Ibidem*, s. 29.

⁴⁹ M. Nussbaum: *Czytać, aby żyć*. Tłum. A. Bielik-Robson. „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 8.

⁵⁰ Epitet „niezłomna” nadał Adzie Jonathan, syn lady Thorton, gdy zobaczył, jak drobna nastolatka radzi sobie ze sponżonym koniem. Zob. K. Brubaker Bradley: *Wojna, którą w końcu wygrałam...*, s. 300–301.

⁵¹ „Im głębiej sięgamy w przeszłość, tym trudniej z dużą dokładnością porównywać pozycję ludzi, którzy nazywają siebie Polakami, z innymi społeczeństwami, jednak w najogólniejszym zarysie obraz wygląda zawsze podobnie: większość z nich miała się lepiej niż większość ludzi na świecie, ale gorzej niż ich współcześni w Ameryce Północnej i północno-zachodniej Europie”. B. Porter-Szűcs: *Całkiem zwyczajny kraj. Historia Polski bez martyrologii*. Przeł. A. Dzierzgowska i J. Dzierzgowski. Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021, s. 15.

- Hillis Miller J.: *O literaturze*. Tłum. K. Hoffmann. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2014.
- Mawson G.: *Britain's Wartime Evacuees*. Frontline Books, Barnsley 2016.
- Miller A.: *Zniewolone dzieciństwo. Ukryte źródła tyranii*. Przeł. B. Przybyłowska. Media Rodzina, Poznań 1999.
- Nikolajeva M.: *Barnbokens byggklossar*. Studentlitteratur, Lund 1998.
- Nussbaum M.: *Czytać, aby żyć*. Tłum. A. Bielik-Robson. „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 7–24.
- Porter-Szűcs B.: *Całkiem zwyczajny kraj. Historia Polski bez martyrologii*. Przeł. A. Dzierzgowska, J. Dzierzgowski. Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.
- Viorst J.: *To, co musimy utracić czyli miłość, złudzenia, zależności i niemożliwe do spełnienia oczekiwania, których każdy z nas musi się wyrzec, by móc wzrastać*. Przeł. A. Gomola. Zysk i S-ka, Poznań 1996.
- Waksmund R.: *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży*. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987.

Beata Mytych-Forajter – dr hab., prof. UŚ, pracuje na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Badaczka związków literatury i antropologii, przyrodoznawstwa oraz geografii, miłośniczka literatury dla dzieci i młodzieży. Autorka książek: *Poetyka i łowy. O idei dawnego polowania w literaturze polskiej XIX wieku* (Katowice 2004), *Czułe punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje* (Katowice 2010), *Latająca ryba. Studia o podróżopisarstwie Ignacego Domeyki* (Katowice 2014), *Zwierzęta na zakręcie* (Warszawa 2017), współautorka przekładu rozprawy François Soulages'a *Estetyka fotografii. Strata i zysk* (Kraków 2007, wspólnie z Waławem Forajterem) oraz dwóch tomów szkiców poświęconych literaturze dziecięcej pt. *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury* (Katowice 2013) i *Po pierwsze. O literaturze dla dzieci (i nie tylko)* (Kraków 2019) (wspólnie z Iwoną Gralewicz-Wolny). Członkini Polskiej Sekcji IBBY, wiceprzewodnicząca Komisji Historycznoliterackiej Oddziału PAN w Katowicach.


e-mail: beata.mytych-forajter@us.edu.pl

Lektury i diagnozy



Andrzej Juchniewicz

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0001-7037-9907>

Zakładnicy przeszłości

Hostages of the Past

Summary: Anna Kuchta's book *Wobec postpamięci. Tożsamość drugiego pokolenia po Holokauście w świetle zjawiska postpamięci na podstawie wybranych przykładów współczesnej polskiej literatury wspomnieniowej* is devoted to postmemorial narratives, whose authors confront their parents' past and attempt to find their own narration about the Jewish identity and the Holocaust. Kuchta writes about being dependent on the parents' past, verbal violence and lack of understanding, which are the consequences of being surrounded by survivors. Her book has a chance to become one of the most important contributions on the effects of the Holocaust on the second generation. The Cracow-based literary scholar divides her work into two parts. In the first one, she presents her framework of the book, explains the terms of postmemory and identity, and justifies her selection of texts. In the second one, she examines eight books: *Rodzinna historia lęku* by Agata Tuszyńska, *Goldi. Apoteoza zwierzęczkowatości* and *Frascati. Apoteoza topografii* by Ewa Kuryluk, *Utwór o Matce i Ojczyźnie* by Bożena Keff, *Włoskie szpilki* and *Szum* by Magdalena Tulli, *Falszerze pieprzu* by Monika Sznajderman and *Wyznanie* by Roman Gren.

Key words: Holocaust, Marianne Hirsch, postmemory, second generation, identity

Streszczenie: Książka Anny Kuchty *Wobec postpamięci. Tożsamość drugiego pokolenia po Holokauście w świetle zjawiska postpamięci na podstawie wybranych przykładów współczesnej polskiej literatury wspomnieniowej* dotyczy narracji postmemorialnych, których autorzy mierzą się z przeszłością rodziców i próbują znaleźć własny sposób na opowiedzenie o żydowskiej tożsamości i Zagładzie. Badaczka pisze o uzależnieniu od przeszłości rodzica, przemocy werbalnej oraz braku porozumienia, które są konsekwencjami przebywania w otoczeniu ocalałych. Jej

monografia ma szansę stać się jedną z ważniejszych książek na temat skutków Zagłady, które odczuwa drugie pokolenie. Krakowska literaturoznawczyni podzieliła pracę na dwie części. W pierwszej z nich objaśnia koncepcję pracy, definiuje terminy „postpamięć”, „tożsamość” oraz uzasadnia dobór tekstów. W drugiej szczegółowo analizuje osiem książek: *Rodzinną historię lęku* Agaty Tuszyńskiej, *Goldiego. Apoteozę zwierzęczkowatości i Frascati. Apoteozę topografii* Ewy Kuryluk, *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff, *Włoskie szpilki* i *Szum* Magdaleny Tulli, *Fatszerzy pieprzu* Moniki Sznajderman i *Wyznanie* Romana Greny.

Słowa kluczowe: Zagłada, Marianne Hirsch, postpamięć, drugie pokolenie, tożsamość

[...] twierdzą, że mówienie o dziedziczeniu traumy jest nieuzasadnione. Dzieci ocalałych mogą doznać urazów psychicznych, lecz źródłem ich traumy nie jest bynajmniej doświadczenie Zagłady, choćby tylko w łagodnej, zapośredniczonej postaci. Źródłem ich traumy jest to, że wychowywani są przez strauumatyzowanych ocalańców.

E. van Alphen: *Świadectwo drugiego pokolenia, dziedziczenie traumy i postpamięć*

Pojęcie „postpamięci” może mimowolnie sugerować pragnienie odczuwane przez pokolenia dzieci osób ocalałych, by nawiązać kontakt z przeszłością rodziców. Pragnienie – tak silne ze względu na skrajny brak kontaktu z przeszłością, na „pamięć nieobecną” – pozostaje niezaspokojone. Opisywanie tej sytuacji przy pomocy pojęcia, które zakłada istnienie związku, ostatecznie utrudnia zrozumienie specyfiki kondycji dzieci ocalałych i dynamiki relacji między nimi a ich rodzicami.

E. van Alphen: *Świadectwo drugiego pokolenia, dziedziczenie traumy i postpamięć*

Najnowsza książka Anny Kuchty *Wobec postpamięci. Tożsamość drugiego pokolenia po Holokauście w świetle zjawiska postpamięci na podstawie wybranych przykładów współczesnej polskiej literatury wspomnieniowej* zagospodarowuje obszar badań związany z *Holocaust Studies*, który do tej pory interesował historyków literatury na tyle często, że można by stworzyć imponujących rozmiarów rejestr publikacji i artykułów dotyczących postpamięci¹. Błędem byłoby więc sądzić, że jest

¹ Zob. B. Dąbrowski: *Postpamięć, zależność, trauma*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. Nycz. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych

pierwszą książką sondującą teksty przedstawicieli drugiego pokolenia odwołujące się do ostatniej wojny i Zagłady. Choć problematyka postpamięci interesuje badaczki i badaczy od dwóch dekad (w 1999 roku miały premierę *Tworki* Marka Bieńczyka), nie można zarzucić Kuchcie wtórności. Jej badania mają niebagatelne znaczenie dla zrozumienia kondycji psychicznej potomków ocalałych, a także pozwalają uchwycić dynamiczną konstelację pisarek i pisarzy należących do generacji „po”, którzy stosują artystyczne strategie mające na celu odzyskanie własnego głosu, przepracowanie trudnego dzieciństwa, zajęcie stanowiska strażnika pamięci lub odnalezienie i włączenie na powrót do rodziny zamordowanych członków pochodzenia żydowskiego. Monografię Kuchty warto ułożyć na szerszym tle badań literaturoznawczych i wspomnieć o kilku innych projektach.

W 2013 roku ukazała się książka Marty Cuber [Marty Tomczok] *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*². Badaczka zaproponowała narzędzia pozwalające analizować najnowsze narracje, w których żydowskie doświadczenie zostało ukryte, jednak nie na tyle, by nie móc powiązać je z Zagładą. Jak sama podkreśla, powołując się na słowa Bartosza Dąbrowskiego:

Metonimie Zagłady są częścią pracy postpamięci, która, „jako swoista pustka znaczeniowa, pociąga za sobą odroczone w czasie następstwo w postaci pojawienia się serii enigmatycznych i niedających się zinterpretować symptomów. Jako „protetyczna pamięć” (termin Alison Landsberg), wykraczająca poza *mimesis* i na swój sposób samoświadoma własnej alegorycznej sztuczności, postpamięć staje się dzięki temu polem szczególnego utrwalenia tożsamości...³

„Universitas”, Kraków 2011; A. Ubortowska: *Historia bez Ojca. Postmemorialne kobiece narracje o wojnie i Holokauście*. W: Eadem: *Holokaust. Auto(tanato)grafie*. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 182–210; B. Przymuszała: *Zagłada rodziny – Mikołaja Grynberga rozmowy z naznaczonymi traumą*. W: Eadem: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Wydawnictwo UAM, Poznań 2016, s. 315–336; J. Wróbel: *Z przesładowanymi w późnym, nieprzemilczanym, promienistym związku. Drugie pokolenie po Holokauście*. „Ruch Literacki” 2016, z. 3, s. 343–359. Warto wymienić również dwie monografie wieloautorskie: *Wojna i postpamięć*. Red. Z. Majchrowski, W. Owczarski. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011 oraz *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*. Red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Kraków 2013.

² M. Cuber [M. Tomczok]: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

³ Ibidem, s. 15.

Biorąc pod uwagę katalog autorów interesujących Cuber, można stwierdzić, że jej projekt koncentruje się nie tylko na zbadaniu narracji przedstawicieli drugiego pokolenia po Zagładzie, lecz również publikacji pisarek i pisarzy, których celem jest „świadkowanie poprzez adopcję”⁴. Zakres badań śląskiej literaturoznawczynie okazuje się znacznie szerszy niż ten określony przez Kuchtę. Kategoria postpamięci, której autorką jest Marianne Hirsch⁵, podlegała modyfikacjom, dlatego jej zastosowanie w narracjach osób niezwiązanych bezpośrednio z ocalałymi jest równie fortunate jak badanie tekstów, w których na plan pierwszy wysuwają się relacje pomiędzy naznaczonymi traumą rodzicami a ich dziećmi. W artykule *Żałoba i postpamięć* Hirsch pisze: „Wypracowałam tę koncepcję w odniesieniu do dzieci ocalałych z Zagłady, ale uważam, że może ona również posłużyć do mówienia o pamięci drugiego pokolenia, która dotyczy innych kulturowych czy zbiorowych wydarzeń i doświadczeń traumatycznych”⁶.

Książka Cuber nie jest jedyną, w której pojawia się wpływ koncepcji Marianne Hirsch. W 2016 roku ukazały się dwie publikacje: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*⁷ Małgorzaty Wójcik-Dudek oraz *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*⁸ Anny

⁴ A. Kuchta: *Wobec postpamięci. Tożsamość drugiego pokolenia po Holokauście w świetle zjawiska postpamięci na podstawie wybranych przykładów współczesnej polskiej literatury wspomnieniowej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 34. Cytaty lokalizuję, bezpośrednio podając po przytoczonych fragmentach strony.

⁵ Marianne Hirsch pisała w artykule *Pokolenie postpamięci*: „[Postpamięć – A.J.] To zjawisko symptomatyczne dla końca stulecia czy przełomu wieków, kiedy spoglądamy częściej w przeszłość niż w przyszłość, próbując zdefiniować własne miejsce w stosunku do problematycznej przeszłości, nie zaś ustanawiać nowe paradygmaty. Postpamięć odzwierciedla skomplikowaną oscylację między ciągłością a zerwaniem. Ale nie chodzi tu o jakiś nurt, metodę czy ideę. To struktura transferu traumatycznej wiedzy i doświadczenia między pokoleniami lub ponad nimi. Konsekwencja powrotu traumy (nie mylić z zespołem stresu pourazowego) w skali całego pokolenia”. Eadem: *Pokolenie postpamięci*. Tłum. M. Borowski, M. Sugiera „Didaskalia” 2011, T. 18, nr 105, s. 29.

⁶ M. Hirsch: *Żałoba i postpamięć*. Przeł. K. Bojarska. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Red. E. Domańska. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 254.

⁷ M. Wójcik-Dudek: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

⁸ A. Mach: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Warszawa–Toruń 2016.

Mach. W pierwszej omówiona została literatura dla dzieci, druga natomiast poświęcona jest literaturze polskiej, poczynszysy od lat 80. XX wieku, koncentrującej się na Zagładzie. Beletrystyka dotycząca II wojny światowej i losu Żydów publikowana od 2009 roku pozwoliłaby na dalsze opracowywanie tematu postpamięci. W ostatnim dziesięcioleciu ukazało się kilkanaście książek, których autorzy lokują akcję w czasie wojny, jednak nie informują *expressis verbis* o decyzjach, stojących za potrzebą rozliczenia się z traumatyczną przeszłością: *Piaskowa Góra* (2009) Joanny Bator, *Więcej gazu, Kameraden* (2012) Krystiana Piwowarskiego, *Król* (2016), *Królestwo* (2018) Szczepana Twardocha, *Góra Tajget* (2016), *Od jednego Lucycpera* (2020) Anny Dziewit-Meller oraz *Mapa* (2020) Barbary Sadurskiej.

Kuchta zdecydowała, że nie będą ją interesowały narracje fikcyjne, których autorzy nie deklarują wprost powinowactwa z ocalałym/ocalałymi z Holocaustu członkiem/członkami rodziny. Bardziej niż kolektywna pamięć i strategie artystyczne wykorzystywane do narratywizacji doświadczenia bycia spóźnionym świadkiem Zagłady interesują ją skomplikowane relacje w obrębie rodziny⁹. Wybór ten badaczka uzasadnia, odwołując się do książki Lawrence'a L. Langer *Świadectwa Zagłady. W rumowisku pamięci*, która została opublikowana w 1991 roku przez Yale University Press. Autor, konfrontując słowa dzieci ocalałych i ich rodziców, zarejestrowane na jednej z taśm, pisze we wstępie:

W naszych uszach nie przestaje jednak pobrzmiwać owo pragnienie łączności. Niestety zbyt często okazuje się, że to tylko echo w labiryncie szczelnie zamkniętych pomieszczeń. W toku badań odkryłem, że ustne świadectwa Zagłady na pewnym poziomie muszą pozostać opowieściami rwanymi, nie z winy technologii, lecz za sprawą istoty doświadczenia, które opisują. Zamiast prowadzić do kolejnych rozdziałów w autobiografii świadka, wyczerpują się w akcie opowiadania. Ich funkcjonowanie w czasie różni się od innych narracji, ponieważ utrata, której zapis stanowią, nie pozostawia wielkich nadziei na odnowę czy pojednanie. Nie znaczy to, że świadkowie są ludźmi bez przyszłości. Wbrew swoim ostatnim słowom państwo B. pozostają rodzicami swoich dzieci (oraz dziadkami swojego wnuka, o którym opowiadali z nieskry-

⁹ Badaczka dość często odwołuje się do zbioru rozmów przeprowadzonych przez Mikołaja Grynberga z dziećmi ocalałych. Zob. Idem: *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*. Wstęp A. Grupańska. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014. W 2020 roku ukazała się książka Grynberga zatytułowana *Poufne*, w której pojawiają się również czytelne sygnały dyskursu postpamięciowego.

waną radością podczas przerwy na lunch w trakcie drugiej rozmowy). Ale pozostają też zakładnikami upokarzającej i bolesnej przeszłości, której szczęśliwsza przyszłość nie jest w stanie wyzwać¹⁰.

Wspomniane „pragnienie łączności”¹¹ legło u podstaw koncepcji postpamięci, która, jak przyznaje Hirsch, „jest w tym samym stopniu pełna i pusta”¹². Potomkowie stają się zakładnikami wspomnień rodziców, uzależniają się od nich (Kuchta podaje przykład rozmówczyni Mikołaja Grynberga, która w pierwszą rocznicę śmierci matki – byłej więźniarki Auschwitz i Ravensbrück – popełniła samobójstwo, zob. s. 91), a najczęstszymi metaforami dotyczącymi transferu traumy są te, które odwołują się do procesu dziedziczenia i absorbowania doświadczenia przez krew, jak również matczyne mleko¹³: „Nie, nie wrogość pije się z mlekiem matki. Dziedziczy się lęk”¹⁴. Biorąc pod uwagę, że życiorysy rodziców naznaczone są Zagładą, a życiorysy ich dzieci pozbawione tego wyjątkowego i formatującego osobowość doświadczenia, w narracjach tych drugich można dostrzec chęć porównywania:

Dyskomfort jego przedstawicieli jest dodatkowo potęgowany przez nieustanne porównywanie się z generacją rodziców (po-

¹⁰ L.L. Langer: *Świadectwa Zagłady. W rumowisku pamięci*. Przeł. M. Szuster. Wydawnictwo Żydowskiego Instytutu Historycznego, Warszawa 2015, s. 10.

¹¹ Kuchta pisze: „Od historii odróżnia ją przede wszystkim »głęboka osobista więź« (Hirsch przywołuje określenie *living connection*, nawiązując do Evy Hoffman, Anna Janko zaś, której matka ocalała z masakry we wsi Sochy, mającej miejsce 1 czerwca 1943 roku, nazwie ten związek rodzinnym empatycznym połączeniem), sprawiają, że generacja »po« czuje się emocjonalnie związana ze wspomnieniami rodziców i emocjom tym nie sposób odmówić autentyczności; od »faktycznej« pamięci różni ją natomiast dystans (czasowy, przestrzenny, tożsamościowy), sprawiający, że uczucia te są – jak dowodzi Hirsch – zawsze zapośredniczone, zastępcze, spóźnione lub związane z kategorią przeniesienia” (s. 21).

¹² M. Hirsch: *Żaloba i postpamięć...*, s. 255.

¹³ Badaczka pisze: „Warto przywołać tutaj specyficzną, odwołującą się do leksyki z dziedziny biologii i podkreślającą niemalże fizycznie odczuwaną realność zjawisk psychicznych, metaforę, stosowaną często przez reprezentantów pokolenia postpamięci do obrazowania ich sytuacji: wojenna trauma opisywana jest jako coś, co na stałe już przeniknęło do ich krwi albo wręcz zawiera się w ich genach” (s. 20).

¹⁴ A. Tuszyńska: *Rodzinna historia lęku*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 11.

równanie, które zawsze wypada na ich niekorzyść, ponieważ nie mierzyli się z sytuacją mogącą równać się z doświadczeniem Zagłady), co powoduje, iż ich własne doświadczenia i historie często klasyfikowane są przez nich samych jako mniej ważne, mało istotne lub nie dość wyraziste w porównaniu z traumą, którą dziecią po rodzicach. Niebezpieczną konsekwencją takiego nastawienia może być ignorowanie własnych potrzeb, pragnień czy osiągnięć, a w skrajnych sytuacjach – nawet siebie samego jako bytu autonomicznego i odrębnego od wspomnień poprzedniej generacji.

s. 18

Rodziny, których członkowie doświadczyli Zagłady, cierpią na wiele dysfunkcji, rodzice stosują (często nieświadomie) przemoc werbalną wobec dzieci, zachowują także emocjonalny dystans. Kuchta w narracjach przedstawicieli drugiego pokolenia śledzi skutki dorastania w cieniu Holokaustu. Wspomnienia pobytu w getcie lub obozie, które z trudem ukrywają rodzice, są dla nich problematyczne ze względu na brak możliwości nawiązania kontaktu z ukochanymi członkami rodziny:

Konsekwencją takiego stanu są liczne zaburzenia komunikacyjne towarzyszące międzypokoleniowej transmisji, które w wymiarze rodzinnym mogą przyjmować rozmaite formy; od milczenia, traktowania przeszłości jako tabu i ciszy (która – jak zauważają sami przedstawiciele generacji „po” – jest agresywna) do nadmiaru informacji, uporczywego rozpamiętywania wspomnień – a zarazem rozdrapywania ran – i zrzucania na dzieci traumatycznych historii, których nie mogą ani zrozumieć, ani nie są w stanie się przed nimi bronić.

s. 27

Jak zaznacza badaczka we wstępie:

W centrum zainteresowania moich rozważań znalazło się więc nie pytanie o możliwość stworzenia uniwersalnej teorii charakteryzującej tożsamość drugiego pokolenia Żydów w Polsce po Holokauście, a raczej studium jednostkowych przypadków i prywatnych historii, w których wskazać można na charakterystyczne dla pokolenia postpamięci procesy i tendencje występujące wśród reprezentantów generacji „po”.

s. 12

Monografia Kuchty została podzielona na dwie części (mimo że autorka stosuje ciągłą numerację rozdziałów, wspomniany podział jest czytelny dla czytelnika), które pozostają komplementarne. W pierwszej badaczka omawia założenia teoretyczne projektu, doprecyzowuje poszczególne kategorie (pierwszy rozdział dotyczy postpamięci, w drugim omówiony został korpus analizowanych tekstów, natomiast w trzecim – kategoria tożsamości), a w drugiej skupia się na poszczególnych tekstach przedstawicielek i przedstawicieli drugiego pokolenia. Najbardziej znanymi (i cenionymi¹⁵) reprezentantkami tego pokolenia są: Ewa Kuryluk, Magdalena Tulli i Agata Tuszyńska. Ich książki, koncentrujące się na późnym odkryciu żydowskiej tożsamości, składają się na ambitny projekt obejmujący wiele tytułów (wyjątek stanowi Tuszyńska). Do tej listy Kuchta włącza również Romana Grenę (w 2012 roku opublikował *Wyznanie*), Monikę Sznajderman jako autorkę wydanych w 2016 roku *Fałszerzy pieprzu* oraz Bożenę Keff, która w 2008 roku opublikowała *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Wybór publikacji okazał się trafny i pozwolił na zarysowanie podobieństw, a także różnic między poszczególnymi narracjami. Warto dodać, że w czterech publikacjach to z matkami pisarki utrzymują szczególny kontakt i od nich dowiadują się o swoim żydostwie, natomiast w przypadku Moniki Sznajderman „centralną postacią w międzypokoleniowym przekazie pamięci i milczącym źródłem transmisji jest nie matka autorki, lecz jej ojciec” (s. 249). Na osobny komentarz zasługuje nieobecność w partiach analitycznych *Feluniego* Kuryluk. Mimo że autorka deklaruje w zakończeniu, a także w rozdziale dotyczącym prozy autorki *Hiperrealizmu*, podjęcie dalszych badań nad narracjami postmemorialnymi, niewłączenie najnowszej książki Kuryluk trzeba uznać za niefortunną decyzję. Być może to właśnie w *Feluni*, ostatniej części trylogii, którą poprzedzają dwa autobiograficzne tomy wydane w odstępnie pięciu lat (*Goldi. Apoteoza zwierzęczkowatości* z 2004 roku i *Frascati. Apoteoza topografii* z 2009 roku), najmocniej zaakcentowane zostały Zagłada i choroba psychiczna Piotra, będąca konsekwencją lęków matki – ocalałej z Holokaustu.

Feluni jest swoistym podsumowaniem opowieści o echach Zagłady, której cyklofreniczny rytm wyznaczała choroba matki artystki –

¹⁵ Magdalena Tulli za *Włoskie szpilki* otrzymała w 2012 roku Nagrodę Literacką Gryfia i Nagrodę Literacką Gdynia, natomiast książki *Goldi. Apoteoza zwierzęczkowatości* i *Frascati. Apoteoza topografii*, podobnie jak *Feluni. Apoteoza enigmaty* Ewy Kuryluk były nominowane do Nagrody Literackiej Nike (w 2005, 2010 i 2020 roku).

Marii Kuryluk vel Miriam Kohany, jest najmocniejszy ze względu na możliwość opowiedzenia wszystkich szczegółów dotyczących życia rodu Kuryluków. Kluczowym zdarzeniem, które wpłynęło na tę decyzję, była śmierć głównego bohatera – Piotra (zasnął na przystanku autobusowym na Pradze) 25 października 2004 roku. Dystans czasowy, który dzieli opowiadane wydarzenia od momentu zapisu („8 lipca 2018 roku, parę dni przed wyjazdem na wakacje nad »ciemnozielony Adriatyk« Kraba Kępki, postanowiłam skończyć książkę”¹⁶), pozwolił Kuryluk na wyjawienie intymnych sekretów i obnażenie prawdy o kondycji rodziny niszczonej przez jedną z ofiar Zagłady.

Jednak *Feluni* to także opowieść o splocie uniwersum obozowego i uniwersum psychiatrycznego, co poświadczają frazy podkreślające analogię między doświadczeniem osadzenia w obozie i w szpitalu: „Raz napisała na maszynie: KTO OPISZE CIERPIENIE MOJEGO DZIECKA W ERZE PO T4”¹⁷. W *Felunim* można znaleźć więcej aluzji do Zagłady: „Obok *Narrentum* nie dymi komin krematorium”¹⁸, „Sfotografowałam twarz, jak trupa w obozie, i biedne zmaltretowane stopy wystające spod kusej kołdry”¹⁹. W *Felunim* Kuryluk mierzy się z nazistowską spuścizną pod postacią przerażających warowni i miejsc odosobnienia, w których podczas wojny dokonywano eksterminacji chorych psychicznie²⁰. W jednej z nich osadzony był brat, którego uwolnienie dokładnie relacjonuje. Jak sama przyznaje, dziedzictwo nazistów procentowało w zakładach zamkniętych, gdzie upokarzani pacjenci stosowali wobec siebie przemoc fizyczną.

Połączenie wątków Zagłady i choroby psychicznej podyktowane jest analogicznymi regułami, wśród których naczelną była zasada wykluczenia. Co ważne: w akcji T4 najczęściej brał udział późniejszy personel obozów zagłady (*casus* Franza Stangla – komendanta obozu w Treblince). Zarówno zabijanie chorych psychicznie, jak i Żydów, mimo że nagłośnione i podane do wiadomości publicznej, zostało usankcjonowane przez nazistowskich bonzów. Kontekst T4 pojawia się za każdym razem, gdy Maria uświadamia sobie, że gdyby jej syn urodził się podczas wojny, podzieliłby los innych chorych psychicz-

¹⁶ E. Kuryluk: *Feluni. Apoteoza enigmy*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 314.

¹⁷ Ibidem, s. 211.

¹⁸ Ibidem, s. 199.

¹⁹ Ibidem, s. 292.

²⁰ O eksterminacji chorych psychicznie zob. A. Morawiec: *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 85–121.

nie. Połączenie opowieści o Zagładzie i narracji o chorych psychicznie motywowane jest wskazaniem grup pozbawionych praw i niemych z perspektywy sprawców (nikt nie miał prawa wyjawić tego, co działo się za drutami obozów i murami szpitali psychiatrycznych).

Choroba Piotra była więc, z jednej strony, podsycana lękami matki, z drugiej zaś – jej pierwsze objawy pojawiły się w momencie śmierci ojca. Mogły być one wzmocnione przez silny stres związany z koniecznością przetransportowania zwłok ojca do Polski z Budapesztu (to właśnie Piotr został obarczony tym obowiązkiem, ponieważ Ewa przebywała w piwnicznej pracowni ceramiki ASP). Można więc wyszczególnić dwa źródła zapaści zdrowotnej brata Kuryluk, przy czym niebagatelny wpływ na jego kondycję miały stany maniackalne matki.

Opowieść o Marii Kuryluk, która wierzyła w muzyczne zdolności syna i określała go mianem *Wunderkind*, przyjmuje formę nostalgicznego rozpamiętywania. Jego źródła upatrywać należy w świadomości autorki o ciężącym na niej obowiązku kronikarskim, dlatego portrety ojca i matki kreślone są z czułością, mimo że każde z nich hołdowało zasadom, które w sposób szczególny odbijały się na kondycji całej rodziny. Ewa, mimo że utalentowana plastycznie, nie mogła równać się z genialnym Piotrem. Matka dezawuowała jej talent i faworyzowała syna. Jej poświęcenie dla sprawy nie licuje z terroryzowaniem rodziny wspomnieniami wojennymi i transmisją traumy. Opieka nad matką, o której donosi Kuryluk, wymagała uśpienia poczucia gorszości, które zaszczepliła w niej matka. Ostatni tom jest rozliczeniem z przeszłością, jednak próżno poszukiwać w nim tonu oskarżycielskiego, mimo postawy matki, którą porównać można do innej ocalałej – Renaty Szwarz-Tulli, matki Magdaleny.

Biorąc pod uwagę tematykę poprzednich książek Magdaleny Tulli, zaskakująca wydaje się decyzja Kuchty dotycząca poprzestania na analizie dwóch najnowszych publikacji (*Włoskich szpilek* i *Szumu*)²¹. W publikacji krakowskiej literaturoznawczyni zabrakło fragmentów komentujących metafory autorki *W czerwieni*, wskazujące na eksterminację Żydów²², a także syntetycznej refleksji nad poprzednimi książkami. Jak podkreśla Cuber:

²¹ Warto dodać, że Przymuszała jest autorką syntetycznego artykułu o dwóch ostatnich książkach Tulli. Zob. Eadem: *Między „Włoskimi szpilekami” a „Szumem” Magdaleny Tulli – wokół problemu ofiary. Re-lektura emocji*. W: Eadem: *Smugi Zagłady...*, s. 235–284.

²² Zob. M. Cuber: *Metonimie Zagłady...*, s. 227–247.

W prozie Ewy Kuryluk i Magdaleny Tulli mamy do czynienia ze zjawiskiem „narastającej żydowskości”, czyli sytuacją, w której tożsamość bardzo powoli staje się tematem głównym opowieści, współtowarzysząc wielu innym, najczęściej zwyczajnym sprawom. [...] Zasadniczą kwestią w tekstach obu pisarek jest to, że nie wskazują one na żaden szczegół związany z biografią ich autorów. [...] Jeszcze zanim pojawią się jednoznaczne informacje na temat drugopokoleniowego doświadczenia, obserwować możemy coś w rodzaju przygotowań do tego wydarzenia. Proza Tulli coraz częściej mówi o społecznej nietolerancji, Ewa Kuryluk konsekwentnie wraca do tych samych typów bohaterów i podobnych fotografii. Toteż rodzinne „rewelacje” z *Frascati...* i *Włoskich szpilek* nie są dla czytelnika jakimś zaskoczeniem. Byliśmy do nich wystarczająco długo przygotowywani. Pisarki kwestionują istnienie „nagłego żydostwa”. Nowa tożsamość nie spada jak grom z jasnego nieba, nawet jeśli jest dla podmiotu gwałtownym i inwazyjnym przeżyciem, to jest to doświadczenie rozłożone w czasie. I tak też, jako pewien proces, mający swoje następstwa, przedstawia je literatura. Doświadczenie rozległego i narastającego żydostwa jest zatem nieoczywistym, lecz stałym i długotrwałym składnikiem obu wspomnianych biografii artystycznych. Według Ewy Kuryluk i Magdaleny Tulli, sztuka służy bowiem mówieniu o kłopotach z tożsamością oraz ich osłanianiu. Jej przewrotność (jakoby można było robić dwie różne rzeczy w jednym i dobrze pojętym interesie) wynika z osłaniająco-ironicznych możliwości literatury, jakie ma ona dzięki odpowiednio pomyślanym metonimiom i metaforom²³.

Decyzja Kuchty o włączeniu tylko dwóch książek Tulli do monografii jest jednak uzasadniona: badaczka chciała mieć pewność, że w prezentowanych przez pisarkę narracjach doszło do paktu autobiograficznego; w 2017 roku został opublikowany tom rozmów przeprowadzonych z autorką *Trybów* przez Justynę Dąbrowską, zatytułowany *Jaka piękna iluzja*, w którym pisarka wyjaśnia kilka kwestii. Poza tym w 2013 roku w „Dwutygodniku” ukazał się zapis rozmowy Agnieszki Sowińskiej z Magdaleną Tulli, która przyznała: „»Szpilki« są zrobione z materiału mniej więcej autobiograficznego”²⁴. Warto też odnotować reakcję pisarki na wyznanie rozmówczyni, że *Włoskie szpilki* były bardzo bolesną książką:

²³ Ibidem, s. 14–15.

²⁴ <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4729-czytelnia-rozlazlosc-miwyszla-uszami.html> [dostęp: 1.04.2021].

Musi trochę boleć, bo każdy ma kawałek tej historii w sobie. Tam jest trochę przykrych scen, to prawda, ale ja ich nie wymyśliłam. Zdarzyła się ta historia, nie musiałam jej wymyślać, a ta postać jakoś to zniosła i żyje, i w porządku. Nie martwiłam się o postać, sumienia nic nie uwierało. Pisałam to w poczuciu wolności, bez bólu, bo to wszystko stare dzieje i akurat przypadkiem wiem, że ta postać to zniosła²⁵.

Problem, jaki podjęła literaturoznawczyni, okazuje się ważny z dwóch powodów: po pierwsze, dotyczy potomków ocalałych z Zagłady, którzy żyli (i nadal żyją) wśród „przeżywców”²⁶ wytwarzających system strategii zapobiegających powrotom historii mogącym naruszyć ich integralność, co zaważyło na dalszym życiu dzieci, po drugie, badanie sposobów narratywizacji doświadczenia bycia dzieckiem ocalałego pozwala wypełnić lukę w triadzie Raula Hilberga²⁷, który nie przewidział w swoich badaniach miejsca na opowieści potomków. Kuchta podkreśla, że konieczne jest również zbadanie narracji dzieci sprawców, którzy muszą mierzyć się z problematyczną przeszłością rodziców²⁸. Postulaty badawcze Kuchty okazują się kluczowe nie tylko dla wąsko rozumianego pokolenia po Zagładzie. Jej badania uświadamiają odmienną sytuację, w jakiej znaleźli się przedstawiciele pokolenia „po” w Polsce (konkurencyjność pamięci o dwóch powstaniach w czasie wojny, apologia heroizmu, powojenny antysemityzm, polonizacja Zagłady, strach przed ujawnieniem żydowskiej tożsamości). Dla autorów omawianych przez badaczkę utworów powojenne społeczeństwo jawi się jako wrogie i skoncentrowane na tropieniu obcości. Ich opowieści nieprzypadkowo zawierają wiele fragmentów sondujących własną inność, mogącą zagrażać w powojennym świecie, ponieważ zdecydowali się pozostać w kraju (Tulli mogła wyjeżdżać do włoskiej rodziny ojca zamieszkującej Mediolan, dzięki czemu mocniej odczuwała paradoksy kraju, w którym mieszkała). Kuchta pisze:

²⁵ Ibidem.

²⁶ Korzystam z określenia Agnieszki Daukszy. Zob. Eadem: *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców*. Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2016.

²⁷ R. Hilberg: *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. Giebułtowski. Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.

²⁸ Zob. N. Budzyńska: *Dzieci nie płakały. Historia mojego wuja Alfreda Trzebinskiego, lekarza SS*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019; M. Pollack: *Kobieta bez grobu. Historia mojej ciotki*. Przeł. K. Niedenthal. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.

Badanie i porównawcza analiza polskich utworów postpamięciowych może więc pozwolić nie tylko na uchwycenie różnorodnych wymiarów postpamięci oraz związanych z nią strategii tożsamościowych u przedstawicieli drugiego pokolenia w Polsce, ale także może wzbogacić zaproponowaną przez Hirsch koncepcję o istotny społeczno-historyczny czy narodowy kontekst, z którym, jak podkreśla Sicher, osobiste, prywatne i rodzinne historie są przecież nierozzerwalnie związane.

s. 61

Warto pokrótce przypomnieć, jak ewoluował termin „postpamięć” w koncepcji samej Hirsch i jak rozumiał go Ernst van Alphen. Aleksandra Ubertowska, tłumacząc założenia autorki *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, podkreślała, że wpisują się w „istotny dla współczesnej humanistyki, znaczone nazwiskami Maurice’a Halbwachsa, Paula Ricoeura, Franka Ankersmita, Marca Auge, dyskurs pamięci na szczególnych prawach. Badaczka próbuje połączyć w ramach tej idei prywatny, rodzinny wymiar wspomniania z kulturowym rozumieniem aktywności memorialnej, zapisanej w artefaktach, obyczajach i instytucjach komemoratywnych, pamiętnikach i innych memorabiliach”²⁹. Warto przywołać definicję autorstwa Hirsch:

W moim rozumieniu, postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość. [...] 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 doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć³⁰.

Pierwotnie kategoria postpamięci odnosiła się do wąskiej grupy, jaką jest rodzina, jednak w kolejnym tekście *Pokolenie postpamięci* Hirsch formułuje koncepcję „postpamięci afiliacyjnej”³¹:

²⁹ A. Ubertowska: *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitż*. W: Eadem: *Holokaust. Auto(tanato)grafie...*, s. 315.

³⁰ M. Hirsch: *Żałoba i postpamięć...*, s. 254.

³¹ A. Ubertowska: *Praktykowanie postpamięci...*, s. 317. Badaczka, komentując przesunięcia akcentów, jakich dokonała Hirsch w swoich tekstach, pisze: „W stosunku do pierwotnej wersji widoczne jest tu przesunięcie akcentów

Postpamięć to relacja łącząca pokolenie biorące udział w doświadczeniu kulturowej lub kolektywnej traumy z kolejnym, które „pamięta” je wyłącznie dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastali. To doświadczenie zostało im przekazane w tak emocjonalny sposób, że wydaje się fundamentem ich własnej pamięci. Postpamięć nie wiąże się zatem z przeszłością, która dosłownie powraca. Ona powraca w postaci inwestycji wyobrażeń, różnego rodzaju projekcji czy twórczości artystycznej. Dorastanie w kręgu tak potężnych, odziedziczonych wspomnień oraz opowieści o czasach, kiedy nas jeszcze nie było na świecie lub nie mieliśmy świadomości, co się wokół nas dzieje, niesie ze sobą niebezpieczeństwo wyparcia czy wręcz wymazania własnych opowieści i doświadczeń przez wspomnienia poprzedniego pokolenia. Wpływać na nas będą pośrednio te traumatyczne wydarzenia, które nadal nie pozwalają się zrekonstruować w formie narracji, a tym samym zrozumieć. Doszło do nich w przeszłości, lecz ich efekty nadal trwają. Jak mi się wydaje, na tym właśnie polega doświadczenie postpamięci i proces jej wytwarzania³².

Koncepcję Hirsch poddał krytyce van Alphen. Autor publikacji *Krytyka jako interwencja* twierdzi, że zarówno słowo „pamięć” jak i prefiks „post” wprowadzają użytkowników terminu w błąd:

Związek pamięci z przeszłością ma po prostu charakter indeksykalny: wspomnienie ma związek z doświadczoną przeszłością. Postpamięć jest więc pod tym względem nie tyle względnie, co fundamentalnie różna od pamięci. Nazywając to zjawisko „postpamięcią”, Hirsch domyślnie przypisuje mu związek indeksykalny. Lecz „głęboki związek osobisty” przypisywany przez badaczkę pokoleniu dzieci dotyczy przede wszystkim ich związku z ro-

w kilku zagadnieniach. Hirsch w większym stopniu podkreśla etyczny aspekt relacji postmemorialnej i związanego z nią niebezpieczeństwa, zastanawiając się nad tym, jak potomkowie ocalonych powinni przekazywać historie ofiar, nie zawłaszczając ich i nie eksponując w zbyt wielkim stopniu własnej osoby w akcie transmisji. Nie jest to jednak, jak mogłoby się wydawać, zwrot esencjalistyczny i konserwatywny: fundamentem postpamięci staje się tu wprawdzie etyczna relacja między pokoleniami, lecz w oderwaniu od pojęć sprawstwa, uczestnictwa, doświadczeń konkretnych rodzin. Rozluźnieniu ulega również związek praktyk postmemorialnych z pamięcią, z równoczesnym podkreśleniem rangi reprezentacji przeszłości w ramach wymiany międzygeneracyjnej” (Ibidem, s. 316).

³² M. Hirsch: *Pokolenie postpamięci...*, s. 29.

dzicami. Dopiero poprzez głęboką więź z rodzicami wykształca się związek z ich przeszłością, co prowadzi do silnej identyfikacji z rodzicami i samo w sobie nie ma genezy indekсыkalnej. Pozwolę sobie zaproponować alternatywne wyjaśnienie: owa głęboka więź z przeszłością jest przemieszczeniem relacji z rodzicami³³.

Badacz uważa, że:

Od lat 80. XX wieku kwestia „drugiego”, a nawet „trzeciego pokolenia” stanowi istotny wątek rozważań na temat pamięci i pokłosa Zagłady. Pojęcia te odnoszą się przede wszystkim do dzieci oraz wnuków tych, którzy ją przeżyli. Używa się ich jednak także bardziej ogólnie, do opisanego całego pokolenia powojennego, niekoniecznie zakładając faktyczne pokrewieństwo. Jednakże jeśli potraktować „drugie pokolenie” jako kategorię analityczną wraz ze wszystkimi jej konceptualnymi implikacjami, pojęcie to zaczyna budzić wątpliwości. Drugie pokolenie zakłada oczywiście istnienie jakiegoś pierwszego, lecz wyrażenie „pierwsze pokolenie” jest równie pełne nieomówień. Czego dotyczy pierwsze pokolenie? Odnosi się ono do ocalałych z Zagłady, lecz przecież nie do wszystkich ocalałych. Drugim kluczowym kryterium jest poczucie wspólnoty z ofiarami. Pierwsze pokolenie dotyczy więc ocalałych, a także – co ważne – ofiar. Zarówno jedni, jak i drudzy doznali krzywd nie do powetowania³⁴.

Sama koncepcja postpamięci okazała się jedną z najważniejszych, jakie zaproponowano w kontekście długiego trwania skutków Zagłady. Jednak należy docenić zarówno namysł samej Hirsch nad koniecznością poszerzenia pola, które pojęcie będzie obejmowało, jak również zastrzeżenia van Alphen. Przedstawiciele drugiego pokolenia (używam tego określenia mimo zastrzeżeń literaturoznawcy) nie są jednorodną grupą (podobnie jak wszyscy ocalali nie doświadczyli tych samych upokorzeń i przeciwności), nie uczestniczyli w tym samym stopniu w procesie poznawania przeszłości rodziców. Dla niektórych konfrontacja z doświadczeniem rodziców wynikała z powinności (*casus* Tuszyńskiej i Kuryluk), częściej jednak trud blokowania pamięci o wydarzeniach mających miejsce podczas

³³ E. van Alphen: *Świadectwo drugiego pokolenia, dziedziczenie traumy i postpamięć*. Przeł. M. Szubartowska. W: E. van Alphen: *Krytyka jako interwencja. Sztuka – pamięć – afekt*. Red. K. Bojarska. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 121.

³⁴ *Ibidem*, s. 103.

wojny podjęty przez ocalałych utrudniał potomkom normalne funkcjonowanie. Należy dodać również, że nie wszyscy ocalali byli w chwili rozpoczęcia wojny dojrzały. Wystarczy przypomnieć, że matka Tuszyńskiej w czasie okupacji była dwunastoletnią dziewczynką³⁵, należała więc do generacji 1,5³⁶, a matka Tulli urodziła się w 1922 roku, a więc w dniu rozpoczęcia wojny miała siedemnaście lat. W monografii *Kuchty* został świadomie pominięty jeszcze jeden problem. Badaczka analizuje narracje ludzi potrafiących przekazać swoje doświadczenie w satysfakcjonującej formie szerszej publiczności. Jednak na uwagę zasługują również świadectwa potomków ocalałych, którzy nie zdołali zapisać swoich doświadczeń, być może konieczne byłoby przeprowadzenie z nimi wywiadów i podjęcie kilku kwerend archiwalnych w celu poszukiwania głosów, które przepadły.

Książka *Kuchty*, mimo wciąż rozrastającej się biblioteki tekstów postmemorialnych, zajmuje szczególną pozycję ze względu na zawężenie tematu i wskazanie dominant tematycznych w tekstach przedstawicieli drugiego pokolenia. Badacze problematyki międzypokoleniowego transferu traumy zadają sobie pytanie: po co powstały teksty wystawiające rodzicom autorów niezbyt dobrą opinię? Józef Wróbel pisze:

Warto zadać pytanie, jaką rolę pełni przekształcenie doświadczenia drugiego pokolenia w wypowiedź artystyczną, jeśli założymy, że nie może ani uleczyć, ani ocalić. Po pierwsze, pozwala opowiedzieć, przerwać milczenie i nieciągle, często pozawerbalne przeżycia dziecka zamienić w zrozumiałą dla innych opowieść. Po drugie, i tylko w pozornej sprzeczności z powyższym, pozwala nawiązać nienarracyjny, emocjonalny kontakt z przeżytymi doświadczeniami, a nawet z doświadczeniem poprzedników³⁷.

Kuchta dochodzi do podobnych wniosków:

[...] odkrywając rodzinną historię i przeciwstawiając się wymuszonemu wcześniej milczeniu, dzieci ocalałych mają możliwość zrozumienia swoich tożsamości i – paradoksalnie, bo przecież wychodzą od doświadczeń rodziców – zbudowania własnych

³⁵ A. Tuszyńska: *Rodzinną historią lęku...*, s. 12.

³⁶ S.R. Suleiman: *Crises of Memory and the Second World War*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2008.

³⁷ J. Wróbel: *Z prześladowanymi w późnym, nieprzemilczanym, promienistym związku...*, s. 359.

narracji. Analizowana w kolejnych rozdziałach twórczość przedstawicieli generacji „po” stanowi zapis ich zmagania z postpamięcią i pracy tożsamościowej, spełniając podwójną funkcję: autoterapii oraz świadectwa.

s. 69

Mimo że Tulli nie wierzy w terapeutyczną moc literatury, podkreśla konieczność długotrwałego obcowania z problemami:

Osobiście nie wierzę, że terapia przez pisanie jest możliwa. Terapią jest raczej przestawanie z jakimś wyobrażeniem, emocją, domysłem, praca nad uporaniem się z czymś trudnym. Samo pisanie o tej trudnej rzeczy jest możliwe dopiero wtedy, kiedy cała praca została zrobiona³⁸.

Literatura potomków ocalałych potwierdza długotrwałe skutki Zagłady i umożliwia poznanie zakulisowych historii, które nigdy nie zostałyby upublicznione, gdyby nie determinacja potomków i ich przekonanie, że literatura łączy i zbliża, a także pozwala na empatyczne współycie z pokrzywdzonymi, ofiarami i ocalałymi. Jej zadaniem jest również uświadamianie skali moralnej odpowiedzialności „pokoleń, w których ręce wraz z upływem czasu przechodzi obowiązek dbania o pamięć Zagłady” (s. 31).

Bibliografia

- Alphen E., van: *Świadectwo drugiego pokolenia, dziedziczenie traumy i postpamięć*. Przeł. M. Szubartowska. W: E. van Alphen: *Krytyka jako interwencja. Sztuka – pamięć – afekt*. Red. K. Bojarska. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 103–123.
- Budzyńska N.: *Dzieci nie płakały. Historia mojego wuja Alfreda Trzebińskiego, lekarza SS*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2019.
- Cuber M. [Tomczok M.]: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.
- Dauksza A.: *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców*. Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2016.
- Dąbrowski B.: *Postpamięć, zależność, trauma*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. Nycz. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011, s. 257–270.

³⁸ Zob. wywiad Agnieszki Sowińskiej z Magdaleną Tulli przeprowadzony dla „Dwutygodnika”. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4729-czytelnia-rozlazloc-mi-wyszla-uszami.html> [dostęp: 1.04.2021].

- Grynberg M.: *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*. Wstęp A. Grupińska. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
- Grynberg M.: *Poufne*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.
- Hilberg R.: *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. Giebułtowski. Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2007.
- Hirsch M.: *Pokolenie postpamięci*. Tłum. M. Borowski, M. Sugiera. „Didaskalia” 2011, T. 18, nr 105, s. 28–36.
- Hirsch M.: *Żałoba i postpamięć*. Przeł. K. Bojarska. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Red. E. Domańska. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 247–280.
- Kuchta A.: *Wobec postpamięci. Tożsamość drugiego pokolenia po Holokauście w świetle zjawiska postpamięci na podstawie wybranych przykładów współczesnej polskiej literatury wspomnieniowej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.
- Kuryluk E.: *Feluni. Apoteoza enigmy*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
- Langer L.L.: *Świadectwa Zagłady. W rumowisku pamięci*. Przeł. M. Szuster. Wydawnictwo Żydowskiego Instytutu Historycznego, Warszawa 2015.
- Mach A.: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Warszawa–Toruń 2016.
- Morawiec A.: *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*. Red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Kraków 2013.
- Pollack M.: *Kobieta bez grobu. Historia mojej ciotki*. Przeł. K. Niedenthal. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.
- Przymuszała B.: *Między „Włoskimi szpilkami” a „Szumem” Magdaleny Tulli – wokół problemu ofiary. Re-lektura emocji*. W: Eadem: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Wydawnictwo UAM, Poznań 2016, s. 235–284.
- Przymuszała B.: *Zagłada rodziny – Mikołaja Grynberga rozmowy z naznaczonymi traumą*. W: Eadem: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Wydawnictwo UAM, Poznań 2016, s. 315–336.
- Suleiman S.R.: *Crises of Memory and the Second World War*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London 2008.
- Tulli M.: *Szum*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Tulli M.: *Włoskie szpilki*. Wydanie drugie. Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2012.
- Tuszyńska A.: *Rodzinna historia leku*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Ubertowska A.: *Historia bez Ojca. Postmemorialne kobiece narracje o wojnie i Holokauście*. W: Eadem: *Holokaust. Auto(tanato)grafie*. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 182–210.
- Ubertowska A.: *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitż*. W: Eadem: *Holokaust. Auto(tanato)grafie*. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 312–335.
- Wojna i postpamięć*. Red. Z. Majchrowski, W. Owczarski. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011.

Wójcik-Dudek M.: *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

Wróbel J.: *Z prześladowanymi w późnym, nieprzemilczanym, promienistym związku. Drugie pokolenie po Holokauście*. „Ruch Literacki” 2016, z. 3, s. 343–359.


Andrzej Juchniewicz – doktorant literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim 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”, „Postscriptum Polonistycznym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Czytaniu Literatury. Łódzkich Studiach Literaturoznawczych”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Wielogłosie”, „Ranie”, „Opcjach”, „Masce” i „Wizjach”. Dwukrotny stypendysta Rektora Uniwersytetu Śląskiego dla najlepszych studentów.

e-mail: andrzejjuchniewicz@o2.pl



Aleksander Nawarecki

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0001-7271-2080>

Strupki (etiuda literacko-dermatologiczna)

Scabs: A Literary-Dermatological Study

Summary: This essay is devoted to the titular “scabs” – wounds usually associated with childhood, the effects of minor injuries, mainly to the knees and elbows, sustained while playing. These are unique wounds, associated more with joy than with pain. In Polish, “scab” [*strupek*] is a diminutive form of the word “corpse” [*trup*], which is awe-inspiring and disgusting. Such a combination of the delicacy of grammatical diminutive with the aesthetics of deadly decay is surprising. That is why this word is used carefully in Polish, and it is an act of courage to place it in a title of a novel. This risk was taken by Paulina Józwick in her prose debut (2019), a story about the maturation of a young woman, where the symbolism of the titular Scabs (*Strupki*) reflects the bitter-sweet experience of the family home.

Keywords: wound, disgust, Paulina Józwick, a story of maturation, Polish women’s literature

Streszczenie: Tematem eseju są tytułowe „strupki”, rany zwykle kojarzone z dzieciństwem, efekt drobnych urazów, przeważnie kolan i łokci, doznanych w trakcie zabaw. Chodzi o wyjątkowe rany, które w pamięci kojarzone są raczej z radością niż bólem. W języku polskim „strupek” jest zdrobniąłą formą słowa „trup”, budzącego grozę i wstręt. Takie połączenie delikatności gramatycznego spieszczenia z estetyką śmiertelnego rozkładu jest zaskakujące, dlatego słowo to ostrożnie używane jest w polszczyźnie, a zatytułowanie nim powieści stanowi akt odwagi. To ryzyko podjęła Paulina Józwick w swoim prozatorskim debiucie (2019), opowieści o dojrzewaniu młodej kobiety, w której symbolika tytułowych *Strupków* oddaje gorzko-słodkie doświadczenie domu rodzinnego.

Słowa kluczowe: rana, wstręt, Paulina Józwick, opowieść o dojrzewaniu, polska literatura kobieca

Na kolanie pieńiła się woda utleniona
P. Sikora: *Papa danse*

1.

Ranny nigdy nie byłem i Bogu dziękować nikt z moich bliskich też nie, przynajmniej w mojej przytomności, bo ojciec w czasie wojny doznał jednak paru poważnych urazów, które sportowo mianował „kontuzjami”. Ran też nie opatrywałem, a jeśli kiedyś zetknąłem się z poważnie okaleczonym ciałem, to wołałbym nie mówić o tym głośno, a już na pewno nie pisać. I właśnie dlatego we własnych tekstach, które wymęczyłem w znoju i bólu, bodaj nigdy nie użyłem słowa „rana” i niech tak pozostanie.

Nie bacząc jednak na to zasklepienie pamięci i pisarski skurcz, redaktorka „Rany” kusila mnie tymi mniej więcej słowami: „A kiedy byłeś mały, czy nie miałeś takich małych ranek, słodkich raneczek, które nie zdążyły zabołec, a szybko się goiły, tym szybciej im czulej całowała je mamusia, babcia chuchała, koleżanka z podwórka spluwała magicznie, pies chciał lizać, a kolega obsikać? Jak to się na Śląsku mówiło – *boloki* – czy nie ślicznie? Pamiętasz, pewnie nie zapomnialeś, bo na pewno mimo zakazów, zdrapywałeś strupki...”.

Trudno nie ulec urokowi bajki o tym, jak byliśmy mali, Zbigniew Herbert wiedział o tym najlepiej, a Samuel Linde zapamiętał przysłowie: „Słodki strup najczęściej dzieciom się przytrafia”¹. Nie będzie jednak bajki, nie będzie słodczy, nie poniesie nas nostalgia, bo cały ten uroczy, czuły dyskurs psuje jedno słowo – „strupek”. Dziwnie brzmi to zdrobnienie, bo w „strupku” słycać „strupa”, a w „strupie” straszy „trup”. Linde, a za nim Aleksander Brückner dopowiadają, że „strup” to prasłowo, którego sens u różnych Słowian waha się między „rana”, „sińcem” i „blizną”, zaś u Serbów może oznaczać także „jad”². I właśnie ten jadowity, mdły, słodkawy, czyli trupi, zapach brzydzi mnie na tyle, że wołałbym nie zdrabniać „strupa” ani tym bardziej „trupa”. Na to mógł sobie pozwolić Juliusz Słowacki w fazie przedmistrzycznej oraz nastroju groteskowym, kiedy odmieniał w kółko swoje „trupków girlandy” (trupek – trupecek

¹ S.B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 5. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1859, s. 479.

² A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 521.

– trupaćko)³. Ale czym bawił się autor *Piasta Dantyszka*, tym ja nie potrafię i nadzieić się nie mogę, skąd wzięło się to słowo w polszczyźnie, bo straszycie mnie nawet w innych językach. Zapomnieć nie mogę wrażenia sprzed lat, kiedy za młodu, jadąc autostopem do Kopenhagi, usłyszałem nazwy okolicznych miejscowości – Kastrup, Gadstrup, Glostrup... Co znaczy „strup”, pytałem nieśmiało miejscowych, bo tylko ta brzydka sylaba przebijała się do uszu ze strumienia obcej mowy. Zdziwieni Duńczycy odpowiadali, że nie ma takiego wyrazu. Kiedy teraz wracam do tej kwestii, bliski jestem domysłu, że pytałem o nazwy geograficzne, których geneza wiąże się z rejonami rolniczymi i hodowlą bydła, bo cząstka „trup” w języku duńskim (i szwedzkim też) oznacza ‘stado’. Ten sam niemiły źródłosłów pobrzmiewa w polskiej „trupie”, niefortunnie zapożyczony z francuskiego na określenie grupy (stada?) komediantów i cyrkowców. Nie należy się dziwić tej cyrkulacji przykrych wrażeń, bo – jak powiada Julia Kristeva –

Trup to najobrzydliwszy ze wszystkich odpadów. [...] Trup – oglądany bez Boga i nie z perspektywy nauki – to szczyt wstrętu. To śmierć pustosząca życie. Wy-miot. To odrzucony, od którego nie da się uwolnić, przed którym nie ma obrony, tak jak przed przedmiotem. Wyobrażona dziwność i realne zagrożenie, wzywa nas i w końcu pochłania. [...] Wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład⁴.

2.

Odkładam na bok traktat o *Potędze obrzydzenia* i sięgam po współczesną polską powieść, której kolorowa okładka zdaje się usuwać wszelkie odruchy wstrętu. Z ciemnego tła wyłania się lśniąca zieleni liści i połyskująca czerwień owoców podobnych do borówek albo głogu, po których wolno spodziewać się słodko-gorzkiego aromatu. Tak wygląda debiutancka książka Pauliny Jóźwik, opublikowana w roku 2019 przez wydawnictwo Znak, a jej witalną świeżość podkreśla reklamowe hasło podpisane przez renomowaną pro-

³ O makabrycznych zdrobnieniach i spieszczeniach piszę w szkicu *Czułe słówka Słowackiego*. Zob. A. Kotliński, A. Nawarecki: *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019, s. 137–139.

⁴ J. Kristeva: *Ujęcie wstrętu*. W: Eadem: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. M. Falski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 9–10.

zaiczkę – „Oto narodziła się pisarka. JOANNA BATOR”⁵. Trudno przeoczyć ten *blurb*, bo – wbrew zwyczajom – umieszczony został na I stronie okładki, tuż nad nazwiskiem autorki, wyłaniając się z kłębowiska gałązek (dyskretnie zasłaniających tytuł). Reklamowy slogan zapowiada „narodziny gwiazdy”, więc akcent pada na życie, co współgra z florystyczną dekoracją, zwłaszcza z czerwienią owoców przeświecającą także na brzegach twardej oprawy książki i rozlewającą się na ostatniej stronie okładki, gdzie stanowi tło fotografii autorki. Karminowa czerwień rozbłyskuje po raz trzeci na ustach młodej kobiety w kwiecistej sukni, sportretowanej na tle parkowej zieleni. Debiutantka uśmiecha się delikatnie, bo – jak głosi napis pod jej owalnym portretem – obiecuje czytelnikom „opowiedzianą ciepłym szeptem powieść o godzeniu się z życiem, pamięci i rodzinnym domu, którego głos pozostaje w nas zawsze”⁶.

Zaintrygowany uwodzącą szatą graficzną książki, ciekaw byłem, kto ją zaprojektował, kto kryje się za sygnaturą – Inna Sinano? Okazało się, że nie jest nazwisko artystki, lecz nazwa agencji fotograficznej sprzedającej motywy zdobnicze, które tutaj zręcznie zaadaptowała Anna Niklewicz. Efektowna oprawa książki nie jest zatem wyrafinowanym artefaktem, ale dekoracją stanowiącą element strategii reklamowej zaadresowanej do wyraźnie „stargetowanego” klienta. Zapewne idzie o czytelników, a zwłaszcza czytelniczki literatury popularnej, lecz o wyrobionym smaku, wszak w serii wydawniczej Proza PL wcześniej ukazały się powieści Magdaleny Tulli, Anny Cieplak, Michała Witkowskiego, Jacka Dehnela i – jak łatwo się domyśleć – Joanny Bator. Wydawca mianuje je „bestsellerami”, a jednak ich okładki nie są tak kwieciste jak w przypadku książek Józwik i Bator (w tej samej serii), co zdaje się sugerować estetyczne powinowactwo pisarstwa Joanny i Pauliny. Gwałtownie splecione gałęzie, pędy i liście sugerują skomplikowane, a czasem mroczne relacje między ludźmi, co potwierdza umieszczone obok streszczenie:

Hanna Maj żyła po cichu, a jej życie skończyło się na długo przed śmiercią. Choroba sprawiła, że przestała rozpoznawać żyjących, za to coraz częściej odwiedzali ją zmarli.

Pola wraca do rodzinnego domu dzień przed pogrzebem babki. Chce odzyskać wspomnienia, które straciła Hanna. Wchodzi

⁵ Por. P. Józwik: *Strupki*. Znak Litera Nova, Kraków 2019.

⁶ Ibidem, IV strona okładki.

w pamięć jak w pokutę. Co się stało z bratem matki, który pewnego dnia zniknął? Skąd w siostrze tyle złości i goryczy?

Czy Pola zdoła odkryć to, o czym wszyscy w rodzinie milczą?⁷

Czytelnik dowie się z kolejnych kart, że choć babcia Hania nosiła wiosenne nazwisko, to nie uchroniło ono Pani Majowej od mrocznych doświadczeń, a jednak jej wnuczka pragnie rozjaśnić te mroki, co słyhać w ostatnim akapicie, tuż przed słowem KONIEC:

To jest mój dom. Nawet gdy jest ciemny. [...] Mój dom to wielkie dziecko, które noszę ze sobą na plecach. Karmię je życiem, a ono kurczowo trzyma się mnie za szyję i szepcze, że bez niego nie istnieję⁸.

Życiodajna opowieść o domu i dzieciństwie działa kojąco, a jeśli została opowiedziana „ciepłym szeptem” (jak zapewnia wydawca), to rosną szanse na czytelniczy sukces. Owszem, ale pod jednym warunkiem: trzeba koniecznie zasłonić, schować, a przynajmniej osłabić wymowę tytułu. Bo czy bestsellerem może być książka zatytułowana *Strupki*?

3.

Starałem się pokazać, jak projektant okładki książki Pauliny Józwick próbował roślinnymi motywami i jaskrawymi barwami odwrócić uwagę od jej tytułu namalowanego białą farbą, tak wybielonego, by nie rzucał się w oczy czytelnika. Ciekaw jestem, czy wydawca namawiał debiutantkę do zmiany ryzykownego tytułu, a jeszcze bardziej ciekawi mnie jej determinacja na tym polu. Być może młoda autorka (rocznik 1988), która „wychowała się na śląskim blokowisku”⁹, właśnie tam zyskała podwórkową, czy raczej: „placową”, górnośląsko-plebejską twardość i nie wstydziła się boloków, choćby po polsku brzmiały tak niewymownie. A może to wieś, w której mieszkali jej dziadkowie, nauczyła ją surowego stosunku do ciała? Nie wiadomo, czy dziecięce rany oraz psychiczne urazy szybciej się zablizniają w mieście czy na prowincji, ale „trupie” brzmienie słowa raczej nie sprzyja terapii. *Strupki* dźwięczą tak nie-

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 251.

⁹ Ibidem, IV strona okładki.

pokojąco, że po tekście wolno spodziewać się prowokacji – estetyki groteski, subwersyjności, może poetyki *queeru*, co jakoś współgra z patronatem Joanny Bator. Jednakże dla Pauliny Józwik, która „najchętniej pisze o wsi”¹⁰, bliższy zdaje się model prozy kobiecej osadzonej w realiach polskiej prowincji, konwencja wypracowana przez Wiolettę Grzegorzewską, Aleksandrę Zielińską czy Weronikę Gogolę¹¹. Nurt opowieści o dojrzewaniu, tak silnie obecny w ostatnich latach, mógł stanowić wzór dla *Strupków*, pomimo że brakuje im ironii *Gugulów*, czarnego humoru *Po trochu*, drapieżności *Kijanek i kretowisk*. Może dopiero ów transgresyjny tytuł uwiarygodniał wspomnieniową narrację niby brzydkie znamię albo bolesne piętno? Nie chciałbym wytykać debutantce jakichkolwiek słabości, raczej chciałbym premiować jej odwagę czy desperację, a choćby nawet pomyłkę w wyborze nagłówka, który przecież mógł zniechęcić niektórych czytelników¹².

4.

Najwyższa pora, by zacytować *Strupki* i przywołać to miejsce w tekście, które zdaje się najbliższe tytułu. Kiedy zbliżamy się powoli do końca powieści, jej główna bohaterka, Pola, strapiona rozwojem akcji pozwala sobie na chwilę samotności, uspokojenia, a nawet relaksu. Beztrąsko wskakuje na rower i gna przed siebie co sił:

Chciałam się rozpędzić. Naciskałam na pedały coraz mocniej i mocniej, aż w końcu prułam jak szalona. Zamknęłam oczy. Zdjęłam stopy z pedałów i wyprostowałam nogi. Wiatr otulał mi policzki. Muskał powieki. Gładził ramiona. Po kilku sekundach kierownica drgała i traciłam panowanie nad rowerem. Wtedy ot-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Por. W. Grzegorzewska: *Guguly*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014; W. Gogola: *Po trochu*. Książkowe Klimaty, Kraków 2017; A. Zielińska: *Kijanki i kretowiska*. Wydawnictwo W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2017.

¹² W recenzjach i komentarzach w sieci nie trafiłem jednak na krytykę „niesmacznego” tytułu; czytelnicy uchwycili jego symboliczny sens, co najlepiej ilustruje opinia internautki Izy (29.08.2020): „Strupek sugeruje gojenie, nie do końca, jeszcze jest uformowany skrzep, twardy, stymulujący do drapania, zrywania przez co blizna powstaje większa i bardziej wyraźna. Wtedy pamiętamy, że w tym miejscu była rana i okoliczności jej powstania”. <https://lubimyczytac.pl> > książka > strupki [dostęp: 10.04.2021]. W cytacie zachowano oryginalną interpunkcję.

wierałam oczy, ścisnęłam rączki kierownicy i zabawa rozpoczęła się na nowo. Pedalowałam z całych sił. Nie przeszkadzało mi skrzywienie sprężyn pod siodełkiem. Podążałam za szumem opon. Kamyczki wpadały między szprychy, ale zasuwiałam dalej. Blues dyszał obok mnie, a ja puszczałam kierownicę i jechałam bez trzymanki.

Rower pochylił się nagle i wylądowałam z impetem na ziemi. Kierownica się przekręciła. Dzwonek zadzwieczał, jakby właśnie wyzionął ducha. Blues kręcił się obok i nie wiedząc, co się dzieje, zaczął szczeleć. Kiedy go odgoniłam, położył się przy rowerze i nie zwracał już na mnie uwagi. Podniosłam się. Zobaczyłam zdartą skórę na kolanie. Wyglądało, jakby przejechała po nim tarka. W ranie gromadził się piach. Próbowałam go wyciągnąć, ale za bardzo piekło.

Będę żyła, pomyślałam. Otrzeptałam się z kurzu, wsiadłam na rower i ruszyłam, bo byłam znowu dzieckiem. Dziewczynką, która jeszcze nie wie, co to znaczy mieć świadomość¹³.

Jaka piękna katastrofa! Tak chciałoby się zawołać w komentarzu do tej sceny, do transowej zabawy, czy raczej gry typu *ilinx*, której celem jest oszołomienie, utrata przytomności i euforyczny „odlot”¹⁴. A co za tym idzie – wędrówka w czasie – mentalny powrót do dzieciństwa. Efektem, śladem i pamiątką tej przygody oraz psychicznej metamorfozy jest drobna rana na ciele:

Obejrzałam swoje kolano. Kilka czarnych drobinek ziemi tkwiło głęboko w ranie i wiedziałam, że zostaną ze mną na zawsze. Przyłożyłam babkę do rany i usiadłam na brzegu. [...] Podciągnęłam spódnicę i przeszłam przez rzekę. Gdzie zniknął strach?¹⁵

Symboliczne przejście przez wodę oczyszcza i daje spokój, Paula wraca „do siebie”, więc może teraz najdosłowniej wrócić do domu, do siostry Ireny, z którą wcześniej nie potrafiła się porozumieć:

- Co ci się stało? – Irka spojrzała na moje zdarte kolano.
- Nic. Popatrzyłam na zasklepioną już ranę. – Myślisz, że będzie blizna?

¹³ P. Józwick: *Strupki...*, s. 192.

¹⁴ Por. R. Caillois: *Żywioł i ład*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 325.

¹⁵ P. Józwick: *Strupki...*, s. 193.

- Nie wiem. Najpierw zrobi się strupek, a jak zejdzie, to sama zobaczysz. A co z tym zielskiem?
- No mówię ci przecież, że narwałam rumianku na włosy. A może narwałam go na serce?¹⁶

To jedyne miejsce w powieści, w którym przywołany jest tytułowy strupek. Ujmująca prostota tego epizodu może zbyt pochopnie została „osłodzona” aromatem rumianku i skurczem serca, ale rekonstrukcja dzieciństwa, w które wjeżdża się „bez trzymanki” i pada na kolana, by doznać małej iluminacji, a potem zrywa się strupki na gojącym kolanie – to obraz nieomal archetypowy. Zapewne nie raz pojawił się na kartach powieści dla młodzieży, choć moja pamięć jakoś nie podsuwa mi obtłuczonych kolan dzieci z Bullerbyn, Leszczykowej Górki albo Czarnego Podwórze¹⁷.

5.

A jednak lektura przywołanego fragmentu *Strupków* brzmi swojsko, niechybnie przypomina „smaki dzieciństwa”, jakie znamy chyba wszyscy, więc nie warto silić się na osobisty, odrębny komentarz. Bo zdaje mi się, że każdego lata wszyscy mieliśmy strupy na kolanach, czasem też na łokciach, ale na kolanach – zawsze. Od wczesnej wiosny do jesieni. Zawsze i nieuchronnie. Co roku. Jakby to była część przyrodniczego cyklu, a nawet roku liturgicznego, bo pamiętam, że już na nabożeństwach majowych, a potem na czerwcowych trudno mi było klęknąć. Nie wnिकam w rozmaite szczegóły, choćby związane z polewaniem boloków wodą utlenioną w gabinecie higienistki, nie przywołuję też indywidualnych strategii dłubania w ranach. Intryguje mnie coś innego: jak to się stało, że w pewnym momencie (nieuchwytnym, niezapamiętanym) jakby samoistnie przerwał się ten cykl? Wszak od dawna, mimo nadchodzących wiosen, nie miewam otartych kolan, nawet jednego. A przecież nie omijają mnie inne rany, guzy, wrzody, zadrapania, nie mówiąc o krostach czy liszajach, a zdarzają się nawet złamania, których fortunnie uniknąłem w dzieciństwie. A jednak na kolanach ani na łokciach nie noszę już sezonowych ran. Żegnaj strupku!

¹⁶ Ibidem, s. 195.

¹⁷ Nie potrafię odtworzyć dziejów tego motywu w literaturze dziecięcej, ale za przełomowy można uznać rok 2014, kiedy wydawnictwo Tako w serii Mam Ciało opublikowało przekład japońskiej książeczki obrazkowej dla najmłodszych Gen-ichiro Yagyū pt. *Strupek*.

Bibliografia

- Brückner A.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
- Caillois R.: *Żywioł i ład*. Tłum. A Tatarkiewicz. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Gogola W.: *Po trochu*. Książkowe Klimaty, Kraków 2017.
- Grzegorzewska W.: *Gugęły*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.
- Józwick P.: *Strupki*. Znak Litera Nova, Kraków 2019.
- Kotliński A., Nawarecki A.: *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2019.
- Kristeva J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. M. Falski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Kristeva J.: *Ujęcie wstrętu*. W: Eadem: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. M. Falski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 7–35.
- Linde S.B.: *Słownik języka polskiego*. T. 5. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1859.
- [Opinie internautów]. <https://lubimyczytac.pl> > ksiazka > strupki [dostęp: 10.04.2021].
- Yagyu Gen-ichiro: *Strupek*. [Przekł. K. Radomska-Nishii]. Tako, Toruń 2014.
- Zielińska A.: *Kijanki i kretowiska*. Wydawnictwo W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2017.

Aleksander Nawarecki – profesor, pracownik Uniwersytetu Śląskiego; historyk i teoretyk literatury, edytor i komentator poezji ks. Baki (*Czarny karnawał*, 1991), autor książek o przedmiotach, roślinach i zwierzętach w literaturze (*Rzeczy i marzenia*, 1993; *Pokrzywa*, 1996; *Paraferalia*, 2014), o twórczości romantyków (*Mały Mickiewicz*, 2003; *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*, 2019 – wspólnie z Andrzejem Kotlińskim), a także esejów o Śląsku (*Lajerman*, 2011). Współautor podręcznika szkolnego *Przeszłość to dziś* (2003–2020), współredaktor serii *Miniatura i mikrologia literacka* (2000–2003) oraz *Ilustrowanego słownika terminów literackich* (2018).

e-mail: aleksander.nawarecki@us.edu.pl

Redakcja: Katarzyna Więckowska

Projekt okładki, strony tytułowej i winiety: Anna Krasnodębska-Okreglicka

Redakcja techniczna: Małgorzata Pleśniar

Łamanie: Marek Zagniński

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. 11,75. Ark. wyd. 12,5.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2719-5767



14

Więcej o książce

