

R a m a

Literatura - Doświadczenie - Tożsamość

2020, nr 1(1)

T r a u m a

ISSN 2719-5767



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

R a m a

Literatura – Doświadczenie – Tożsamość

2020, nr 1(1)

T r a u m a

Rada Naukowa

Przewodniczący – Tadeusz Sławek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Agata Bielik-Robson (University of Nottingham)
Stefan Chwin (Uniwersytet Gdański)
Paweł Dybel (Instytut Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie)
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Marie Thérèse Jacquet (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)
Wojciech Kalaga (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Ryszard Koziołek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Zbigniew Mikolejko (Instytut Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie)
Laura Quercioli Mincer (Università degli Studi di Genova)
Leonard Neuger (Stockholm University)
Jolanta 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
Martyna Dymon
Magdalena Kokoszka
Wojciech Śmieja

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

Spis treści

Do rany przyłóż (*Joanna Kisiel, Monika Ładoń*) | 7

Przekroje i rewizje

Rafał Molencki: *Rana* w językach świata | 13

Wojciech Śmieja: Kategoria traury w Kai Silverman koncepcji „męskiej podmiotowości na marginesach” | 29

Rozpoznania i autopsje

Paweł Dybel: Witkacy nie istnieje. Uwagi na temat motywu sobowtóra w piarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza | 45

Piotr Sazdik: — — — —. Traumatografie Leopolda Buczkowskiego | 69

Olga Osińska: Afazja Leo Lipskiego: perseweracje, przesunięcia, zblokowania | 89

Krystian Węgrzynek: Zachód czarnego słońca? O traumatycznych narracjach śląskich bohaterów | 109

Dorota Pielorz: Trauma czy raj utracony? Reminiscencje okresu PRL w powieści *Ono* Doroty Terakowskiej | 125

Antoni Zając: „I czyje to wszystko?”. Fantomy pamięci i transfery traury w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej | 149

Kamila Czaja: Trauma na telefon. O kilku próbach rozmowy ze zmarłymi w polskiej poezji współczesnej | 163

Lektury i diagnozy

Andrzej Juchniewicz: Obrazy ponad wszystko | 185

Dariusz Nowacki: Awans aktywisty | 207

Contents

Soothing the Wounds (*Joanna Kisiel, Monika Ładoń*) | 7

Outlines and Revisions

Rafał Molencki: *Rana* in the Languages of the World | 13

Wojciech Śmieja: The Category of Trauma in Kaja Silverman's Concept of "Male Subjectivity at the Margins" | 29

Explorations and Autopsies

Paweł Dybel: Witkacy Does Not Exist. On the Figure of Double in Stanisław Ignacy Witkiewicz's Works | 45

Piotr Sadzik: -----. Leopold Buczkowski's Traumatographies | 69

Olga Osińska: Leo Lipski's Aphasia: Perseverations, Misalignments, Blockings | 89

Krystian Węgrzynek: Black Sunset? On Traumatic Narrations of Silesian Characters | 109

Dorota Pielorz: Trauma or Paradise Lost? Reminiscing Polish People's Republic in Dorota Terakowska's *Ono* | 125

Antoni Zając: "Whose Is It, Anyway?". The Phantoms of Memory and the Transmission of Trauma in Zyta Rudzka's *Krótką wymianą ognia* | 149

Kamila Czaja: Phone-Ordered Trauma. On Several Attempts to Speak with the Dead in Contemporary Polish Poetry | 163

Readings and Diagnoses

Andrzej Juchniewicz: Images Above All | 185

Dariusz Nowacki: An Activist's Advancement | 207



Do rany przyłóż

Dlaczego „rana”? Słowo mocne, dotkliwie. Wydawać by się mogło, że w przestrzeni marketingowej nie sposób wylansować produktu o tej nazwie, od pierwszego kontaktu nie budzi ono dobrych skojarzeń, odstręcza, wywołuje lęk lub obrzydzenie, wymaga znieczulenia i zasłony, balsamu i plastra.

Rana boli i przeszkadza, zasklepia się lub jątrzy, raz lepiej, innym razem gorzej się goi, zostawia blizny. Jest uszkodzeniem zewnętrznych tkanek ciała, które wzywa organizm do walki o powrót do stanu równowagi, mobilizuje do ponawianych prób odzyskiwania stałości fizycznej i psychicznej. Ranę trudno zbyć obojętnością, towarzyszące jej cierpienie zmienia, dezintegruje, lecz zmusza, by utraconą całość budować na nowo.

Dotkliwość rany otwiera miejsce na wiele opowieści. O nienaruszalności granic, niemożliwej kompletności i braku, cierpieniu i bezsilności, krzywdzie i okrucieństwie, ciele i samotności, chorobie i śmierci, ale także o mocy istnienia, które w zagrożeniu uświadamia sobie swoją wartość. Nieunikniona konfrontacja ze światem, niemożliwa bez dyskomfortu i gwałtu, odsłania zarówno negatywność, jak i tożsamościowy sens rany.

Profil czasopisma, którego pierwszy numer prezentujemy, wpisuje się w badania nad tropami egzystencji w literaturze, istotne jest dla niego pytanie o jej jednostkowy wymiar, rozpoznawany w zapisach doświadczenia i podmiotowych projekcjach tożsamości. Pojęcie rany, kluczowe dla naszej propozycji lektury i zarazem jej „znak firmowy”, stanowi specyficzny sposób spojrzenia na literaturę i kulturę, a także – co równie ważne – relację człowieka z szeroko rozumianym środowiskiem. Widząc w „ranie” potencjał daleko wykraczający poza treść i tematykę czytanych i pisanych

tekstów, wiążemy ją z ważnymi obecnie nurtami humanistyki, zwłaszcza humanistyką zaangażowaną, opartą na empatii, trosce i wrażliwości.

Naszym celem jest prowadzenie badań nad literaturą, które w ramach refleksji humanistycznej uwzględniałyby przede wszystkim tożsamościowe znaczenie ran, skaz i blizn, rozumianych tak dosłownie, jak i symbolicznie. Zależy nam na stworzeniu naukowej przestrzeni dla publikacji o profilu, który dowartościowałaby rozważania o egzystencjalnym wymiarze literatury. Ranę postrzegamy jako efekt konkretnej sytuacji życiowej i jednostkowej traumy, ale, co ważniejsze, zauważamy, że doświadczone cierpienie utrwalają i blizna, i pismo. Teksty, które piszemy i do których pisania zachęcamy, działają podwójnie: próbują odszyfrować sens rany, ale i zaszyfrować ją we własnych słowach. Czytanie i pisanie/nadpisywanie na bliznach wydaje nam się praktyką ważną dla wszystkich uczestników literackiej wymiany. Pytamy zatem, po pierwsze, o znaczenie sytuacji granicznej podmiotu piszącego i ujawniamy jego „czułe punkty”; po drugie jednak, docieramy do możliwości czytania cudzej rany jak własnej, z „widoku cudzego cierpienia” czerpiąc zysk tożsamościowy i wspólnotowy, dostrzegając wartość przeżycia i możliwość zmiany, metamorfozy siebie. Teksty literatury i kultury umożliwiają nam zobaczenie rany w piśmie, obcowanie z jej reprezentacją właśnie dzięki pismu, nasze praktyki badawcze z kolei pozwalają uchwycić akt pisania budowany na ranie – i ten podwójny, pozytywny sens ran chcemy uczynić sednem proponowanej refleksji.

„Rana” – niejednoznaczna i bogata w konotacje – pozwoli wybrzmieć różnorodnym zagadnieniom. Pierwszy numer czasopisma poświęcony został traumie, jej konstruowaniu i (nie)przepracowaniu, zdarzeniom historycznym i jednostkowym jako jej źródłom, literackim sygnałom i obrazom traumy oraz jej tożsamościowym konsekwencjom. Trauma jest szczególnym rodzajem zranienia, które trwa i rozwija się w czasie, a jego spóźniona czasowość, objawiająca się w powrotach i powtórzeniach, czyni z niej doświadczenie ze wszech miar wieloznaczne i trudno uchwytnie. Mark Seltzer postrzega ją jako „rodzaj punktu przecięcia tego, co »psychospołeczne«. Sama niepewność, co do właściwego statusu traumatycznego zranienia – czy jest ono psychiczne, czy fizyczne, prywatne czy publiczne, czy jest kwestią przedstawienia (fantazją), czy percepcji (zdarzeniem), stanowi na kilku poziomach sygnał owego bolesnego punktu przecięcia. Pojęcie traumy funkcjonuje zatem nie tylko jako swego rodzaju przełącznik między porządkiem cielesnym a psychicznym.

To także punkt przełącznikowy między tym, co jednostkowe i zbiorowe, między prywatnym i publicznym porządkiem rzeczy¹. Artykuły zebrane w pierwszym numerze czasopisma do tak zakreślonej wieloznaczności traumy na różne sposoby próbują się zbliżyć.

Znaczna część przedstawionych tu szkiców w pierwotnej wersji prezentowana była na ogólnopolskiej konferencji naukowej *Przeszłość (nie)miniona. Trauma – przemoc – tożsamość*, zorganizowanej w maju 2019 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach z inicjatywy dwóch ówczesnych studentek – Martyny Dymon i Martyny Okrajni. Szerokie zainteresowanie tematyką sesji było jednym z impulsów realizacji pomysłu o powołaniu tak sprofilowanego czasopisma.

Jego problematyka, mimo że niełatwa (a może właśnie dlatego), jest stale obecna w humanistycznej refleksji, w ramach której poddawana jest dyskusjom i modyfikacjom. Zależy nam na tym, by mieć w tym namyśle istotny i własny udział. Chcemy, by nasze pismo miało przede wszystkim mocny charakter naukowy, ale pragniemy również, by stało się śladem naszego humanistycznego, egzystencjalnego zaangażowania w proces rozumienia ciężaru ran jako elementów budujących tożsamość jednostek i grup społecznych.

W przeszłości uwznioślano i sakralizowano rany. Autor *Sułkowskiego* wzywał – jak pamiętamy – do ich rozdrapywania, by ustrzec się przed błoną podłości – niepamięci i zubożenia. Różewiczowska „poezja jak otwarta rana” nie pozwala zapomnieć o bólu, skazuje na niezaleczonej niepokoju. „Książka musi rozdrapywać rany, a nawet je zadawać. Książka musi być zagrożeniem” – z właściwą sobie emfazą notuje Emil Cioran². Etyczny imperatyw literatury nakazuje mierzyć się z raną istnienia, dotykać ran historii. Chwile szczęścia i dobrostanu doskonale radzą sobie bez słów, nie potrzebują opowieści, zdolne wypełnić się sobą bez reszty. Inaczej niż rana. Jej jątrząca dotkliwość domaga się świadectwa i pamięci, zmusza do poszukiwania/budowania sensu, wzywa do odpowiedzialności także w obliczu absurdu. Tożsamościowa narracja nie może się powieść bez odniesienia do zranień, humanistyczna możliwość poznania i terapii zależy najpewniej od znalezienia dla nich miejsca w opowieści. Terapeutyczny i etyczny sens literatury ma wszakże jeszcze inny wymiar: „Godziny przy piórze – one leczą rany, / One

¹ M. SELTZER: *Kultura rany*. Przeł. A. REJNIAK-MAJEWSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. P. ŁYSIAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 315.


² E. CIORAN: *Ćwiartowanie*. Przeł. M. FAŁSKI. Warszawa 2016, s. 86.

też wstrzymują od ran zadawania”³. Piękna utopia Grochowiaka karmi nas obietnicą, że w literaturze odnajdziemy – choć tylko do pewnego stopnia skuteczny – balsam na rany świata.

Joanna Kisiel

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

Monika Ładoń

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

³ S. GROCHOWIAK: *Ars poetica*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Wybór, oprac. i red. B. SYMBER. T. 1. Wrocław 2017, s. 310.

Przekroje i rewizje



Rafał Molencki

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0001-8400-1577>

Rana w językach świata

Rana in the Languages of the World

Abstract: In accordance with the saussurean principle of arbitrariness of the linguistic sign the word *rana* has manifold senses in the languages of the world. From among numerous examples the author pays special attention to the Romance *rana* ‘frog’ and the Slavonic (in particular Polish) *rana* ‘wound’. The discussion concerns the earliest attestations of the word in Old Polish, modern phrases and collocations, cross-linguistic literary and cultural associations and homonyms.

Key words: arbitrariness, homonymy, etymology, lexical change, *rana*

Streszczenie: Zgodnie z saussurowską zasadą dowolności znaku językowego słowo *rana* ma różnorodne znaczenia w językach świata. Spośród licznych przykładów uwagę autora przykuwa przede wszystkim *rana* romańska, czyli ‘żaba’ oraz *rana* słowiańska, zwłaszcza polska. Omówione są najstarsze wystąpienia tego słowa w okresie staropolskim, współczesne kolokacje i frazeologizmy, skojarzenia literackie i kulturowe w aspekcie komparatystycznym, a także homonimy.

Słowa kluczowe: dowolność, homonimia, etymologia, zmiana leksykalna, *rana*

Rana to dla językoznawcy przede wszystkim zapisywany różnymi alfabetami ciąg czterech dźwięków, którym można przypisać jakies znaczenia – rzecz jasna, różne w różnych językach świata. Mamy tu dwie sylaby otwarte zakończone samogłoską /a/, a w nagłosach

sylab występują spółgłoska /r/ i dźwięczne zwarte nosowe dźwiękowe lub zębowe /n/. Pierwsza spółgłoska jest szczególnie kłopotliwa: to najczęściej ostatnia głoska opanowywana przez dzieci, a trudności z jej artykułowaniem są przyczyną dość częstej wady wymowy, także u dorosłych, zwanej reraniem, stanowiącym duże wyzwanie dla logopedów. Brzmienie /r/ jest bardzo zróżnicowane nie tylko w poszczególnych językach (np. charakterystyczne francuskie *r* języckowe, dawniej słyszane także wśród polskiej aHystokHacji), ale też w różnych odmianach i dialektach tego samego języka.

W języku angielskim wymowa /r/ stanowi kluczowe kryterium podziału na tzw. dialekty rotyzujące (południowo-zachodnia Anglia, większość USA), gdzie wymawiane jest każde *r*, i dialekty nierotyzujące, gdzie *r* wymawia się wyłącznie przed samogłoską (standardowa wymowa brytyjska, Nowa Anglia, Nowy Jork), np. w *red*, *Mary*, ale już nie w *port* [po:t] czy *car* [ka:]. W północnych dialektach brytyjskich, zwłaszcza w Szkocji, dźwięk *r* jest bardzo mocny, wymawiany z silnym drganiem, a im dalej na południe, tym jest słabszy: w dialektach południowych zbliża się do współczesnej wymowy polskiego *ł*. W wielu językach *r* to spółgłoska zgłoskotwórcza, chociażby u naszych pobratymców Czechów możliwe są słowa bez samogłosek, np. *kark* to *krk*, a palec to *prst* – stąd polskie *naparstek* i *pierścień* od pierwotnego *parst*, oznaczającego ‘palec’, gdyż dawniej wyraz *palec* oznaczał tylko ‘kciuk’ (por. łaciński *pollex*), czego śladem w dzisiejszej polszczyźnie może być powiedzenie *sam jak palec*. A *kciuk*, dawniej *krzciuk*, pochodzi od staropolskiego *krzcić*, czyli ‘chrzcić’. Są też języki, które spółgłoski *r* nie mają w ogóle (np. hawajski i wiele języków Indian północnoamerykańskich) albo używają dźwięku pośredniego między naszym /r/ i /l/. Dla większości Chińczyków i Japończyków polskie słowa *rana* i *lana* brzmią tak samo.

Rana zatem może brzmieć bardzo różnie w różnych językach. Co więcej, reguły fonotaktyczne niektórych języków nie dopuszczają do powstawania takich wyrazów w ogóle, np. nie istnieje i nie może istnieć taki wyraz we współczesnej angielszczyźnie, w której nie ma możliwości, aby w jednym morfemie wystąpiły dwie pełne samogłoski /a/. Wydawałoby się, że żadna firma w świecie anglojęzycznym nie mogłaby wylansować nowego produktu o nazwie *Rana*. Ale w wieloetnicznych Stanach Zjednoczonych całkiem niedawno, bo w 2012 roku, makaron firmy *Rana* wprowadził z sukcesem na rynek niejaki Gian Luca Rana, syn Giovanniego Rany, który firmę *Pastificio Rana* założył w 1962 roku we Włoszech. *Rana pasta* sprzedaje się jednak głównie wśród emigrantów włoskich, zwłaszcza w Nowym Jorku i Chicago – nie jest to zatem do końca świat anglo-

języczny... Najbliższy brzmieniu *rana* byłby chyba wyraz *runner* 'biegacz', wymawiany w nierotyżujących akcentach języka angielskiego jako /rʌnə/, ale w typowej wymowie amerykańskiej jest to już /rʌnər/ z tzw. retrofleksyjnym /r/, jak u westernowego aktora Johna Wayne'a, a w północnej Anglii wyraz ten brzmi /rɒnər/.

Ciąg dźwięków *rana* miewa rozmaite znaczenia w różnych językach, w których istnieje, zgodnie z fundamentalną zasadą arbitralności czy dowolności znaku językowego (*l'arbitraire du signe*), sformułowaną już ponad 100 lat temu przez ojca językoznawstwa strukturalnego Ferdinanda de Saussure'a. Poza pewnymi wyjątkami, o czym będzie jeszcze później, nie ma związku pomiędzy brzmieniem wyrazu i jego znaczeniem. Zauważył to już jakże pięknie Szekspir, czego dowód odnajdujemy w znanym cytacie, który przytaczam tu za pierwszym wydaniem (tzw. First Quarto) *Romea i Julii* (akt 2, scena 1) w oryginalnej pisowni z 1597 roku i w klasycznym polskim przekładzie Józefa Paszkowskiego. Julia mówi:

Tis but thy name that is mine	Nazwa twa tylko jest mi nieprzyjazna,
Whats <i>Mountague</i> ? It is nor hand nor foote,	Jestże Monteki choćby tylko ręką, ramieniem,
Nor arme, nor face, nor any other part.	twarzą, zgoła jakąkolwiek częścią człowieka?
Whats in a name? That which we call a Rose,	Czymże jest nazwa? To, co zowiem różą,
By any other name would smell as sweet;	Pod inną nazwą również by pachniało;
So <i>Romeo</i> would, were he not <i>Romeo</i> cald,	Taki <i>Romeo</i> bez nazwy <i>Romea</i>
Retaine the diuine perfection he owes:	przecież by całą swą wartość zatrzymał.
Without that title <i>Romeo</i> part thy name,	<i>Romeo</i> ! Porzuć tę nazwę, a w zamian za to,
And for that name which is no part of thee,	co nawet częstką ciebie nie jest,
Take all I haue ¹ .	Weź mię, ach! całą! ²

Truizmem więc jest stwierdzenie, że powtarzające się przypadkowo w różnych językach ciągi dźwięków zwane wyrazami mają

¹ *The Oxford Shakespeare: The Complete Works: Original-spelling Edition*. Eds. S. WELLS, G. TAYLOR, J. JOWETT, W. MONTGOMERY. Oxford 1987, s. 345, podkr. – R.M.

² W. SZEKSPIR: *Romeo i Julia*. Przekł. J. PASZKOWSKI. Warszawa 1980, s. 508, podkr. – R.M.

zupełnie inne, czasem nawet przeciwstawne znaczenia, np. *jama* po polsku to ‘dziura’, a po japońsku – wręcz przeciwnie – 山 /*jama*/ to ‘góra’, np. Fudżijama. W tej sytuacji nic dziwnego, że *rana* ma różne znaczenia w językach świata. Oto kilka wrywkowych przykładów. *Rana* może oznaczać i słońce, i deszcz. W używanych na filipińskiej wyspie Mindanao języku tiruray *rana* to ‘deszcz’. Za to w jednym z głównych języków Nigerii o nazwie hausa *rānā* to ‘słońce’, ‘ciepło słoneczne’, a także ‘dzień’, czyli czas, kiedy świeci słońce, a zreduplikowane *rana-rana* jest przysłówkiem ‘od czasu do czasu’, bardziej dosłownie ‘od dnia do dnia’.

Są azjatyckie języki, gdzie *Rana* to imię żeńskie. W języku japońskim 蘭成 wymawiane *ra-na* jest imieniem znaczącym dosłownie ‘miła orchidea’. Arabskie imię رانا (*Rana*) oznacza ‘piękna, przykuwająca wzrok’, np. modelka Rana Raslan była jedyną Arabką, która została kiedykolwiek Miss Izraela (w 1999 roku). W pokrewnym języku hebrajskim imię רנא (*Rana*) oznacza ‘radość, uniesienie’, również ‘pieśń’. Jako że są to języki alternujące, rdzeń spółgłoskowy może być wypełniany różnymi samogłoskami, więc możliwe są inne warianty tego imienia, np. *Rina*, *Roni*, *Rona*. Z kolei w Indiach w języku hindi राना (*Rānā*), słowo wywodzące się z sanskrytu, oznacza historyczny tytuł odnoszący się do absolutnego monarchy. Wreszcie *Rana* to stara słowiańska nazwa obecnie niemieckiej wyspy Rugia na Bałtyku, poświadczona w niestety wymarłym już zachodniosłowiańskim języku połabskim, którego wybitnym badaczem był Profesor Kazimierz Polański, ojciec neofilologii w Uniwersytecie Śląskim i patron Sali Rady Wydziału w Sosnowcu.

Słowo *rana* występuje w niektórych językach skandynawskich, np. islandzkie *rana* jest dopełniaczem od *rani* ‘ryj, trąba słonia lub morsa’, a norweskie *rana* jest liczbą mnogą rzeczownika *ran* ‘rabunek, napaść’ i w takiej formie występował także w języku staroangielskim, który czasem zapożyczał słowa od Wikingów, najpierw napadających na Anglię od końca VIII wieku, a następnie masowo osiedlających się tam na stałe. Jak już pisałem, we współczesnej angielszczyźnie słowo o brzmieniu *rana* byłoby niedopuszczalne, ale jej wczesnośredniowieczny, bezpośredni przodek używał takiego słowa aż do XII wieku.

Przechodząc do bardziej znanych przykładów, należy wymienić przede wszystkim języki romańskie, z których przeważająca większość odziedziczyła łacińskie słowo *rana*, oznaczające sympatycznego płaza zwanego w słowiańszczyźnie żabą. Autorzy słowników etymologicznych łaciny twierdzą, że wyraz *rāna*, z długim *ā* w pierwszej sylabie jest onomatopeją naśladującą charakterystyczny rechot żab.

Mamy tu do czynienia z odstępstwem od saussurowskiej zasady dowolności znaku językowego, gdyż widać jasny związek pomiędzy denotatem i desygnatem.

Języki powstałe z łaciny zatraciły iloczas, stąd we włoskim i w hiszpańskim występuje wyraz *rana*, w którym obie samogłoski są krótkie. W portugalskim doszło do jeszcze dalszej redukcji fonetycznej do jednosylabowego *rã* z nosowym *ã* w wygłosie, będącym śladem po pierwotnej nosówce *n*. Wyraz ten zapożyczył zapewne od hiszpańskich żeglarzy język hawajski, który – jak wspomniałem – nie ma dźwięku /r/ ani litery <r>, więc po hawajsku ‘żaba’ to *lana*.

Ciekawie przedstawia się rozwój tego słowa we francuszczyźnie. Najbardziej fonetycznie odległy od łaciny język starofrancuski przetworzył łacińskie *rāna* na *raine*, ale już w XII wieku notowane jest także zdrobnienie *rainoille* ‘żabka’, utworzone od łacińskiego deminutywu *ranuncula*. W kolejnych stuleciach ustala się ostateczna forma tego wyrazu używana współcześnie: *grenouille* z dodanym nagłosowym *g-*, tworzącym zbitkę spółgłoskową *gr-*, również onomatopeiczną, jeszcze lepiej naśladującą gardłowy dźwięk wydawany przez żaby w okresie godowym. Analogiczny proces doprowadził do współczesnej formy katalońskiej *granota*.

Jedynie język rumuński, rozwijający się w izolacji od reszty świata romańskiego, używa dziś słowa *broască*, wywodzonego od klasycznego greckiego *βροτάχος*, bardziej popularnego niż łacina na Bałkanach. Otoczona językami słowiańskimi rumuńszczyzna masowo zapożyczała słowa z tej rodziny i specjaliści twierdzą, że w języku tym współcześnie używa się około 40% słownictwa pochodzenia słowiańskiego. Wśród nich można znaleźć też słowo *rană*, wcale nieoznaczające żaby po rumuńsku, gdyż jest to – a jakże! – ‘rana’, np. ‘poważna rana’ po rumuńsku to *rană gravă*. I język rumuński wyznacza najlepszy moment na przejście od rany romańskiej do rany słowiańskiej, a przede wszystkim polskiej.

We wszystkich językach słowiańskich bez wyjątku mamy formę *rana* (cyrylicą zapisywaną oczywiście *рана*) z akcentem na pierwszej sylabie i zawsze o tym samym znaczeniu (a także dodatkowych innych), co dowodzi jednoznacznie, że i taka forma **rana* musiała istnieć w języku prasłowiańskim. Jeden z najstarszych zapisów tego słowa znajdujemy w Biblii starocerkiewnej, np. w Księdze Izajasza (1, 6):

Т н0гъ даже до главѣ нѣсть въ немъ цѣлости: ни струпь, ни ѣзва, ни (рана) палсщазч

W XVII-wiecznej Biblii gdańskiej wers ten brzmi: „Od stopy nogi aż do wierzchu głowy niemasz na nim nic całego; rana³ i siność, i rany zagniłe⁴”.

Rana jest jednym z prasłów, które istniało już w języku naszych najdawniejszych przodków, o których mowie możemy coś powiedzieć. Ojcowie językoznawstwa historycznego i porównawczego w XIX wieku zrekonstruowali ten praindoeuropejski rdzeń jako **uer-* (a współcześni indoeuropeiści zapisują ten pierwiastek jako **wol/rno/eh_a-*), o czym świadczą następujące słowa pokrewne, które przez tysiąclecia zmieniały zarówno swoje brzmienie, jak i czasem znaczenie, np. w sanskrycie mamy słowo व्रण *vrana* ‘rana’, w albańskim *varrë* ‘rana’, w armeńskim վրք *verk* ‘rana’, w grece ούλη ‘blizna, czyli coś, co zostaje po ranie’, być może także łacińskie *vulnus* ‘rana’, a w słowiańszczyźnie oczywiście *rana*.

Wyraz *rana* jest obecny w najstarszych tekstach polskich, w przypadkach zależnych samogłoska rdzeniowa, zwłaszcza w tekstach z Mazowsza, czasem ulega podwyższeniu i mówi się o *renie*, a w mianowniku liczby mnogiej istniała oboczność *rany/reny*. W *Słowniku staropolskim* pierwsze użycia są notowane już w dokumentach sądowych z końca XIV wieku i przez cały XV wiek. Jeden z najstarszych przykładów pochodzi z *Wielkopolskich rot sądowych*:

Roty pyzdrowskie 1397 r.: Jaco ti dwe rani, czso woźni oglandal, ti mi Pacoslaw dal.

Roty poznańskie 1421 r.: Jsze Jandrey Studzeniczsky ne ranił dwema ranoma Jandrzyea. [Z charakterystyczną dla staropolszczyzny formą liczby podwójnej – R.M.].

Zapiski i roty z ksiąg sądowych ziemi warszawskiej 1475 r.: Jako mnye Jacub... Stanika... gwalthem sbyl... j zadał jemy dwye renye. [Liczba podwójna – R.M.]⁵.

Cytaty te wiele nam mówią o ówczesnych Polakach, którzy nader często zadawali sobie krwawe rany, a potem równie często sądzili się ze sobą z tego powodu. Ale okazuje się, że rana ranie nie była równa i np. w *Statutach wiślickich* Kazimierza Wielkiego, zapisanych po łacinie w 1347 roku, rany szlachetne, czyli szlacheckie, były

³ Tu i dalej w cytatach wyróżnienia spacją – R.M.

⁴ Zob. Księga Izajasza 1, 6. W: *Biblie.Polskie.pl*. Przekłady Biblii na język polski. http://bibliepolskie.pl/zsteksty_wer.php?book=23&chapter=1&verse=6&tId=8 [dostęp: 11.06.2020].

⁵ *Słownik staropolski*. Red. S. URBAŃCZYK. Kraków 1953–2002. Wersja online: <https://pjs.ijp.pan.pl/Sstp/t7.pdf> [dostęp: 11.06.2020].

wycenione inaczej niż rany kmiecie. W przekładzie sporządzonym przez Świątosława z Wocieszyna po ponad stuleciu, w 1449 roku brzmiało to tak:

O ranach slyachethnych od slyachczycza zadanych (*in percussioni-bus*). Slyachczicz slachczyczowy raną zadali do crwy wylyanya, rani doswyathczone gemv zaplaczy z wyną pyencznadzesca. (Jeśliby szlachcic zadał szlachcicowi ranę krwawą, za doznane rany zapłaci mu piętnastokrotnie)⁶.

XV-wieczny fragment dotyczący ran kmieci jest dość trudny do zrozumienia dla współczesnego Polaka, więc przytaczam go w nieco późniejszej wersji z 1503 roku, w przekładzie bezimiennego tłumacza:

Acz kmić uronion będzie az do krwie, abo tez będzie bith barzo, tedy ze wsytkich skazanych za rany abo za biczie dwie części zbitemu a trzecią część sądowi, gdzie ta rzecz sądzona przykazuiemy⁷.

Podobnie jak w języku czeskim, w staropolszczyźnie *rana* miała o wiele szerszy zakres znaczeniowy niż dzisiaj. Oznaczała także cios, uderzenie, których skutkiem były rany. I tu *Roty wielkopolskie* pokazują, że bywały podówczas bardzo krewkie kobiety:

Roty poznańskie 1403 r.: Iaco Paszkowa... dała Katherzinye sto ran sinich i krwawich⁸.

Rana odnosiła się także do innych nieszczęść, przede wszystkim do plag, dopustów, klęsk, zapewne pod wpływem łaciny, gdzie *plaga* znaczy także 'rana'. W *Biblii królowej Zofii* znajdujemy, na przykład, takie cytaty:

Księga Rodzaju 12.17: Potem gest [jest] pan bog byczowal pharaona przewyelykymy ranamy (*plagis maximis*).

Tobiasz 2.13: Rana slepoti (*plaga caecitatis*) bila syo gemy [im] przigodzila⁹.

⁶ *Historyczne pomniki języka i uchwał polskich i mazowieckich z wieku XVgo i XVIgo*. Red. J. LELEWEL. Wilno 1824. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001641890/ft/bsb10524307?page=5> [dostęp: 11.06.2020].

⁷ Ibidem.

⁸ *Słownik staropolski...*

⁹ Ibidem.

W dzisiejszej polszczyźnie mówimy o ranach przede wszystkim w kontekście medycznym: *rana kłuta*, *rana cięta*, *rana tłuczona*, *rana szarpana*, *rana kāsana*, *rana zatruta* (zadana np. przez żmiję, skorpiona, pszczołę, osę, szerszenia), *rana postrzałowa*, wreszcie najłagodniejsza *rana powierzchowna*. Typowe kolokacje z tym wyrazem to *zadać/odnieść/goić/zagoić rany*. Gdy coś nas zadziwi, zaskoczy lub przerazi, krzyczymy: *rany boskie*, *na rany Chrystusa*, ale też *rany koguta!* i samo *O rany!*.

W kontekście pozytywnym *rana* pojawia się w języku religijnym, zwłaszcza w twórczości mistyków, a także w uwielbiającej paradoksy poezji barokowej. Już w XII wieku opat Bernard z Clairvaux, piszący o *quinque plagas Christi*, czyli pięciu ranach Chrystusa, nazywa je słodkimi i mówi też o *crux suavis*, *crux dulcis*, tj. o słodkim krzyżu. Bernard jest autorem *Modlitwy do Świętej Rany Ramienia Chrystusa*, którą przytaczam w całości we współczesnym przekładzie polskim:

O Najukochańszy Jezu Mój, Ty najcichszy Baranku Boży, ja, biedny grzesznik, pozdrawiam i czczę tę Ranę Twą Najświętszą, która Ci sprawiała ból bardzo dotkliwy, gdy niosłeś krzyż ciężki na Swym Ramieniu – ból cięższy i dotkliwszy niż inne Rany na Twym Świętym Ciele. Uwielbiam Cię, oddaję cześć i pokłon z głębi serca. Dziękuję Ci za tę najgłębszą i najdotkliwszą Ranę Twego Ramienia. Pokornie proszę, abys dla tej srogiej boleści Twojej, którą wskutek tej Rany cierpiełeś, i w Imię Krzyża Twego ciężkiego, któryś na tej Ranie Świętej dźwigał, ulitować się raczył nade mną, nędznym grzesznikiem, darował mi wszystkie grzechy i sprawił, abym wstępując w Twoje krwawe ślady, doszedł do szczęśliwości wiecznej. Amen¹⁰.

Święta Klara z Asyżu godzinami kontemplowała słynny XII-wieczny krzyż-ikonę z San Damiano, na którym nieznany artysta przedstawił strumienie obficie wypływającej krwi z ran Chrystusa. Przed tym krzyżem miał się też modlić sam święty Franciszek, gdy usłyszał głos Pana: „Franciszku, idź i napraw mój Kościół”. Wreszcie o krzyżu z San Damiano pisze Zbigniew Herbert w *Barbarzyńcy w ogrodzie*. Poeta zauważył, że uwidocznione na nim oblicze Chrystusa nie wyraża w ogóle cierpienia: „Jego ledwo kielkujący uśmiech jest pełen słodyczy i melancholii”¹¹.

¹⁰ Zob. *Modlitwa do Świętej Rany Ramienia Chrystusa*. <http://www.modlitewnik.com.pl/modlitwy/118-modlitwa-4> [dostęp: 11.06.2020].

¹¹ Z. HERBERT: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Warszawa 2004, s. 85.

O ranach Chrystusa mówi się już w jednym z wczesnośredniowiecznych aliteracyjnych wierszy staroangielskich z początku VIII wieku zatytułowanym *The Dream of the Rood* (*Sen o Krzyżu*), którego fragmenty zostały wyryte starogermańskim alfabetem runicznym na gigantycznym sześciometrowym kamiennym krzyżu z wioski Ruthwell w południowo-zachodniej Szkocji. W inskrypcji tej pojawia się po raz pierwszy w angielszczyźnie imiesłów *giwundad*, który można odnaleźć we frazie *mip strelum giwundad* ‘strzałami zraniony’, zapisanej runami: **MIP 4TMRΓNM XIPIHMFH**, gdzie o ściślejszym niż teraz pokrewieństwie języków germańskich i słowiańskich świadczy nieużywany już dziś staroangielski rzeczownik *strel(e)*, zapisany tu w nortumbryjskiej formie narzędnika liczby mnogiej *strelum* – po polsku oznaczający ‘strzała’ z rekonstruowanego prasłowiańskiego **strĕla*. Poniższy fragment (wersy 44–49) ilustruje, jakże odmienna była wolna od zapożyczeń rdzennie germańska angielszczyzna sprzed trzynastu wieków:

Rod wæs ic aræred. Ahof ic ricne cyning,
 heofona hlaford, hyldan me ne dorste
 þurhdrifan hi me mid deorcan næglum. On me syndon þa dolg
 gesiene,
 opene inwidhlemmas. Ne dorste ic hira nænigum sceððan.
 Bysmeredon hie unc butu ætgædere. Eall ic wæs mid blode
 bestemed,
 begoten of þæs guman sidan, siððan he hæfde his gast onsended¹².

W 2014 roku ten mistyczny, anglosaski anonimowy poemat pięknie spolszczyła Monika Opalińska:

Krzyżem mnie postawiono, bym w górę wyniosł możnego Króla,
 Pana niebiosów. Nie śmiałem się ugiąć.
 Przekłuli mnie szerniały mi gwoźdźmi; wciąż w boku mym
 widnieją rany,
 otwarte cięcia zdrady. Nie śmiałem razić nikogo.
 Wyszyczać nas obu wraz poczęli, gdym stał tak cały posoką
 skrwawiony,
 co z boku Człowieka połała się, gdy wysłał ducha¹³.

Temat Męki Pańskiej był często podejmowany w średniowiecznych utworach angielskich. Spośród wielu autorów warto wspomnieć

¹² M. SWANTON: *The Dream of the Rood*. Manchester 1970, s. 100.

¹³ M. OPALIŃSKA: *Sen o Krzyżu. Staroangielski poemat mistyczny*. Warszawa 2014, s. 73.

XV-wieczną mistyczkę Margery Kempe, opisującą w swej księdze wizję, której doznała we śnie – położono przed nią ciało Chrystusa, następnie „ktoś przyszedł z długim nożem i na jej oczach przeciął to drogie ciało wzdłuż całej piersi”¹⁴:

And than cam on wyth a baselard knyfe to hir sight and kytt that
precyows body al on long in the brest¹⁵.

Współczesna jej, równie sławna mistyczka Julianna z Norwich, zaskakująco jak na swoje czasy, pisze w oryginalnej wersji średnioangielskiej:

Than with a glad chere our Lord loked into His syde and beheld,
enjoyand, and with His swete lokyng He led forth the understondyng
of His creture be the same wound into Hys syde withinne.
And than He shewid a faire, delectabilplace and large enow for al
mankynd that shal be save to resten in pece and in love¹⁶.

Wtedy z wielką radością nasz Pan wpatrzył się w głąb swego boku i, ciesząc się, spostrzegł swym słodkim wzrokiem i zrozumiał swoje stworzenie poprzez tę samą ranę w swoim boku. I pokazał w niej piękne, rozkoszne miejsce na tyle duże, aby zbawić całą ludzkość do życia w pokoju i miłości.

Julianna następnie doznaje wizji, w której Chrystus zaprasza ją do swojego przenaświętszego serca przez tę otwartą ranę w prawym boku. Podobnie w XVI wieku Louis de Blois (Ludwik Blozjusz), flamandzki mnich i mistyk, pisze o „najśłodszych ranach Chrystusa”. Z kolei współczesny mu mistyk hiszpański – San Juan de la Cruz (św. Jan od Krzyża), używa pięknej frazy: „serce zranione miłością”. A w czasach nam bliższych św. Teresa z Lisieux pisze:

Rany grzechowe mogą stać się ranami miłości. Miejsca zranione mogą stać się najbardziej wrażliwe na łaskę¹⁷.

Wreszcie w okresie wielkopostnym w polskich kościołach możemy usłyszeć w pieśni, której najstarszy zachowany polski tekst

¹⁴ Tu i dalej – o ile nie zaznaczono inaczej – cytaty angielskie w przekładzie na język polski – R.M.

¹⁵ Zob. <https://d.lib.rochester.edu/teams/publication/staley-the-book-of-margery-kempe> [dostęp: 11.06.2020].

¹⁶ Zob. <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/the-shewings-of-julian-of-norwich-part-1> [dostęp: 11.06.2020].

¹⁷ Zob. <https://www.facebook.com/Jan.od.Krzyza/posts/1569617163059318/> [dostęp: 11.06.2020].

z XVI wieku pochodzi z kancjonału przechowywanego w bibliotece w Kórniku, następujące słowa: „Słodkie drzewo, słodkie gwoździe rozkoszny owoc nosiło”. To tłumaczenie „dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinens” z hymnu pasyjnego z VI wieku autorstwa Wenancjusza Fortunata, biskupa Poitiers.

Pośród angielskich poetów metafizycznych pierwszej połowy XVII wieku należałoby tu wyróżnić dwóch, którzy wprowadzają barokowe koncepty w odniesieniu do ran Syna Bożego: George’a Herberta i Richarda Crashawa. Pierwszy w utworze *Sacrifice (Ofiara)*, w zamierzeniu medytacji wielkopiątkowej, przedstawia ukrzyżowanie z punktu widzenia samego Chrystusa. Stanisław Barańczak, publikując antologię 66 wierszy Herberta, tego dłuższego sześćdziesięciosześciozwrotkowego poematu, wydane w 1667 roku w zbiorze *The Temple. The Sacred Poems and Private Ejaculations* [sic!], nie przetłumaczył, dlatego sam podjąłem się niepoetyckiej i dosłownej próby przekładu siódmego wersetu:

These drops being temper’d with a sinner’s tears, A Balsam are
for both the Hemispheres: Curing all wounds but mine; all but
my fears¹⁸.

Te krople [krwi] hartowane łzami grzesznika są balsamem dla
obydwu półkul, lecząc wszystkie rany oprócz moich, wszystkie
oprócz moich lęków.

Pierwszą strofę wiersza Crashawa pt. *On the Wounds of Our Crucified Lord (Na rany ukrzyżowanego Pana Naszego)* przedstawiam poniżej wraz z równoległym, dla odmiany bardzo swobodnym i poetyckim tłumaczeniem Jerzego Sity:

O these wakeful wounds of	Twoje rany rozbudzone
thine!	
Are they mouths? or are they	Są ustami czy oczyma?
eyes?	
Be they mouths, or be they	Członki Twoje, okrwawione,
eyne,	
Each bleeding part some one	Są dla głodnych kroplą
supplies ¹⁹ .	wina ²⁰ .

¹⁸ G. HERBERT: *The Temple. The Sacred Poems and Private Ejaculations*. London 1667, s. 19.

¹⁹ R. CRASHAW: *Complete Works*. Ed. W.B. TURNBULL. London 1858, s. 49.

²⁰ H. KRZECZKOWSKI, J.S. SITO, J. ŻUŁAWSKI: *Poeci języka angielskiego*. Warszawa 1969, s. 655.

Podobne klimaty możemy odnaleźć w twórczości z okresu polskiego baroku, np. w 1694 roku ksieni lwowskiego klasztoru sióstr benedyktynek, Anna Eleonora Kazanowska, w *Wiązance mirrhy* napisała:

Ja nie chcę miejsca ni inszej gospody
W ranach Jezusa mam swoje wygody²¹.

Nieco wcześniej, w 1681 roku, czołowy przedstawiciel barokowego sarmatyzmu, Wespazjan Hieronim z Kochowa Kochowski (prywatnie dawny krewny piszącego te słowa), w długim poemacie *Chrystus cierpiący, według textu Ewangelii świętej przy zabawie postnej wierszem polskim wystawiony* tak plastycznie opisuje Mękę Pańską:

PUNKT XII: *Dekret*
Już z każdej strony
Krwiaś okraszony,
 Pełne krwie rowy
Wszędzie szerokiem
Cieką potokiem
 Do stóp od głowy;
Słupie kamienny,
Jakoś w nikczemny
 Rum się nie skruszył,
Jak cię tragiczny
Widok publiczny
 Z miejsca nie ruszył?
Gdys z świętej rany
Krwia popluskany!
 Jednym koralem,
Nie z morskiej flagi,
Lecz pańskiej plagi
 Był w Jeruzalem.
[...]
Już nie została
Żadna część ciała
 Bez plag, bez rany.

PUNKT XI: *Koronacya*
Bo szpil i ości

²¹ D. DOLAŃSKI: *Religijność na polskich pograniczach w XVI–XVIII wieku*. Zielona Góra 2005, s. 243.

Na wylot kości
 W głowie przebiły,
 A srogie rany
 Mózg krwią mieszany
 Z siebie toczyły.

PUNKT XIII: *Droga na górę Kalwaryi*

Tu ciernie kole,
 Tu z poruszonych
 Ran, z razów onych,
 Kropi krwią pole.

Boki ociekłe,
 Strupy zapiekłe
 Bólu przysporzą,
 Zkąd krwie różanej
 Przez nowe rany
 Źródła otworzą!²²

Wyraz *rana* bywa też często używany przenośnie w różnych związkach frazeologicznych. *Być jak sól na rany* czy *sypać sól na rany* oznacza dalsze pogarszanie złej sytuacji. Antonimem *solis na rany* może być *miód na rany* lub *plaster na rany* (niekoniecznie miodu). Wyrażenia te mają źródła w bardzo starych praktykach: sypanie soli na rany to jedna z najstarszych tortur, a w dawnych czasach uważano, że miód był bardziej skuteczny w leczeniu ran niż leki. Już w IV wieku przed Chrystusem Arystoteles zalecał właśnie miód na rany. Nie lubimy *rozdrapywać starych ran*, co oznacza, że nie chcemy mówić o sprawach bolesnych. *Żywa rana* to jakaś myśl wywołująca ból psychiczny. Najgorsza jest *rana w sercu*, czyli trauma – ostatnio w dziesiątą rocznicę katastrofy smoleńskiej Prezydent Republiki Czeskiej, Miloš Zeman, w liście do Prezydenta Andrzeja Dudy napisał: „Nawet po 10 latach od tej tragedii *rana w sercu* narodu polskiego jest nadal żywa”²³. Jednocześnie mówi się też, że *czas leczy* (lub *goi*) *rany*, czyli po jakimś czasie nieszczęście już nie musi być dla nas takie dotkliwe. A jeśli mówimy o kimś, że *jest* (choć) *do rany przyłoż*, to mamy na myśli osobę wyjątkowo lubianą, miłą, dobrą.

Wróć jeszcze do omawianej na początku tego eseju dowolności znaku językowego. Jednym z jej przejawów jest homonimia. I tak się

²² *Wespazyana Kochowskiego wojskiego krakowskiego Pisma wierszem i prozą*. T. 2. Kraków 1859, s. 60.

²³ Zob. List Prezydenta Czech z okazji 10. rocznicy katastrofy smoleńskiej. <http://www.prezydent.pl/aktualnosci/wydarzenia/art,1748,list-prezydenta-czech-w-10-rocznice-katastrofy-smolenskiej.html> [dostęp: 11.06.2020].

składa, że *rana* to w języku polskim nie tylko wyżej opisany rzeczownik, ale także dopełniacz wyrazu określającego porę dnia *rano*. Wielu z nas narzeka, że musi pracować *od rana do wieczora*, ale zwłaszcza w karnawale uwielbiamy bawić się *do białego rana*. Zastanawiamy się czasem, czy śmietana ma jakieś cudowne właściwości, skoro jeśli coś jest z *rana jak śmietana*, to musi być bardzo pozytywne. Możemy sobie wyobrazić sytuację, że komuś *rana* została zadana z *rana*.

Staropolska *rana* to nie tylko rzeczownik, ale także przymiotnik rodzaju żeńskiego, odpowiadający współczesnemu przymiotnikowi *ranna*. Słownik nie podaje przykładu formy żeńskiej, ale mamy w wyrokach sądów miejskich z końca XV wieku ciekawe wyrażenie w liczbie mnogiej *rany lekarze* ‘ranni lekarze’, tłumaczące łacińskie *medici vulnerorum*, czyli ‘chirurdzy’, dosłownie ‘lekarze od ran’. Za wyrządzone komuś rany należały się odszkodowania, czyli *ranne pieniądze*, inaczej *wina ranna*. W *Zbiorze rot przysięg sądowych*, wydanym przez Roberta Hubego w 1888 roku, występuje następujący przykład z roku 1472:

Isze Wanek rannich penodzi S(więtosławowi) dwie grziwne zaplaczył²⁴.

W ten sposób dochodzimy do dwuznaczności przymiotnika *ranny* także we współczesnej polszczyźnie. Z jednej strony mamy *ranne pantofle*, czyli małopolskie kapcie, z drugiej *rannego żołnierza* na polu bitwy. *Ranny ptaszek* rozważany dosłownie (zraniony), to co innego niż *ranny ptaszek* w utartym frazeologizmie (wczesny), a – wracając na chwilę do dyskursu religijnego – w pieśni *Kiedy ranne wstają zorze* można sobie potencjalnie wyobrazić, że poranne zorze na niebie mają odcień krwistoczerwonych ran, czyli (po)ranne zorze są ranne²⁵. Poeci kochają takie wieloznaczności, czego wspomniałem przykłady wykorzystujące homonimie, homofonie i rym znajdujemy u Stanisława Barańczaka w wierszach *O wpół do piątej rano* i *Kotłyszanka* z tomu *Dziennik poranny*:

O wpół do piątej rano na ciała kochanków nagie
jęk zza ścian spada nagle otwartą na oścież raną,
za wszystkimi oknami krwawi ten sam śnieg;
[...]

²⁴ *Słownik staropolski...*

²⁵ Bardzo dziękuję Joannie Kisiel za te piękne przykłady i inspirujące interpretacje, a także za zwrócenie uwagi, że zarówno w nabożnej pieśni, jak i w poezji Barańczaka „rano jest ranne”.

toną w tej samej ciemnej krwi; o wpół do piątej rano
trzy jęki są im rana, są brzytwą, włócznią i cierniem,
na których taka sama rdzawa krzepnie śniedź²⁶.

śpij, stół przy stole nasiąkł krwią
pod białym plastrem kartki, którą wczoraj
pokryłeś literami okrągłymi jak
rana rannego słońca, wzbierająca ropa
pod przetartym obłoków opatrunkiem [...] ²⁷

Lubimy bawić się językiem i oprócz takich kalamburów tworzymy także anagramy. *Rana* czytana wspak (vide *Raki* Jana Kochanowskiego czy też *Raki polskie albo opak wszystko* z czasów saskich) to *anar*, co znaczy 'iść' w języku katalońskim, w którym występuje jeszcze słowo *arna* czyli 'ul'. Inne anagramy to holenderskie *naar*, czyli przyimek 'do, według' i *aran*, po baskijsku 'śliwka', po jawajsku 'imię', po gaelicku w Szkocji 'chleb', a po tatarsku na Krymie 'stajnia'. W kilku językach istnieje wyraz *nara*, np. koreańskie 나라 *nara* 'państwo, królestwo', japońskie 榊 *nara* 'dąb', a także nazwa pierwszej stolicy Japonii Nara w VIII wieku naszej ery, która dla Japończyków jest tym samym, czym Gniezno dla Polaków. Polskie *nara* to potoczne pożegnanie, oczywiście skrócone od zwrotu *na razie*. W żadnym słowniku nie znajduję jednak potencjalnych anagramów *rana* takich, jak *rnaa*, *aarn*, *anra*. Widocznie nie pozwalają na to reguły fonotaktyczne żadnego z języków naturalnych.

O *ranie* można by pisać bez ustanku. Ale pora kończyć. Pomoże mi w tym język malajski, w którym *rana* to 'okiennica', a także 'migawka aparatu fotograficznego'. Spuszczam zatem migawkę przy ostatnim kadrze i zamykam okiennicę. Nie otworzę jej aż do rana.

Bibliografia

- BARAŃCZAK S.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006.
BORYŚ W.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 2006.
BRÜCKNER A.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 1927.
Church Slavonic Bible. <https://pomog.org/bible-church-slavonic/> [dostęp: 10.05.2020].
CRASHAW R.: *Complete Works*. Ed. W.B. TURNBULL. London 1858.

²⁶ S. BARAŃCZAK: *O wpół do piątej rano*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Kraków 2006, s. 101.

²⁷ IDEM: *Kołysanka*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*, s. 103.

- DOLAŃSKI D.: *Religijność na polskich pograniczach w XVI–XVIII wieku*. Zielona Góra 2005.
- Etymological Dictionary of Latin and Other Italic Languages*. Ed. M. DE VAAN. Leiden 2008.
- HERBERT G.: *The Temple. The Sacred Poems and Private Ejaculations*. London 1667.
- HERBERT Z.: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Warszawa 2004.
- Historyczne pomniki języka i uchwał polskich i mazowieckich z wieku XVgo i XVIgo*. Red. J. LELEWEL. Wilno 1824. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001641890/ft/bsb10524307?page=5> [dostęp: 11.06.2020].
- KRZECZKOWSKI H., SITO J.S., ŻULAWSKI J.: *Poeci języka angielskiego*. Warszawa 1969.
- MAŃCZAK W.: *Polski słownik etymologiczny*. Kraków 2017.
- ONIONS Ch.T.: *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford 1966.
- OPALIŃSKA M.: *Sen o Krzyżu. Staroangielski poemat mistyczny*. Warszawa 2014.
- The Middle English Compendium*. <https://quod.lib.umich.edu/c/cme/> [dostęp: 10.05.2020].
- The Oxford English Dictionary*. <https://www.oed.com/> [dostęp: 10.05.2020].
- The Oxford Shakespeare: The Complete Works: Original-spelling Edition*. Eds. S. WELLS, G. TAYLOR, J. JOWETT, W. MONTGOMERY. Oxford 1987.
- SHIPLEY J.T.: *The Origins of English Words. A Discursive Dictionary of Indo-European Roots*. Baltimore 1984.
- Słownik staropolski*. Red. S. URBAŃCZYK. Kraków 1953–2002. Wersja online: <https://pjs.ijp.pan.pl/Sstp/t7.pdf> [dostęp: 10.05.2020].
- SWANTON M.: *The Dream of the Rood*. Manchester 1970.
- SZEKSPIR W.: *Romeo i Julia*. Przekł. J. PASZKOWSKI. Warszawa 1980.
- Wespazyana Kochowskiego wojskiego krakowskiego Pisma wierszem i prozą*. T. 2. Kraków 1859.
- Wiktionary*. <https://www.wiktionary.org/> [dostęp: 10.05.2020].

Rafał Molencki – profesor w Instytucie Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, anglista, językoznawca historyczny. Redaktor naczelny „Linguistica Silesiana”. Autor trzech monografii i ponad 60 artykułów dotyczących głównie składni i semantyki średniowiecznej angielszczyzny.

e-mail: rafal.molencki@us.edu.pl



Wojciech Śmieja

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0003-3080-0837>

Kategoria traumy w Kai Silverman koncepcji „męskiej podmiotowości na marginesach”

The Category of Trauma in Kaja Silverman’s Concept
of “Male Subjectivity at the Margins”

Abstract: The article is an attempt to present the importance of the category of trauma in the titular concept of Kaja Silverman’s *Male Subjectivity at the Margins* published in 1992. Her theoretical work appeared at the same time as other important gender and queer theories developed by Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick or Pierre Bourdieu (also R.W. Connell’s seminal work on masculinity published a little bit later in 1995). Silverman’s work has similar scope as the remaining mentioned works, but it has never reached their level of popularity and its position within the field of gender studies is constantly underestimated. This article focuses on possibilities offered by Silverman’s approach for gender research.

Key words: trauma, masculinity, dominant fiction, phallus, hegemony

Streszczenie: W artykule autor przedstawia znaczenie pojęcia traumy w koncepcji męskiej podmiotowości rozwijanej przez Kaję Silverman w książce pt. *Male Subjectivity at the Margins*. Rozprawa Silverman pochodzi z 1992 roku, a więc z czasów, gdy powstawały kluczowe dla współczesnych *gender i queer studies* rozprawy Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick czy Pierre’a Bourdieu (nieco później, bo w 1995 roku, została opublikowana również kluczowa praca Raewyn W. Connell). Koncepcja Silverman ma podobny rozmach co wspomniane koncepcje, lecz nigdy nie zyskała takiej popularności i nie stała się kluczowa dla badań genderowych początku XXI wieku. Autor nie rozważa

w artykule przyczyn, dla których tak się stało, lecz stara się ukazać drzemiący w niej potencjał teoretyczny.

Słowa kluczowe: trauma, męskość, fikcja dominująca, fallus, hegemonia

Subdyscyplina *gender studies* bywa różnie nazywana: *men studies*, *masculinity studies*, *critical studies on men and masculinities*. W Polsce instytucjonalizuje się ona pod nazwą „studiów o męskości”. Taki tytuł nosi bowiem zainicjowana w 2017 roku w Wydawnictwie IBL seria wydawnicza. Osobiście skłaniam się do mówienia o krytycznych studiach nad mężczyznami i męskociami oraz posługuję się, ze względu na nieporęczność tej nazwy, akronimem KSMM¹.

Nie chcę poświęcać zbyt wiele miejsca na pisanie o tym polu badawczym, ale krótkie nakreślenie jego topografii wydaje się niezbędne, by móc przejść do właściwego tematu tego szkicu, jakim jest znaczenie traumy w koncepcji „męskiej podmiotowości na marginesach” Kai Silverman, amerykańskiej filmoznawczynie, teoretyczki kultury i historyczki sztuki.

Dominującą pozycję w ramach studiów nad męskociami odgrywają koncepcje socjologiczne wypracowywane przez badaczy skupionych w ośrodkach (kierowane przez Michaela Kimmela Center for the Study of Men and Masculinities na Uniwersytecie w Stony Brook), sieciach naukowych (CROME kierowana przez Jeffa Hearn) czy wokół czasopism, takich jak „Men & Masculinities” czy „Norma. International Journal for Masculinity Studies”. Szczególna rola zaś przypada R.W. Connell, australijskiej socjolożce rozwijającej koncepcję męskości hegemonicznej i relacyjnie z nią związanych męskości komplementarnych: wspierającej, marginalnej i podporządkowanej.

Od mniej więcej pięciu lat subdyscyplina studiów nad męskociami ulega głębokim przeobrażeniom pod wpływem drugiego pokolenia badaczy postponującego dotychczasowy kształt pola badawczego *masculinity studies*². W Polsce słabo te głosy słyhać,

¹ „Krytyczność” w nazwie odsyła do teorii krytycznej jako źródłowej dla tego typu myślenia, określenie „studia” kalkują, rzecz jasna, uzus anglosaski (rozliczne tematyczne *studies*), natomiast rozdzielenie „mężczyzn” i „męskości” podkreśla społeczno-kulturowy charakter tematyki, będącej obszarem badawczym, i nieprzyległość kategorii „męskości” oraz życiowego doświadczenia (niektórych) mężczyzn.

² Zob. W. ŚMIEJA: *Biopolityka i pole teoretyczne studiów nad męskociami*. W: *Biopolityka męskości*. Red. T. KALIŚCIAK, W. ŚMIEJA, przy współpracy P. MOSAKA. Warszawa 2020, s. 15–37.

a badania męskościowe wciąż charakteryzuje, by użyć określenia Macieja Dudy, „hegemonia struktury”³. Dla literaturoznawców stosowalność konceptów teoretycznych wiązanych ze strukturalną socjologią jest jednak mocno ograniczona, toteż szukają innych możliwości teoretycznych. Mimo to wspomniany Duda pisze:

[...] tematyka polskich badań nad mężczyznami i męskociami układa się na linii przywoływania myśli Harrego Broda, Raewyn Connell, Pierre’a Bourdieu i Michaela Kimmela [...]. Dotychczasowe analizy polskich mężczyzn i męskoci w niewielkim stopniu wykorzystywały krytyczny potencjał zawarty w poststrukturalistycznych teoriach feministycznych czy teoriach i praktykach queerowych. Typizacja pozbawiona krytycznego ujęcia nosi wyraźnie znamiona ujęcia niejednostkowego. Nie mówi o podmiocie, o indywidualnej tożsamości, jednostkowym doświadczeniu i autorefleksji⁴.

Cytowany badacz zwraca też uwagę: „Przecięcie psychoanalizy i męskoci to biała plama polskich badań nad płcią”⁵. Sąd Dudy wydaje się nieco upraszczający i niesprawiedliwy. Dorobek polskich KSMM w humanistyce, bo w naukach społecznych rzecz się ma nieco inaczej, uwzględnia psychoanalizę – dość wspomnieć książki Tomasza Kaliściaka⁶, Dawida Matuszka⁷ czy mojego autorstwa, niemniej, zarówno w lokalnym polskim kontekście, jak i w skali globalnej, język i aparat pojęciowy psychoanalizy nie sytuują się w centralnej części pola badawczego⁸.

Zakrojona jako psychoanalityczno-genderowa teoria podmiotowości książka Silverman pojawiła się mniej więcej w tym samym czasie co tak przełomowe prace, jak *Gender Trouble* Judith Butler, *La Domination Masculine* Pierre’a Bourdieu czy *Epistemology of the Closet* Eve Kosofsky Sedgwick i nieco wcześniej niż *Masculinities*

³ M. DUDA: *Badania nad mężczyznami w Polsce, czyli o hegemonii struktury*. W: (Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku. Red. B. ZWOLIŃSKA, K.M. TOMALA. Gdańsk 2019, s. 11–22.

⁴ Ibidem, s. 14.

⁵ M. DUDA: *Psychoanaliza i męskoci*. W: *Biopolityka męskoci...*, s. 57.

⁶ T. KALIŚCIAK: *Płec pantofla. Odmieńcze męskoci w polskiej prozie XIX i XX wieku*. Warszawa 2017.

⁷ D. MATUSZEK: *Imiona Ojców. Możliwość psychoanalizy w badaniach literackich*. Warszawa 2017.

⁸ Już po napisaniu tego szkicu trafiła mi do rąk rozprawa Wiosny Szukalek: *Męskość i fantazmat w prozie Javiera Mariasa i Antonia Muñoz Moliny*. Poznań 2019, która w swoich analizach podąża tropem m.in. Silverman.

Raewyn Connell, a jednak *Male Subjectivity*, choć i Butler, i Sedgwick wchodzą z nią w dialog, nie zyskała tak fundamentalnego statusu we współczesnej humanistyce. *Male Subjectivity at the Margins* nie zajmuje miejsca uprzywilejowanego, raczej już marginalne, choć trzeba przyznać, że piszący o męskości u Hemingwaya Richard Fantina⁹ czy Andrew Roberts piszący o Conradzie¹⁰ często się na nią powołują. Badający żydowskie niefalliczne męskości Daniel Boyarin¹¹ również zaciąga u niej dług, a kilka haseł w *International Encyclopedia of Men and Masculinities* z 2007 roku powołuje się na tę pozycję. Ze względu na filmoznawcze zainteresowania autorki, która sama uznałaby się chyba za spadkobierczynię Siegfrieda Kracauera, najczęściej powołują się na nią także genderowo zorientowani filmoznawcy i filmoznawczynie.

W Polsce jej myśl jest właściwie nieobecna, a w obszarze badań męskościowych próbuję ją jedynie ja adaptować. Kluczowe pojęcia traumy i fikcji dominującej znalazły się nawet w tytule mojej ostatniej monografii. Pierwsza książka Silverman, *The Acoustic Mirror* z 1988 roku, stanowiła próbę wykorzystania psychoanalizy w krytyce feministycznej; autorka usiłuje ustanowić takie konstrukcje psyche, które umożliwiają opisywanie jej poza ramami patriarchy. By tego dokonać, sięga po pojęcie negatywnego kompleksu Edypa. Robi to, by skonceptualizować niefalliczny dostęp do porządku symbolicznego, nakreślić drogę do domeny języka i prawa inną niż ta, którą opisał Jacques Lacan. Jak sama twierdzi w jednym z autokomentarzy, jej kolejną książką *Male Subjectivity at the Margins* (1992):

[...] jest kontynuacją tej rewizji klasycznej psychoanalizy. Tym razem psychoanaliza służy teoretyzowaniu na temat alternatywnych form męskości (*forms of masculinity to those described by Freud in his most notorious texts*). Skupia się na takich rodzajach męskiej podmiotowości, które sytuują się/są sytuowane poza fallicznym rdzeniem. Te formy osadzone są na braku, masochizmie lub innej formie identyfikacji z tym, co kobiece. W ich przypadku również negatywny kompleks Edypa gra rolę kluczową¹².

⁹ R. FANTINA: *Ernest Hemingway: Machismo and Masochism*. London–New York 2005.

¹⁰ A. ROBERTS: *Conrad and Masculinity*. London–New York 2000.

¹¹ D. BOYARIN: *Unheroic Conduct. The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley 1997.

¹² K. SILVERMAN: *The World Wants Your Desire*. In: M. PACHMANOVÀ: *Moblie Fidelities. Conversations on Feminism, History and Visuality*. London 2006, s. 32. Tłumaczenie cytatów angielskich, o ile nie zaznaczono inaczej – W.Ś.

Tak autorka formułuje *credo* towarzyszące jej książce:

Po pierwsze pragnę wykazać, że męskie władztwo (*Male mastery*) wyrasta z pustki (*anabyss*), a powtórzenie, poprzez które ono się utwierdza, podważane jest nieprzerwanie przez inny i znacznie bardziej pierwotny rodzaj powtórzenia – uporczywą obecność w terażniejszości traum przeszłości, co łączę z popędem śmierci. Po drugie, mam nadzieję zdramatyzować zasadniczą kwestię, jaką odgrywa ekwiwalencja między penisem i fallusem w utrzymywaniu „rzeczywistości” [...]. Chociaż staram się opisywać sytuacje, w których męskość i fikcja dominująca doświadczają jako czasowej i „historycznej” dezintegracji, to moim pragnieniem jest, by każde spotkanie podmiotu z popędem śmierci mogło z czasem stać się czymś więcej niż tym, co się przydarza – by typowy męski podmiot, jak jego żeński odpowiednik, nauczył się żyć z brakiem (*live with lack*)¹³.

Silverman przekonuje, że fantazjowanie jest podstawową kategorią dla analizy ideologii, gdyż fantazjowanie sprawia, że konstrukty ideologiczne zyskują, paradoksalnie, wymiar rzeczywistych dla podmiotu: za Althusserem powtarza, że ideologiczne zawierzenie wydarza się wówczas, gdy obraz, o którym podmiot wie, że jest kulturowo fabrykowany, rozpoznawany jest mimo wszystko jako „naga, czysta percepcja rzeczywistości”. Ujmując to w wielkim skrócie: „męskość” mężczyzn jest konstruowana jako „zapomnienie” o pierwotnej kastracyjnej ranie, braku, skonstruowana jako pełnia i doskonałość, kompletność wypierająca czy może maskująca pierwotne zranienie.

Założenie teoretyczne przyświecające książce brzmi:

Egzemplaryczna męska podmiotowość nie może być pomyślana poza ideologią, gdyż to ideologia trzyma lustro, w którego ramach podmiotowość jest konstruowana, ale także dlatego, że ta ostatnia zależy od zbiorowej wiary we współmierność penisa i fallusa¹⁴.

Za Rancière’em Silverman wprowadza pojęcie „fikcja dominująca”, poprzez którą fantazjujemy o własnej pełni:

[...] fikcja dominująca to uprzywilejowany sposób reprezentacji, w ramach którego przedstawiany jest członkom formacji społecz-

¹³ K. SILVERMAN: *Male Subjectivity at the Margins*. New York–London 1992, s. 65.

¹⁴ *Ibidem*, s. 15.

nej wspólnotowy consensus umożliwiającą interpelowanie ich do rozpoznawania samych siebie¹⁵.

Fikcja dominująca zabezpieczana jest przez ogromną liczbę obrazów, historii, dyskursów: publicystycznych, filmowych, teatralnych, teologicznych, medycznych, prawnych.

Nasza dominująca fikcja apeluje do męskiego podmiotu, by postrzegał siebie, a także do podmiotu kobiecego, by ów męski podmiot rozpoznał i pożył poprzez pośredniczące wizerunki niewzruszonej (*unimpaired*) męskości. Wymaga to od podmiotu męskiego, jak i żeńskiego zaprzeczenia wiedzy o męskiej kastracji, wyrażającego się wiarą we współmierność fallusa i penisa, prawdziwego i symbolicznego ojca¹⁶.

To zasadnicze wyobrażone zrównanie penisa i fallusa jest źródłowe dla „dominującej fikcji” tak bardzo, że:

[...] we wszystkich momentach historycznych, które uniemożliwiają prototypowej męskiej podmiotowości „rozpoznanie siebie” w ramach magicznej formuły męskiej wystarczalności, nasze społeczeństwo cierpi na głębokie *ideologiczne wyczerpanie*¹⁷.

Według Silverman fikcja dominująca to coś więcej niż układ ideologiczny, za pośrednictwem którego normatywny podmiot przeżywa swą wyobrażoną relację z porządkiem symbolicznym. Odwołując się do Ernesto Laclaua, opisuje ją ona jako mechanizm, za pomocą którego społeczeństwo ustanawia samo siebie na fundamencie zamknięcia, zafiksowania znaczenia, odmowie uznania nieskończonej gry różnic:

Fikcja dominująca neutralizuje sprzeczności organizujące społeczną formację poprzez wspieranie kolektywnych identyfikacji i pragnień, które co prawda niosą z sobą różnorakie skutki, ale które są przede wszystkim konstytutywne dla różnicy płci¹⁸.

Tym, co wydaje mi się szczególnie ciekawe, ale też kontrowersyjne i niebezpieczne u Silverman, jest umiejętne przełożenie jednostkowej kategorii traumy związanej z edypalnością na kategorie społeczne i historyczne. Píše ona:

¹⁵ Ibidem, s. 27.

¹⁶ Ibidem, s. 42.

¹⁷ Ibidem, s. 16.

¹⁸ Ibidem, s. 54.

[...] „historyczna trauma” może wydawać się oksymoronem, gdyż przymiotnik konotujący sferę publiczną określa tu rzeczownik konwencjonalnie kojarzony z psychicznym czy psychologicznym szokiem odczuwanym przez indywidualium. Korzystam jednak z tego pojęcia, by opisać coś, co przekracza nasze zwyczajowe kategorie. Przez historyczną traumę rozumiem historycznie gwałtowne, lecz psychoanalitycznie określone, zakłócenie przekraczające ramy indywidualnej psyche. [...] Chodzi o takie wydarzenie historyczne o społecznym bądź naturalnym charakterze, które sprawia, iż znacząca grupa męskich podmiotów wchodzi w intymną relację ze swoim własnym brakiem tak, iż przynajmniej czasowo są oni niezdolni do podtrzymania wyobrażonej relacji z fallusem, a przez to niezdolni wierzyć w dominującą fikcję. Ta ostatnia staje się nieoczekiwanie radykalnie odrealniona, a formacja społeczna odnajduje się w sytuacji uniemożliwiającej osiągnięcie consensusu¹⁹.

Badaczka poszukuje w historii płci i seksualności momentu, w którym zrównanie męskiego narządu płciowego z fallusem nie mogło dłużej być podtrzymywane w, najdelikatniej mówiąc, ponadindywidualnej skali. Szczególnie zainteresowana jest przy tym wytworami kultury, w których penis traci odniesienie do swojego fallicznego znaczącego. Według niej ta dyslokacja²⁰ wydarza się na masową skalę, kiedy „historia manifestuje się w sposób tak

¹⁹ Ibidem, s. 55.

²⁰ Termin, którego używa – zupełnie niezależnie od Silverman – Filip Mazurkiewicz w artykule *Męskość dziewiętnastowieczna – prolegomena* („Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 30–52). Badacz, co prawda, nie posługuje się aparatem pojęciowym Silverman, ale jego wywód da się świetnie „przełożyć” na kategorie, którymi tu operujemy, zwłaszcza że śląski literaturoznawca zapożycza się w myśleniu Lacanowskim i u Foucaulta, a więc dokładnie tam, gdzie Silverman. Zasadnicza teza jego artykułu brzmiałaby wówczas tak: historyczną traumą powodującą rozpad dominującej fikcji (męskości przednowoczesnej) są rozbiory: polscy mężczyźni nie mają dostępu do Fallusa i cała ich aktywność (powstania, spiski, działalność niepodległościowa) nastawiona jest na restytucję „dominującej fikcji”. Początek nowoczesności oznacza dla męskości polskich mężczyzn kastracyjną traumę. Hegemoniczna męskość XIX-wiecznych bojowników o sprawę nie polega na podkreślaniu dominującej fikcji przyległości fallusa i penisa, lecz na eksponowaniu rany, utraty, kastracji. Jej zbliznienie udaje się dopiero w roku 1918 – odzyskanie niepodległości sprawia, że odzyskany fallus staje się osią identyfikacji pokolenia, które tę niepodległość wywalczyło.

traumatyczny i nieprzyjmowany, że czasowo rozłącza penisa od fallusa, unieważnia inne elementy dominującej fikcji”²¹. Ostatni taki moment w dziejach kultury Zachodu należy ulokować w epoce, która nastąpiła tuż po II wojnie światowej. Koncentrując się na nim, Silverman stara się badać szersze polityczne implikacje „dewianckich” męskości, charakteryzujących się odmową udziału w podtrzymywaniu fikcji dominacji. Badając możliwości „zaistnienia radykalnie zrekonstruowanej męskiej podmiotowości”, Silverman poszukuje modalności oporu przeciw „dominującej fikcji” „jedności rodziny i dostosowania męskiego podmiotu”. Najważniejszą z nich jest figura masochistyczna²², figura mężczyzny zrzekającego się (lub fingującego to zrzeczenie) dominacji, figura rozszczepiająca konstytuującą „dominującą fikcję” przyległość penisa i fallusa. Badaczka nie sugeruje bynajmniej, że erozja „dominującej fikcji” rozpoczęła się w momencie wybuchu światowego konfliktu: antecedenje tego procesu dostrzega znacznie wcześniej – ważną cezurą w procesie erodowania fikcji są lata I wojny światowej wraz z jej następstwami, a tekstem niejako ustanawiającym tę męską figurę jest oczywiście *Wenus w futrze* Leopolda von Sacher-Masocha z 1870 roku. Ostrożnie można zatem zaryzykować twierdzenie, że mamy do czynienia z procesem, który rozpoczął się przed 1914 rokiem, a jego dynamika uległa znacznemu przyspieszeniu w połowie stulecia.

Powstająca po I wojnie światowej literatura zachodniego modernizmu, twierdzi badaczka, stanowi złożoną i wieloaspektową reakcję na upadek autorytetu męskości i męskiej potencji (władczości) wobec ataku destrukcyjnej i odbierającej męskości (*emasculating*) nowoczesności, np. powieści Ernsta Jüngerera i Ernesta Hemingwaya wyrażają nostalgię za znikającym „ideałem męskiej autonomii”, natomiast Erich Maria Remarque czy Henri Barbusse demaskują „fikcyjność” tego ideału. Szczególnie istotne wydają się kreacje męskich bohaterów w dwu powieściach tamtego okresu – okaleczonych i impotentnych w wyniku udziału w wojnie: Jake’a Barnesa ze *Słońce też wschodzi* Ernesta Hemingwaya i pułkownika Chatterleya²³ z *Kochanka Lady*

²¹ K. SILVERMAN: *Male Subjectivity...*, s. 47.

²² Paweł DYBEL, choć Silverman nie przywołuje i zdaje się nie znać jej książki, w artykule *Masochizm Schulza i próg wstydu w słowie* („Schulz/Forum” 2016, nr 7) pisze o męskim masochizmie jako „konwulsji opartej na Ojcowskim prawie kultury Zachodu wspomaganej przez bogów judaizmu i chrześcijaństwa” (ibidem, s. 24).

²³ Zob. opis penisa jako „kolumny krwi, żywej fontanny życia” w powieści D.H. LAWRENCE’A: *Kochanek Lady Chatterley*. Przeł. Z. SROCZYŃSKA. Warszawa 2008, s. 182–184.

Chatterley Davida H. Lawrence'a. Ten ostatni problem tematyzuje zresztą bezpośrednio:

Jacy jesteśmy, gdy umrze w nas cud fallusa? Stajemy się nieszczęśliwi i pełni złości. A jacy jesteśmy, gdy penis stanie się tylko narzędziem i zabawką umysłu? Stajemy się perwersyjni i zwyrodniale złośliwi. Tylko i jedynie penis może uchronić ludzkość przed totalnym zniszczeniem świata i tylko fallus jest symbolem naszej jedności w krwi. Krzyż, jako symbol zamordowanego fallusa, jest złowieszczym symbolem i niesie z sobą zło, wszędzie gdzie się pojawi²⁴.

Dość często mówi się, że w przypadku polskiej kultury i naszej pamięci kulturowej doświadczenie I wojny światowej jest zasadniczo pozytywne i państwowotwórcze, a nawet – ekstatyczne. Nietrudno jednak znaleźć świadectwa męskiej traumy. Dylogia powieściowa Jana Żyznowskiego opowiada o okaleczonym „mężczyźnie zdemobilizowanym”. Bohater traci rękę i nogę. Opiekuje się nim jego przedwojenna kochanka, która teraz staje się piastunką i siostrą miłosierdzia wyrzekającą się – w imię funkcji opiekuńczych – seksualności. Gdy Seweryn próbuje się do niej zbliżyć, ona ucieka, Seweryn zaś w następstwie popełnia samobójstwo. Przyjaciół Żyznowskiego i pisarz, równie jak on w międzywojniu popularny i równie zapomniany, Eugeniusz Małaczewski, nim został zamknięty u bonifratrów (od ich nakryć głowy wziął się frazeologizm „zamknąć u czubków” na określenie leczenia psychiatrycznego), gdzie zmarł na gruźlicę, został autorem m.in. tomu wierszy *Pod lazurową strzechą*, w którym sugerował, że ratunkiem dla ludzkości będzie „przekobiecienie” mężczyzn, gdyż za winną wszelkich wojen uznał męskie pragnienia dominacji, władzy, agresję i popędowość.

Dopiero II wojna światowa i lata następujące po niej dobitnie ukazują tradycyjną męską hegemonię i uprawomocniającą ją fikcję jako zjawiska anachroniczne i nieadekwatne wobec rekonfiguracji współczesnego pola symbolicznego. Silverman, by dowieść swej tezy i zademonstrować sposób i zakres oddziaływania „historycznej traumy” na męskość, koncentruje się na kilku amerykańskich filmach z lat 40. Destrukcyjny wpływ światowego konfliktu, twierdzi, daje się odczuć wówczas, gdy żołnierze wracają z frontu (frontowe koleżeństwo, męska ekskluzywność oddziały etc., z jakimi żołnierze mają do czynienia podczas walki, ów „mechanizm rozłączenia”²⁵

²⁴ Ibidem, s. 184.

²⁵ Określenie Tomasza TOMASIKA: *Wojna – męskość – literatura*. Słupsk 2013, s. 46–54.

skutecznie izoluje ich od traumy)²⁶. Filmy, które analizuje nowojorska badaczka, z „niezwykłą szczerością zaświadcza[ją] o kastracji, poprzez którą konstytuuje się męski podmiot”²⁷ i „w taki czy inny sposób opowiadają o upadku funkcji ojcowskiej”²⁸. Ich bohater

[...] nie czuje się „u siebie” we własnym domu czy okolicy, gdzie dorastał, opiera się kulturowej reasymilacji, jest wysadzony z toku opowieści i pozycji podmiotowej tworzących fikcję dominującą, powrót do niej okupiony jest wielkimi trudnościami²⁹.

Bohater wzmiankowanych filmów wraca z frontów II wojny światowej fizycznie i/lub psychicznie okaleczony, co uniemożliwia mu właściwe funkcjonowanie w ramach cywilnego społeczeństwa³⁰, które w międzyczasie doświadczyło głębokich przemian. Postaci kobiece w analizowanych filmach mają „uprzywilejowany dostęp do spektaklu męskiego braku”³¹ i często wykonują wokół i dla mężczyzn gesty pielęgniarstwo-opiekuńcze³². Małżeństwa „nie mają zwykłej wartości metaforycznej, zamiast afirmować porządek kulturowy, dalej dramatyzują (i libidynalnie waloryzują) męską kastrację”³³. Często zdarza się też, tak jak w analizowanym przez Silverman filmie *The Guilt of Janet Ames*, że podmiot kobiecy jest obwiniany za porażkę mężczyzny w jego próbie poddania się fallicznemu ideałowi³⁴. Charakterystycznym miejscem, na którym lądują bohaterowie tych fabuł, są śmietniki.

²⁶ Zob. K. SILVERMAN: *Male Subjectivity...*, s. 63.

²⁷ Ibidem, s. 52.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, s. 53.

³⁰ Przeciw takiemu okaleczeniu powstały wyobrażenia żołnierzy Freikorpsów, tak drobniaczkowo zanalizowane przez Klausa THEWELEITA (IDEM: *Męskie fantazje*. T. 1: *Kobiety, strumienie, ciała, historia*. T. 2: *Męskie ciała. Przyczynek do psychoanalizy białego terroru*. Przeł. M. FALKOWSKI, M. HERER. Przeł. przejrzał A. ŻYCHLIŃSKI. Warszawa 2015), którego przykład zresztą Silverman przywołuje (zob. K. SILVERMAN: *Male Subjectivity...*, s. 63), by wskazać, że po I wojnie światowej, jakkolwiek znamiona rozpadu „dominującej fikcji” były wszechobecne, to jednak w kulturze Zachodu przedsięwzięto ogromną pracę zmierzającą do jej reintegracji – faszyzm był tylko jednym z jej przejawów, ale był to przejaw ekstremalny.

³¹ K. SILVERMAN: *Male Subjectivity...*, s. 78.

³² Ibidem.

³³ Ibidem, s. 87.

³⁴ Ibidem, s. 115.

Polskim czytelnikom przywodzi to na myśl Maćka Chełmickiego i jego śmierć wśród śmieci, ale nie jest to jedyny bohater, który ginie na śmietniku. Podobny los czeka Zygmunta Bałcza z powieści Wilhelma Macha pt. *Agnieszka, córka Kolumba* czy – to chyba najciekawszy przykład – Michała Gaszyńskiego z powieści Marii Kuncewiczowej *Tritan 1946*.

Badaczka ukazała historyczną traumę II wojny światowej jako kluczowy moment dla funkcjonowania męskiej podmiotowości w ramach „dominującej fikcji” – wracający z jej frontów weterani – a są ich przecież miliony! – stanowią żywy dowód na rozpad tej, opartej na założeniu ścisłej przyległości Fallusa i penisa, konstrukcji symbolicznej. Autorzy znakomitej *International Encyclopedia of Masculinity* w inspirowanym pracą Silverman obszernym haśle poświęconym historii męskości w zachodnim kręgu cywilizacyjnym przedstawiają propozycję periodyzacji jej dziejów. Męskość „nowoczesna” rodzi się, ich zdaniem, pod koniec wieku XVIII i panuje przez cały wiek XIX. Jej status zostaje mocno nadszarpnięty podczas I wojny światowej, natomiast II wojna światowa ostatecznie ukazuje nieprzystawalność tego modelu dla:

[...] okaleczonych, strauumatyzowanych, doświadczających nerwic bojowych żołnierzy, których rany nie są oznaką prestiżu, ale stygmatem niedostosowania. Historyczna trauma wojen światowych, a także przemiany struktur społeczno-ekonomicznych stymulują powstanie nowej fazy w historii zachodniej męskości³⁵.

Koncepcja Kai Silverman jest totalizująca i jak takie „totalizujące” koncepcje, np. Pierre’a Bourdieu z *Męskiej dominacji* czy wspomnianej Raewyn Connell, może budzić sprzeciw i słusznie krytykuje ją np. francuska historyczka sztuki Abigail Solomon Godeau, która analizowała reprezentacje męskości w wizualnej kulturze Francji przełomu XVIII i XIX wieku. Zwraca ona uwagę, że retrospektywnie za dominujące uznajemy reprezentacje falliczne, takie jak na obrazie Davida *Przysięga Horacjuszy*, lecz jest to uzurpacja, bo epoka zna przecież także znacznie bardziej „frywolne” męskości z obrazów François Bouchera.

Męskości *pur et dur* z ideologii jakobińskiej okazały się w istocie niezwykle efemeryczne – zwraca uwagę – a uczniowie Davida, jak Girodet Trioson potrafili je całkowicie wywrócić, ukazując mę-

³⁵ *International Encyclopedia of Men and Masculinities*. Ed. M. FLOOD [et al.]. London 2007, s. 304.

skość androgyniczną, niefaliczną, pasywną (jak na obrazie tego ostatniego pt. *Sen Endymiona*)³⁶.

Mimo zastrzeżeń, koncepcja Silverman, będąca według niej samej rodzajem „psychoanalitycznej teorii hegemonii”³⁷, dla literaturoznawcy jest jednak cenna, gdyż pokazuje zawężenie między doświadczeniem jednostki, cielesnością, popędowością a strukturą społeczną i historyczną zmianą. Trauma ma tu wymiar jak najbardziej cielesnego doświadczenia, rany, ale ta rana „uspołecznia się” i „historyzuje”, staje się traumą społeczną, rozrywa zarówno biografię jednostki, jak i kurtynę „fikcji dominującej”, społecznego porządku czy, mówiąc po bourdieańsku, doksy.

Bibliografia

- BOYARIN D.: *Unheroic Conduct. The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*. Berkeley 1997.
- DUDA M.: *Badania nad mężczyznami w Polsce, czyli o hegemonii struktury*. W: *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX–XXI wieku*. Red. B. ZWOLIŃSKA, K.M. TOMALA. Gdańsk 2019, s. 11–22.
- DUDA M.: *Psychoanaliza i męskości*. W: *Biopolityka męskości*. Red. T. KALIŚCIAK, W. ŚMIEJA, przy współpracy P. MOSAKA. Warszawa 2020, s. 57–71.
- DYBEL P.: *Masochizm Schulza i próg wstydu w słowie*. „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 5–24.
- FANTINA R.: *Ernest Hemingway: Machismo and Masochism*. London–New York 2005.
- International Encyclopedia of Men and Masculinities*. Ed. M. FLOOD [et al]. London 2007.
- KALIŚCIAK T.: *Płeć pantofla. Odmienne męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*. Warszawa 2017.
- LAWRENCE D.H.: *Kochanek Lady Chatterley*. Przeł. Z. SROCYŃSKA. Warszawa 2008.
- MATUSZEK D.: *Imiona Ojców. Możliwość psychoanalizy w badaniach literackich*. Warszawa 2017.
- MAZURKIEWICZ F.: *Męskość dziewiętnastowieczna – prolegomena*. „Teksty Drugie” 2015, nr 2, s. 30–52.
- ROBERTS A.: *Conrad and Masculinity*. London–New York 2000.
- SILVERMAN K.: *Male Subjectivity at the Margins*. New York–London 1992.
- SILVERMAN K.: *The World Wants Your Desire*. In: M. PACHMANOVÀ: *Moblie Fidelities. Conversations on Feminism, History and Visuality*. London 2006, s. 31–41.

³⁶ A. SOLOMON-GODEAU: *Male Trouble*. In: M. BERGER, B. WALLIS, S. WATSON, C.M. WEEMS: *Constructing masculinity*. New York 1995, s. 71.

³⁷ K. SILVERMAN: *Male Subjectivity...*, s. 23.

- SOLOMON-GODEAU A.: *Male Trouble*. In: M. BERGER, B. WALLIS, S. WATSON, C. WEEMS. *Constructing masculinity*. New York 1995, s. 69–76.
- SZUKAŁA W.: *Męskość i fantazmat w prozie Javiera Mariasa i Antonia Muñoz Moliny*. Poznań 2019.
- ŚMIEJA W.: *Biopolityka i pole teoretyczne studiów nad męskosciami*. W: *Biopolityka męskości*. Red. T. KALIŚCIAK, W. ŚMIEJA, przy współpracy P. MOSAKA. Warszawa 2020, s. 15–37.
- ŚMIEJA W.: *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości*. Warszawa 2017.
- THEWELEIT K.: *Męskie fantazje*. T. 1: *Kobiety, strumienie, ciała, historia*. T. 2: *Męskie ciała. Przyczynek do psychoanalizy białego terroru*. Przeł. M. FALKOWSKI, M. HERER. Przekł. przejrzał A. ŻYCHLIŃSKI. Warszawa 2015.
- TOMASIK T.: *Wojna – męskość – literatura*. Słupsk 2013.

Wojciech Śmieja – profesor uczelni w Instytucie Literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Wykładał m.in. na Uniwersytecie Warszawskim (*Gender Studies ISNS*). Uczestniczył również w stażach i wizytach naukowych połączonych z wykładami na uniwersytetach w Greifswaldzie (Niemcy), Lille (Francja), Neapolu (Włochy), a także w Center for the Study of Men and Masculinities na Stony Brook University (Nowy Jork, USA).

Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół ekspresji nienormatywnych seksualności w literaturze i szeroko pojętej sferze publicznej (*gender studies* i *queer studies*), a także sposobów kulturowego kształtowania norm męskości. Wynikiem prowadzonych badań są książki *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”* (Kraków 2010) i *Homoseksualność i polska nowoczesność. Szkice o teorii, historii i literaturze* (Katowice 2015), *Hegemonia i trauma. Literatura wobec dominujących fikcji męskości* (Warszawa 2017). Obecnie pracuje nad rozprawą o wytwarzaniu norm męskości w polskiej peryferyjnej nowoczesności.


e-mail: wojciech.smieja@us.edu.pl

Rozpoznania i autopsje



Paweł Dybel

Instytut Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie

 <http://orcid.org/0000-0002-4757-9991>

Witkacy nie istnieje Uwagi na temat motywu sobowtóra w pisarstwie Stanisława Ignacego Witkiewicza

Witkacy Does Not Exist

On the Figure of Double in Stanisław Ignacy Witkiewicz's Works

Abstract: The literary work of Stanisław I. Witkiewicz (Witkacy), whose world career began in the 1950s, is treated today in many aspects as a precursory in relation to postmodernism. In his dramas and novels, this is manifested in the creation of characters who are internally broken up, act like human machines full of glitches and are unable to control their own drives. These motifs are also reflected in the writer's broken identity, which is torn apart by contradictions ("knots") and constantly doubles itself. In my article I demonstrate to what extent this obsession with his own double is rooted in the instrumental treatment of Witkacy by his father, who wanted to see in him a perfect artistic embodiment of himself. The whole of Witkacy's work, considered from this perspective, is a rebellion against his father, expressed in the (futile) desperate attempts to break away from being his better copy, his double.

Key words: double, father, identity, psychoanalysis, knot, schizoid, Maciej

Streszczenie: Pisarstwo Stanisława I. Witkiewicza, którego światowa kariera zaczęła się w latach 50. minionego stulecia, traktowane jest dzisiaj w wielu aspektach jako prekursorskie w stosunku do postmodernizmu. W jego dramatach i powieściach znalazło to swój wyraz w kreowaniu postaci bohaterów rozbitych wewnątrz, działających niczym rozregulowane maszyny ludzkie i niebędących w stanie panować nad własnymi popędami. Z tymi motywami korespondowała równie rozbita, targana przez różnego rodzaju sprzeczności („węzłowiska”) i nieustannie się podwajająca tożsamość pisarza, co znajdowało

swój wyraz w jego obsesji sobowtóra. W artykule autor chce pokazać, jak dalece obsesja ta miała swoje źródło w instrumentalnym traktowaniu go przez ojca, który chciał w nim widzieć doskonalsze artystyczne wcielenie samego siebie. Rozpatrywana z tej perspektywy cała twórczość Witkacego jest buntem przeciwko ojcu, wyrażającym się w (nadaremny) dążeniu do wyłamania się z bycia jego lepszą kopią, sobowtórem.

Słowa kluczowe: sobowtór, ojciec, tożsamość, psychoanaliza, schizoid, Maciej

Za mało nas na tę historię.
S.I. WITKIEWICZ: *Pragmatyści*

Stasio jako sobowtór ojca

Motyw sobowtóra należy do kluczowych w twórczości pisarskiej Witkacego. Pojawia się on wielokrotnie w jego powieściach i w dramatach, nie mówiąc już o jego słynnej petersburskiej fotografii *Autoportret wielokrotny w lustrach*¹. Koresponduje z nim schizoidalna struktura tożsamościowa pisarza, która nigdy nie wyczerpuje się w zamkniętym kręgu jego odnoszenia się do siebie jako tego samego „ja”, ale w tej relacji zdaje się on sobie wymykać, podwajać w nieskończoność, rozpraszać.

W upodobaniu Witkacego do sięgania po motyw sobowtóra można widzieć element wyrafinowanej gry z sobą i ze swoim pisarskim światem, jaką prowadzi on w dramatach i powieściach. Gry skądinąd bardzo popularnej w literaturze europejskiej i amerykańskiej, począwszy od XIX wieku. Uprawiali ją m.in. tacy klasycy, jak Edgar Allan Poe, Jean Paul, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Fiodor Dostojewski, Charles Dickens czy Hermann Hesse². Ale w przypadku autora *622 upadków Bunga* skłonność do posługiwania się motywem sobowtóra nie jest tylko kwestią powoływania na kartach powieści i dramatów fikcyjnych dublerów siebie oraz dublerów ich bohaterów.

¹ Motyw ten podjął m.in. Daniel Gerould, śledząc pisarskie manifestacje w twórczości Witkacego. Por. D. GEROULD: *Witkacy i jego sobowtóry*. Tłum. J. KOSICKA. „Pamiętnik Teatralny” 1985, nr 1–4, s. 149–150. Ja natomiast w tym eseju chciałbym wskazać na ściśle powiązanie tego motywu ze schizoidalną strukturą tożsamościową pisarza, będącą efektem jego konfliktowej relacji z ojcem.

² Przeglądową rekonstrukcję motywu sobowtóra w tym okresie przynosi artykuł Rozalii SŁODCZYK: *Poe a motyw sobowtóra w literaturze XIX wieku*. „Tekstualia” 2009, nr 1, s. 35–52.

Korzenie tej skłonności tkwią również we wspomnianej schizoidalnej tożsamości pisarza, na nią zaś ogromny wpływ wywarła jego nacechowana ambiwalencją relacja z ojcem. Można wręcz zaryzykować hipotezę, że jednym ze źródeł poważnych problemów tożsamościowych Stasia stało się instrumentalne podejście Witkiewicza-seniora, który chciał go ukształtować na swój własny wzór i podobieństwo. Nakładała się na to złożona sytuacja rodzinna: opuszczenie matki przez ojca i jego wyjazd z opiekującą się nim kochanką Marią Dembińską do Lovrany w Chorwacji. Stasio nie mógł do końca swojego życia wybaczyć tej decyzji ojcu, a Dembińskiej szczerze nie znośli. Dochodził do tego bunt przeciwko natrętnemu moralizowaniu ojca („Bądź dobrym człowiekiem!”), w czym widział rodzaj hipokryzji³.

Instrumentalne podejście Witkiewicza-seniora do syna dochodzi wyraźnie do głosu w ich listowej korespondencji. Ot, choćby w przytaczanym wielokrotnie przez krytykę fragmencie, w którym ojciec kreśli przed synem świetlaną wizję jego przyszłości jako artysty:

Sztuka wypełni po brzegi Twoją umysłowość, a zdolność współodczuwania i ludziom i „tchórzom” wypełni czucia [...]. Jak tak dalej pójdzie z Twoim malarstwem, będziesz cudownym dowodem moich teorii o sztuce, a sam w latach, w których inni uczą się abecadła na niezrozumiałym szkolnym elementarzu – będziesz niezależnym majstrem⁴.

Przy czym „[...] będziesz cudownym dowodem moich teorii o sztuce” należy rozumieć: będziesz wymownym potwierdzeniem eksperymentu, którego na Tobie dokonałem. Nie tylko staniesz się prawdziwym artystą, ale będziesz takim artystą, jakiego ja sobie wymarzyłem (czytaj: zaplanowałem). W tych pochwałach, w tym przywołaniu się synowi, jest coś głęboko toksycznego. Autorzy piszący

³ O przepojonym ambiwalencją stosunku Witkacego do ojca pisze Jerzy E. PŁOMIENSKI. Według niego Witkacy „Miał pewien uraz w stosunku do ojca, pochodzący ze wspomnień młodości. Mówił mi o nim z odcieniem hamowanej goryczy jako o kimś, którego opinia publiczna postawiła na najwyższym piedestale, a który, niestety, nie dorastał do tej wysokości w życiu rodzinnym”. IDEM: *Polski pontifex maximus katastrofizmu*. W: Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca*. Red. T. KOTARBIŃSKI, J.E. PŁOMIENSKI. Warszawa 1957, s. 185. Witkacy miał mu też m.in. tak powiedzieć o ojcu: „Oddziaływał patosem swojej postawy moralnej, która była niezupełnie szczerą [...]”. (Ibidem, s. 186).

⁴ S. WITKIEWICZ: *Listy do syna*. Oprac. B. DANEK-WOJNAROWSKA, A. MICIŃSKA. Warszawa 1969, s. 46.

o relacji Witkacego z ojcem – Jan Błoński, Anna Micińska, Janusz Degler i inni⁵ – widzą w listach Witkiewicza-seniora głównie przejaw szlachetnej troski o rozwój syna jako artysty i jego autentycznej miłości do niego. Ale za tą troską kryje się coś całkiem innego, podskórnie niszczącego. Owo „coś” to skrajny egoizm ojca, który chciałby podporządkować sobie syna, duchowo go zniewolić. Staś liczy się dla niego jedynie o tyle, o ile zrealizuje w przyszłości jego ambitnie plany. I dopełni w ten sposób dzieła ojca.

Naturalnie stary Witkiewicz jest zatroskany o przyszłość Stasia. Widać to szczególnie, kiedy martwi się, że ten nie podjął jeszcze żadnej pracy zarobkowej i żyje z korepetycji muzycznych matki. Wydaje się, że chciałby synowi nieba uchylić, ustrzec go, by ten nie popełniał życiowych błędów, za które przyjdzie mu później słono zapłacić. Ale za tą troską idzie traktowanie syna jako medium, na które projektuje związane z nim oczekiwania. Staś liczy się dla ojca nie tylko jako ukochany syn, ale również jako własne artystyczne wcielenie, które swoją twórczością zrekompensuje mu porażki i życiowe frustracje.

I właśnie ten splot troski o syna z chęcią zawłaszczenia jego tożsamości jest tak toksyczny. Nic dziwnego, że trudno będzie potem Stasiowi się od niego uwolnić. Sugestia ojca: masz stać się takim, jakim Ciebie zaprogramowałem. Masz stać się przedłużeniem mnie, kopia, w której Ja znajdę swoje spełnienie, prowadzi do wniosku: masz stać się jako artysta moim sobowtórem.

Szczerza pochwała i podziw? Nic z tych rzeczy. Raczej zaciśnięcie pętli na szyi Stasia, który ma uwierzyć w zaprojektowany przez ojca „geniusz”. Tak, już teraz prześcignąłeś rówieśników – zdaje się, że mówi ojciec – jesteś wielki, ale tylko dlatego, że jesteś moim dziełem. Jesteś efektem mojego, zaprogramowanego z myślą o Twoim artystycznym rozwoju modelu edukacji, wszystkich moich porad i uwag. Uwierz w swoją wielkość, a będziesz mój. Będziesz Wielki, ale Twoja wielkość będzie w istocie moją wielkością. Swoją wielkością potwierdzisz mnie w sobie. Rozpościerając przed Stasiem płaszcz pochwał, ojciec chce go całkiem dla siebie zagarnąć, przyduścić tym płaszczem tak, aby nie zostało mu wolnej przestrzeni na oddychanie.

⁵ Por. J. BŁOŃSKI: *Witkacy na zawsze*. Kraków 2003; A. MICIŃSKA: *Istnienie poszczególne. Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Wrocław 2003; J. DEGLER: *Witkacego teoria teatru*. W: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Czysta Forma w teatrze*. Red. J. DEGLER. Warszawa 1986, s. 5–28.

Martwe sobowtóry Stanisław i Ignacy oraz żywy sobowtór Maciej

Symptomem buntu Stasia przeciwko władczym zapędom ojca staje się poczucie, że nadane mu przez niego imiona: Stanisław i Ignacy, są mu obce i martwe. Pisze o tym w listach do Heleny Czerwijowskiej z lat 1912–1913 i zarazem oświadcza, że już niedługo narodzi się w nim Maciej, który – w odróżnieniu od swoich martwych poprzedników – będzie „z własnej potęgi”. Te deklaracje Stasia świadczą o tym, że nie doszło do trwałego ustabilizowania się jego tożsamości na poziomie symbolicznym. Dlatego poszukuje rozpaczliwie imienia, w którym jako prawdziwie własnym mógłby się potwierdzić.

Poniżej przytaczam wybrane fragmenty listów, w których dochodzi do głosu tożsamościowy kryzys Stasia oraz poczucie, że znalazł się na progu szaleństwa:

Jutro obchodzę imieniny mego zmarłego sobowtóra śp. Stanisława. Oby już w następnym roku jego pamięć zgasła na wieki, Ignacy Witkiewicz [7 V 1912]⁶.

Żelazna maska pokryje dziecinną twarzyczkę dawnego Ignasia. Urodzi się Maciej. Najpotworniejszy z całej Kompanii, gorszy od Tymbeusza, Breitera, Bronia, Chwistka, Solskiego i Władzia B. [27 I 1913]⁷.

I to pierwszy raz jestem na granicy obłądu. Odbyłem konferencję z Borenem, ale zdaje się za późno. [...] Jestem strasznie chory i może nigdy już zdrow nie będę. Czuję wyraźnie obłąd i boję się tego okropnie. [...] Zostanie po mnie kupka rysunków. Ale jeżeli to przetrzymam, to będę rzeczywiście tym trzecim – Maciejem z własnej potęgi [II 1913]⁸.

Muszę się opancerzać przed życiem, które staje się coraz podobniejsze do prawdy mojego o nim myślenia. POTWORNOSĆ. Mimo to wierzę w uczucia szlachetne, ponieważ je posiadam. [...] W Beaurainizm nic nie wierzę. O ile wyjdę, to nie dzięki uświadomionemu kompleksowi embriona.

⁶ S.I. WITKIEWICZ: *Listy*. Oprac. i przypisami opatrzył T. PAWŁAK. T. 1. Warszawa 2013, s. 213.

⁷ Ibidem, s. 239.

⁸ Ibidem, s. 242.

[...]

Pracuję znowu i staram się o różne wystawy, ale dotąd bez wielkiego skutku.

Bardzo bym chciał zobaczyć Panią w tej nowej fazie, w której jestem.

Zacząłem znowu wierzyć, że nie jestem trupem. Obłąd na razie opanowany, ale czyha w głębi.

Całuję ręce Pani.

Witkacy [17 IV 1913]⁹

W pierwszym fragmencie uderzają słowa o śmierci Stanisława, nazywanego tu zmarłym sobowtórem. W drugim mowa jest o żelaznej masce, która ma pokryć dziecięcą twarz Ignasia, a w jego miejsce urodzi się wspomniany zagadkowy Maciej „z własnej potęgi”. Żelazna maska zdaje się odnosić do Macieja jako trzeciego sobowtóra pisarza, ucieleśniającego sobą jego narodziny jako osoby dorosłej, która przezwyciężyła wcześniejsze embrionalno-dziecięce stadium. Ale zarazem ów Maciej to tylko Ignas-embryon z żelazną maską dorosłości. Dziecięca osobowość Ignasia skrywa się bowiem nadal pod maską Macieja. W rezultacie Maciej to „dojrzały” sobowtór, który jednak nie do końca wyzwolił się od „dziecięcości” Ignasia.

Skąd wziął się ów Maciej? Dlaczego Witkacy wybrał właśnie to imię? Co ono w jego oczach symbolizuje? I co znaczą słowa, że jest on „z własnej potęgi”?

Jan Gondowicz, który tej kwestii poświęcił cały artykuł, twierdzi, że chyba nigdy się tego nie dowiemy¹⁰. Z pewnością, na podstawie materiału biograficznego, którym dziś dysponujemy, trudno to w sposób jednoznaczny ustalić. Nie wyklucza to jednak prób formułowania różnych hipotez. Jedna z nich, którą zgłosił krytyk we wspomnianym artykule, brzmi, że może to mieć związek z faktem, iż imieniny Macieja przypadają na dzień urodzin Witkacego (24 lutego).

Na rzecz tej hipotezy przemawia dodatkowo zdanie w drugim przytoczonym fragmencie listu: „Urodzi się Maciej”. Chodzi tu o ponowne narodziny pisarza, w których ten przyjmie imię zgodne z (chrześcijańskim) kalendarzowym porządkiem imion. Nie będzie to imię nadane mu arbitralnie i bez jego wiedzy przez innych, ale imię, które narzuca mu się mocą własnej potęgi, imię przydzielone mu przez los. Dopiero, przybierając to imię, Stasio będzie

⁹ Ibidem, s. 251.

¹⁰ J. GONDOWICZ: *W kółko Macieju. Witkacy w teatrze własnej wyobraźni*. „Teatr” 2010, nr 4, s. 11–15.

mógł uwolnić się od rodzicielskiej presji i zawłaszczenia przez ojca. Będzie mógł stać się w pełni sobą. Zagadką jest jednak, dlaczego owego Macieja „z własnej potęgi” (czyli sobowtóra siebie) nazywa „najpotworniejszym z całej Kompanii”? W czym owa „potworność” miałyby się przejawiać?

Kiedy czytamy list do Czerwijowskiej, w którym pojawia się to zagadkowe zdanie, uwagę zwraca słowo „potworny”, używane przez Witkacego kilka razy. Pisze on o „potwornym bezsensie” swego życia, o „potwornym” śnie, jaki miał o Helenie, o swoich „potwornych kompozycjach” (czyli rysunkach). Ewidentnie nadużywa tego słowa. Jest to symptomatyczne, gdyż zdradza stan jego duchowego kryzysu, w którym zarówno on, jak i wszystkie przejawy życia, jawią mu się jako coś „potwornego”, a zarazem pozbawionego sensu. Potwierdzają to dwa przytoczone powyżej fragmenty z kolejnych listów.

Postawa Witkacego wobec tych przejawów życia, jak i własnego sobowtóra Macieja jest zatem ambiwalentna. Maciej, narodzony „z własnej potęgi”, przyszedł na świat sam z siebie. W odróżnieniu od imion/sobowtórów Stanisława i Ignacego, nadanych mu przez ojca, które Staś traktuje jako martwe i odrzuca, Maciej jest jego żywym sobowtorem, z którym się teraz identyfikuje. On sam bowiem, zgodnie z kalendarzowym porządkiem imion, powołał go do istnienia. Tyle że ów „żywy” sobowtór rodzi się dopiero wtedy, kiedy umiera Ignas zakryty „żelazną maską”.

Kim jest więc Maciej? Zmarłym Ignasiem, który się narodził na nowo? Kolejnym sobowtorem pisarza, tyle że innego rodzaju niż dwa poprzednie? Takim samym jak wracający do życia na scenie dramatów Witkacego bohaterowie, którzy wcześniej umarli, zginęli, popełnili samobójstwo czy zostali zamordowani?

Należy podkreślić, że w czasie, kiedy Staś pisze swoje listy do Czerwijowskiej, toczy wyniszczającą psychicznie walkę o to, by nie popaść w obłąd i o nieodczuwanie siebie jako trupa (tak bowiem doświadcza dwóch swoich młodzieńczych sobowtórów: Stanisława i Ignasia). Jeśli antidotum na to poczucie ma być wspomniany Maciej, to jako „żywy” jest on zarazem częścią życia doświadczanego przez Stasia jako „potworność”. Dlatego Maciej, będąc kumulacją sił życia, jest imieniem „najpotworniejszym” z możliwych. Zjawiając się w „potworności” życia „z własnej potęgi”, jest jego „najpotworniejszym” przejawem.

Maciej ma przede wszystkim pomóc Stasiowi utwierdzić się w „poszczególności” swojego istnienia. Jest jedyną nadzieją na przetrwanie kryzysu, w jakim Staś się znajduje. Jeśli uosabia to, co

w życiu potworne, to jest zarazem „żywy”. Maciej, w odróżnieniu od Stanisława i Ignacego, jest więc takim sobowtorem Stasia, z którym ten pomimo jego potworności może się utożsamić. Jest idealnym wyobrażeniowym „ja” Stasia, zupełnie innego typu niż wyobrażeniowe „ja”, które stoją za martwymi teraz Stanisławem i Ignacym.

Ale nie znaczy to, że te poprzednie sobowtóry utraciły całkowicie znaczenie. Współistnieją one nadal w wyobraźni pisarza, składając się na dysocjacyjną strukturę jego tożsamości. W dodatku postawę Stasia wobec sobowtóra Macieja cechuje ambiwalencja. Z jednej strony jest nim zafascynowany jako tym, który jest „z własnej potęgi”, z drugiej jest przerażony jego „potwornością”, gdyż Maciej zrodzony sam z siebie sytuuje się poza wszelkim prawem i tradycją. Jest sam dla siebie racją i celem, nic go nie obowiązuje. To jest też w Macieju najbardziej problematyczne: roszczenie sobie prawa do bycia przyczyną siebie samego, bycia swoim własnym ojcem.

Staś, pisząc w dwóch kolejnych listach do Czerwijowskiej o swoim fatalnym stanie psychicznym, bliskim szaleństwa, nawiązuje do terapii psychoanalitycznej, którą odbywał w latach 1912–1913 u Karola de Beauraina. W pierwszym liście stwierdza, że zaczął ją zapewne „za późno”, w drugim z kolei podkreśla, że nie wierzy w jej pozytywny skutek, przede wszystkim zaś w diagnozę kompleksu embriona. Data napisania tych listów wskazuje, że terapia trwa już ponad rok i ma się ku końcowi. Nie uwolniła ona jednak Stasia od wszystkich niepokojów i lęków, ciągle obawia się on popadnięcia w obłęd. Ale zarazem wspomniane słowa o narodzinach Macieja „z własnej potęgi” sugerują, że w jej trakcie pojawił się promyk nadziei. Zarysowała się jakaś alternatywa dla martwych po-ojcowskich sobowtórów Stasia i Ignacego.

W odróżnieniu od nich Maciej jest jego „prawdziwym” imieniem, które stanowi, by tak rzec, dar losu. W końcu, jak już pisałem, imię tego sobowtóra wiąże się z datą urodzin Witkacego. Imię Maciej to synonim siły, która uzasadnia sama siebie i dlatego wydaje się niezniszczalna. Dzięki niemu pisarz może przetrwać duchowy kryzys. Ów Maciej, który rodzi się wówczas, gdy „żelazna maska” śmierci pokryła dziecięcą twarz Ignasia, symbolizuje zarazem wyjście ze stanu embrionalnego i wejście w dorosłość.

Inna sprawa, że obraz pojawiający się w liście do Czerwijowskiej jest w swej wymowie dwuznaczny. Równie dobrze bowiem Maciej, jako rodzący się wówczas gdy „żelazna maska” pokryła dziecięcą twarz Ignasia, byłby potworem, który narodził się na podłożu własnej śmierci. To znaczy śmierci swego poprzedniego embriowatego wcielenia Ignasia. Byłby rodzajem żywego trupa, który

narodził się sam z siebie i nałożył na swoją dawną twarz odrażającą maskę śmierci. W rezultacie na swój sposób stał się niezniszczalny, istniejący poza życiem i śmiercią. Kimś podobnym do tych nowych wcieleń bohaterów dramatów, którzy cudownie ożywają i wracają na scenę po swojej śmierci. Byłby Maciejem-maską, która na swój sposób „uwiecznia” – ale też i zarazem unicestwia – podmiot, który ją nosi. Ot, choćby taką, jaką noszą tancerze w indiańskich misteriach. Albo taką, jaką Witkacy będzie nakładać później na twarze widmowatych bohaterów swoich dramatów i powieści, każąc im, niczym bezdusznym automatom, odgrywać jakieś absurdalne, przepisane im przez siebie, role.

Odczytując w ten sposób figurę Macieja „z własnej potęgi”, spojrzeć musimy z pewnego dystansu na zapewnienia Stasia, że nie wierzy w terapeutyczny efekt uwolnienia się od kompleksu embryonalnego poprzez jego uświadomienie – co wmawia mu de Beaurain. Jakkolwiek Staś sądzi, że terapia nie przyniosła efektów, to ma ona pewne skutki pozytywne, których, jak się wydaje, młody pisarz na razie nie docenia. Jednym z nich jest opanowanie obłędu, co wiąże się ze wspomnianym pojawieniem się „żywego” sobowtóra Macieja, z którym Staś jako własnym – a nie zawłaszczonym przez ojca – może się utożsamiać. Stąd bierze się jego przekonanie, że przestał być „trupem” i odzyska zdolność do pracy twórczej.

To poczucie, że jest trupem, wiązało się z dotychczasowym utożsamianiem się z nadanymi mu przez rodziców imionami – Stanisławem i Ignacym, które zaczyna odczuwać jako obce. Zrywając z tymi imionami/sobowtórami, z których pierwsze było kopią imienia ojca, nie w pełni zrealizowanego artysty, drugie zaś, odziedziczone po dziadku, wpisując go w tradycję Rodu, symbolizowało zarazem dziecięcą (embrionalną) niedojrzałość i nieporadność pisarza, Stasio przeciwstawia im wspomnianego „żywego” Macieja, który jako „z własnej potęgi” uosabia w jego oczach nieposkromioną, znajdującą uzasadnienie w sobie samej, moc życia.

Nie znaczy to, że ten nowy Maciej-sobowtór rozwiązuje problemy tożsamościowe Stasia. Pojawiając się w miejsce „zmarłych” Stanisława i Ignasia, ma u swych podstaw wyobrażenie bycia swym własnym początkiem. Wyobrażenie niemożliwe, które pozostaje w sprzeczności z podstawowym prawem życia, w którym żaden byt nie powstaje sam z siebie, ale rodzi się na jakimś umożliwiającym jego powstanie podłożu. Tu zaś jego podłożem jest – paradoksalnie – śmierć innych; stąd bierze się jego wspomniany status maski. Innymi słowy, Maciej jako „z własnej potęgi” bierze się w istocie z potęgi śmierci. To śmierć uwieczniona w swojej potędze w masce, śmierć,

która jest więcej niż sobą jako wpisana w proces życia; śmierć, która jest więcej niż śmiercią. Śmierć, która stała się maską samej siebie.

W równej mierze tak pojmowany Maciej jako imię „z własnej potęgi” wyłamuje się z praw, jakie określają kalendarzowy chrześcijański porządek imion, w którym – podobnie jak w każdym kalendarzu tego typu – z góry przypisuje mu się określone miejsce, czyli wyznacza się jego imieniny na 24 lutego. Tak samo jak innym imionom przypisuje się właściwe im miejsca. Jako „z własnej potęgi” sytuuje się on wszak poza wszelkim symbolicznym porządkiem różnic i opozycji, który decydowałby o jego funkcji i znaczeniu.

Innymi słowy, jako usytuowany poza wszelką tradycją Maciej jest imieniem niemożliwym, które już choćby z tego powodu nie daje się pojąć i nie ma prawa zaistnieć. Uzyskuje ono – i jego nosiciel – status „potwora”, którego genealogia wywodzi się z mrocznych głębin Realnego w znaczeniu Lacanowskim¹¹.

Nic dziwnego, że Maciej nie może spełnić funkcji utrwalającej tożsamość podmiotu na poziomie symbolicznym. Z jednej strony obdarza podmiot poczuciem mocy, pozwalając mu przestać być „trupem”, z drugiej – jego „potęga” ma w sobie coś głęboko destrukcyjnego, gdyż pozostaje w jaskrawej sprzeczności z genealogią

¹¹ Pojęcie Realnego u Jacques’a Lacana odsyła do trzeciego wyróżnionego przez niego porządku bytu pozostającego, z jednej strony, w opozycji do porządku wyobrazeniowego, narcystycznego w swej istocie, oraz usytuowanego poza porządkiem symbolicznym, opartym na językowych opozycjach, określonym przez grę obecności i nieobecności znaczących (brak, kastracja) i będącym miejscem narodzin ojcowskiego Prawa (zakaz kazirodztwa). Pojęte w ten sposób Realne oddaje sobą poziom tego, co w ludzkim doświadczeniu noumenalne, wymykające się wszelkim wyobrażeniom i pojęciom intelektu (jak np. Kantowska „rzecz w sobie”). Realne, jak pisze Slavoj Žižek, stanowi „twarde jądro opierające się symbolizacji, dialektyzacji, trwające na swoim miejscu, zawsze do niego powracające”. Zob. IDEM: *Wzniosły obiekt ideologii*. Tłum. J. BATOR, P. DYBEL. Wstęp P. DYBEL. Wrocław 2001, s. 192. Realne zatem, z jednej strony, zawsze jest na swoim miejscu, niczym toporna martwa skała usytuowana poza życiem i śmiercią opiera się wszelkim zmianom, tożsame ze sobą. Z drugiej właśnie dlatego ma ono w sobie coś „niesamowitego”, potwornego, usytuowanego poza wszelkimi wyobrażeniami i ciągiem opozycji znaczących. Doświadczane jest ono przez podmiot jako koszmar, który przeraża tak, że nie sposób jest nawet nadać mu określonej wyobrazeniowej postaci. Dlatego jego doświadczenie, niczym doświadczenie kosmaru we śnie, paraliżuje i niszczy podmiot. Tak pojmowane Realne zdaje się być głęboko spokrewnione z różnymi przejawami absurdałności („dziwności”) istnienia ewokowanymi w dramatach i powieściach Witkacego. Objawia się w nich jako określająca podskórnie przebieg ich akcji potężna destrukcyjna siła.

imienia jako takiego. Żadne imię nie powstaje bowiem samo z siebie, ale zawsze nadawane jest przez innych, zostaje zaczerpnięte ze skarbnicy Innego/języka – tradycji. Nie ma imienia, poza niepojętym dla człowieka imieniem Boga („Jestem, który jestem”; Wj 3, 14), które byłoby uzasadnieniem samo dla siebie (czyli pojawiłoby się w sensie dosłownym „z własnej potęgi”). Wystarczy spojrzeć na właściwy każdej kulturowej tradycji kalendarz imion. Imię, które przypisane jest w nim do konkretnego dnia, wywodzi się z jakiejś tradycji: chrześcijańskiej, słowiańskiej, germańskiej itd., która je potwierdza. Natomiast Witkacy, nadając imieniu Maciej status imienia „z własnej potęgi”, traktuje je tak, jakby samo dla siebie było ono wystarczającym uzasadnieniem. W tej postaci jest ono imieniem samozwańczym i obrazoburczym, gdyż uznając samo siebie za własną „przyczynę” i źródło, nie znajduje ono potwierdzenia w Innym, w języku tradycji. To wynurzające się z głębin Realnego niemożliwe imię-maskę, imię-potwór, którego potęga czerpie swe żywotne soki z ożywionego sztucznie trupa, Ignasia w żelaznej masce Macieja.

Naturalnie Witkacy, aby przestać być „trupem” Ignasiem, musiał zdać się na „potęgę” własnych przeżyć, wzmocnić w sobie wolę życia. To ta „potęga” pozwoli mu przetrwać i przewyciężyć – choćby na jakiś czas – stan głębokiej depresji, w jakim się znalazł. Takie dość zdroworozsądkowe odczytanie narzuca się zrazu czytelnikowi tych fragmentów listów. Nie jest ono fałszywe, ale w istocie upraszczające. Zapoznaje cały „metafizyczny” wymiar figury Macieja. Ów Maciej „z własnej potęgi”, z którym teraz Witkacy próbuje się identyfikować, jest bowiem – podkreślmy – zarazem jego kolejnym sobowtorem, nową maską, którą próbuje nałożyć na twarz. Utożsamiając się z nim jako „z własnej potęgi”, przejmuje wprawdzie coś z jego mocy, co pozwala mu wytrwać, ale zarazem wyobcowuje się w nim wobec siebie. Staje się innym sobą, sobą-potworem, który zarówno go fascynuje, jak i przeraża choćby dlatego, że nie jest w stanie nad nim zapanować. Ba, ten sobowtór może go wręcz zniszczyć. Figura tożsamościowa, z jaką mamy tu do czynienia, to klasyczna figura dysacjonizmu; rozszczepienie na siebie i innego, a nie figura transformacji podmiotu w jakies „spotęgowane” inne ja-Macieja. Dlatego, aby adekwatnie uchwycić ten proces, literacką analizę operującą tradycyjnymi schematami interpretacyjnymi (wyobcowanie, maska, persona) musi zastąpić psychoanaliza wskazująca na specyficzne rysy głęboko rozszczepionej schizoidalnej struktury psychicznej pisarza oraz na metafizyczno-demoniczny wymiar tego procesu.

Nic dziwnego, że Maciej jest „najpotworniejszy” ze wszystkich sobowtórów, zdolny do największych zbrodni. Jest niemożliwym

wytworem Realnego, który powstał poza porządkiem symbolicznym. Nie obowiązują go żadne Prawo, żadne społeczne normy i konwencje. Jeśli więc Maciej wznoszący się na masce trupa-Ignasia chciałby nadać sobie status imienia Boga, to w istocie jest tego imienia skrajnym zaprzeczeniem. To twór niepojęty, kwintesencja potworności tego, co nie-ludzkie w człowieku. To przerażający sobowtór Witkacego-podmiotu, Staś-Szatan, najczystsze wcielenie radykalnego Zła w znaczeniu Kantowskim. Jeśli postać Macieja sprowadzimy zdroworozsądkowo do jakiegoś nowego witalnego wcielenia samego Witkacego, nie będziemy w stanie pojąć, kim są właściwie tytaniczne „niemożliwe” postaci bohaterów pojawiające się w dramatach Witkacego, jak Maciej Korbowa, Guybał Wahazar czy Baleastadar.

Ale widmo tego sobowtóra pojawiło się już wcześniej w przytoczonych listach do Heleny Czerwijowskiej, a jeszcze wcześniej w 622 *upadkach Bunga*, pierwszej powieści Witkacego, gdzie przybrał buhajowatą postać Stanisława Ignacego Zdyba o wiecznie niezaspokojonym libido, literackiego odpowiednika Freudowskiego mitycznego Ojca, spółkującego z wszystkimi kobietami hordy. To z nim romansuje pani Akne, zdradzając Bunga. Błoński widzi w Zdybie jedynie maskę Bunga, która przybrała postać „pysku bezwzględego samca” i odgrywa obcego sobie tyrana i władcę¹². Wiąże się to z jego przekonaniem, że Witkacy „to nie sobowtór, ale persona, projekcja wnętrza artysty na publiczny użytek”¹³. Gdyby jednak tak było w istocie, również i Macieja „z własnej potęgi” należałoby potraktować li tylko jako rodzaj persony. Myślę, że sprawy zaszły znacznie dalej i chodzi tu właśnie o imię nazywające inne „ja” pisarza, jego sobowtóra. I ten sobowtór będzie go od tej pory prześladował przez całe życie. Pojawienie się tego sobowtóra wiąże się z ukształtowaną wcześniej wspomnianą strukturą dysocjacyjną jaźni Witkacego, tak jak o niej będzie pisał później w *Niemytych duszach*, charakteryzując rozszczepienie jaźni cechujące schizoida¹⁴. U podstaw tego procesu tkwi zaś przesycona głęboką ambiwalencją relacja z ojcem, o której już pisałem¹⁵.

¹² J. BŁOŃSKI: *Witkacy na zawsze...*, s. 102.

¹³ IDEM: *Wstęp*. W: S.I. WITKIEWICZ: *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*. Oprac. A. MICIŃSKA. Warszawa 1992, s. 14.

¹⁴ S.I. WITKIEWICZ: *Niemyte dusze*. Warszawa 1975, s. 200–203.

¹⁵ Naturalnie tę relację można również odczytywać pod kątem głębokich różnic w ich poglądach na sztukę, o czym pisano już wielokrotnie. W ostatnim czasie ciekawy esej na ten temat opublikował Józef Tarnowski, koncentrując się na narastającym z czasem konflikcie Witkacego z ojcem, który dotyczył jego

Byt jako potworność Witkacy i Artaud

Witkacego prześladowają dwa typy sobowtórów. Pierwszy typ to sobowtóry, które przybrały postać intelektualnych i artystycznych „embrionów”, życiowych nieudaczników i artystycznych impotentów. Drugie sobowtóry są z kolei różnymi wersjami Macieja „z własnej potęgi” i są usytuowanymi poza porządkiem symbolicznym „niemożliwymi” potworami, wywodzącymi się z tego, co Realne. Te pierwsze sobowtóry wiążą się z odrzuconymi przez Witkacego ojcowskimi imionami, Stanisławem i Ignacym, wywłaszczającymi go z jego podmiotowości. Stoi za nimi doświadczenie martwoty porządku symbolicznego i własnego niedostawania do niego. Natomiast różne wcielenia sobowtóra Macieja to wynik rozpaczliwej próby powetowania sobie tego doświadczenia poprzez stworzenie dla niego alternatywy w postaci usytuowanego poza porządkiem symbolicznym tytanicznego Podmiotu, który jest sam dla siebie przyczyną i racją. Oba te typy sobowtórów reprezentują skrajnie przeciwstawne widmowate wcielenia tożsamościowe Witkacego i są w równej mierze odrażające, chociaż w innym znaczeniu.

Ich pojawienie się jest efektem jego zakłóconego stosunku do porządku symbolicznego. On sam bowiem oscyluje między dwiema skrajnie odmiennymi postaciami przedstawiania siebie. Z jednej strony jawi się sobie jako życiowy nieudacznik i duchowy trup, który nie może odnaleźć się w porządku symbolicznym, z drugiej jako usytuowany poza tym porządkiem niemożliwy potwór nad potworami, okrutnik Maciej. Dlatego jego tożsamość nie ma żadnego stałego punktu zaczepienia w imionach własnych. Wszystko jest tu ruchome i płynne, wymagając nieustannie potwierdzenia w kolejnym wymyślonym dla siebie imieniu-znaczącym. Temu poczuciu niestabilności towarzyszą nagle zmienności nastrojów, od ekstatycznych po stany depresyjnego skamienienia i ponuractwa. Starając się uwolnić od odczuwanych jako martwe i obce imion nadanych mu przez rodziców, Witkacy popada w skrajną zależność

poglądów na malarstwo. Po wczesnym okresie, kiedy starał się on malować w konwencji naturalizmu zgodnie ze wskazówkami Witkiewicza-seniora, nastąpił jego „bunt” i próba wyzwolenia się od poglądów ojca. Ja jednak koncentruję się na samym dramacie tożsamościowym pisarza, a więc na czysto psychologicznym aspekcie ich relacji i tego konsekwencjach, a nie na ewolucji poglądów na sztukę Witkacego. Por. J. TARNOWSKI: *Narodziny Witkacego z ducha Witkiewicza*. „Idea” 2018, nr 1, s. 111–121.

od nadanego sobie imienia Maciej. Dzięki temu sytuuje się ponad wszelkim prawem, nie zna żadnych granic dla swojej „potworności” i okrucieństwa.

Stąd bierze się wspomniane upodobanie Witkacego do „strojenia min”, co służy ukrywaniu poczucia przeraźliwej samotności oraz niepewności siebie. Później zacznie przyjmować pozy parodysty i prześmiewcy, co widzimy na fotografiach z okresu międzywojnia. Koresponduje z nimi posługiwanie się parodią i groteską w konstruowaniu „anty-psychologicznych” sylwetek postaci, pojawiających się w dramatach i powieściach. Wygląda to tak jakby, przystępując do pisania, ustawiał przed sobą krzywe lustra i to, co w nich ujrzał, stawało się dla niego podstawą do tworzenia własnego pisarskiego świata.

Motyw ucieczki w świat lustrzanych odbić pojawia się już w pierwszej scenie 622 *upadków Bunga* (labirynt zwierciadlanych komnat barona Brummela). Koresponduje z nim przekonanie, że życie, jego prawda, jest „potwornością”. Witkacy wypowiada je w końcowych słowach przytoczonego powyżej fragmentu listu do Czerwijowskiej. Życie jest „potwornością”, gdyż z racji tego, że porządek symboliczny sprowadza się w nim do zbioru martwych norm i konwencji – tym samym niczego nie można w nim w sposób wiarygodny „potwierdzić” – możliwe się stają największe podłości i zbrodnie. Z tym pesymistycznym podejściem do życia, w którym wszystko od razu staje się swoim przeciwieństwem, łączy się wypowiedź Witkacego w innym liście do Czerwijowskiej, w którym rozważa możliwość małżeństwa z nią. I konkluduje, że wtedy:

Pani byłaby nieszczęśliwa, ja byłbym tylko artystą, tj. właściwie czymś, czym jedynie byłem i jestem (ale tak, byłoby to w inny jakiś, zbrodniczy sposób). Nie kompromis, tylko zbrodnia. A ja wierzę w zemstę i na pewno zginęlibyśmy oboje albo uciekli na koniec świata od siebie [5 V 1912]¹⁶.

Pozostawanie Stasia-artysty w związku małżeńskim z kobietą miałyby zatem w sobie coś zbrodniczego. Obydwoje byłiby wówczas, każde na swój sposób, nieszczęśliwi, gdyż niemożliwe byłyby kompromisy między nimi. Staś nie byłby w stanie zrezygnować z wolności związanej z jego byciem artystą – Maciejem „z własnej potęgi”, ona zaś ze swoich wyobrażeń o małżeństwie. Dlatego po jakimś czasie obydwójce by siebie znienawidzili i związek zakończyłby

¹⁶ S.I. WITKIEWICZ: *Listy...* T. 1..., s. 207.

się katastrofą. Tego typu małżeństwo jest „zbrodnią”, ponieważ niemożliwe jest pogodzenie w nim sposobu bycia artysty i tego, czego oczekuje od niego partnerka. Symboliczna więź, jaką wytwarza ono między nimi, jest w tej sytuacji zbyt krucha, aby miało ono szansę przetrwania. Dlatego zamiast służyć umocnieniu ich związku, na oboje partnerów wpływa ono destrukcyjnie.

Ale Witkacy ma problem z akceptacją wszystkiego, co niesie z sobą porządek symboliczny. Porządek ten znajduje się w jego oczach w kryzysie; wywiedzione z niego w przestrzeni kulturowo-społecznej normy i konwencje stały się martwe, utrzymują się tylko siłą inercji. Poddany tak daleko idącej degradacji porządek symboliczny załamuje się i pęka. Zaś w powstałych w wyniku tego lukach rodzą się potwory, żywe sobowtóry ślepej samouzasadniającej się Mocy – Macieje, które nie znają granic podłości i okrucieństwa. Spokrewnione z Maciejem Korbową pojawiają się one seryjnie w dramatach Witkacego: Guybal Wahazar, Mikulini, Tumor Mózgowicz, Maciej Wścieklica, Korbowski itd. Są to psychopaci o mentalności kryminalistów, stanowiący „prawo” będące koszmarem parodią i zaprzeczeniem Prawa w sensie symbolicznym. Nic dziwnego, że te tytaniczne potwory „z własnej potęgi” nie mają żadnych skrupułów w gnębieniu, truciu, torturowaniu i mordowaniu innych. W imię realizacji swoich życiowych i politycznych celów czy dla uzyskania chwilowej popędowej rozkoszy gotowi są popełnić każdą zbrodnię. Są to potwory, które nie znają żadnej miary dla swoich działań.

Uciekając się do rozróżnienia Lacanowskiego na porządek realny, wyobrażeniowy i symboliczny, stwierdziłem wcześniej, że zrodzili się oni „z własnej potęgi” na podłożu Realnego. Realne to ta doświadczana przez Witkacego strona (czy poziom) bytu, który w liście do Czerwijowskiej nazywa „potwornością”. Ta strona bytu go fascynuje, ale też zarazem rodzi w nim przerażenie, przywodzi go na skraj szaleństwa, gdyż nie sposób jej ująć w słowa, wyrazić ją symbolicznie. Jedyne, co pozostaje, to jej parodia, pokraczna deformacja. Tylko w ten sposób bowiem można zachować pewien dystans wobec „potworności”. W tym sensie teatr jest Sobowtorem Realnego, starając się w zniekształconej symbolicznie postaci jakoś je oddać, a zarazem nie pozwolić się przezeń spacyfikować. W tym punkcie można by dopatrzeć się pewnej analogii z koncepcją teatru Antonina Artauda, dla którego:

[...] teatr winien być uważany za Sobowtóra, lecz nie tej codziennej i bezpośredniej rzeczywistości, której stopniowo stał się mar-

twą kopią, równie jałową, co wygładzoną; raczej Sobowtorem innej rzeczywistości, typowej, lecz niebezpiecznej, gdzie wszelkie Zasady niczym delfiny, pokazawszy na chwilę łby, powracają pośpiesznie w ciemne głębokości wód.

Otóż ta rzeczywistość nie jest ludzka, lecz nieludzka, i człowiek ze swoim charakterem i swymi obyczajami liczy się tam, trzeba to powiedzieć, w bardzo małej mierze. Zaledwie że mogłaby z człowieka pozostać głowa, ale głowa osobliwa, całkowicie obnażona, podatna i organiczna, gdzie pozostałoby tylko tyle formalnej materii, by istotne zasady rozpościerały tam swoje następstwa i konsekwencje w sposób odczuwalny i skończony¹⁷.

Witkacy tę „niebezpieczną” i „nieludzką” rzeczywistość, której jego teatr jest Sobowtorem (czytaj: zdeformowaną kopią), nazywa „potwornością”, horrorem bytu. To ona, wkraczając brutalnie w świat jego przedstawień, powołuje w nim, zgodnie ze swoimi Zasadami, do istnienia różnego typu pokraczne sobowtóry/potwory, osobliwe niby-ludzkie „głowy”, jak „głowa” Macieja Korbowy, Bellatrix, Guybala Wahazara, Tumora Mózgowicza, Baleastadara i innych. Ale też i równie pokraczne embrionalne sobowtóry artystów-grafomanów i życiowych nieudaczników. W ten sposób w lustrze tego świata nie odbija się – podobnie jak u Artauda – „codzienna i bezpośrednia rzeczywistość”, ale „inna” rzeczywistość grozy, objawiająca „metafizyczną Tajemnicę Bytu”. Czy jak to nazwiemy.

Witkacy nie istnieje

W eseju tym punktem wyjścia jest założenie, że źródłem problemów tożsamościowych Stasia była zawłaszczająca wobec niego postawa dominującego ojca. Mając poczucie, że nie udało mu się w życiu zrealizować własnych artystycznych planów, ojciec chciał widzieć w synu ulepszoną kopię siebie, przyszłego wielkiego artystę, który doprowadzi te plany do końca. Dlatego starał się kształtować go intelektualnie już od lat szkolnych, zgodnie z własnymi wyobrażeniami. Wpłynął na nietypową postać jego edukacji, dawał porady, jak ma postępować w życiu, oceniał i komentował jego poczynania malarskie i pisarskie, indoktrynował własnymi poglądami na sztukę, ingerował w życie osobiste.

¹⁷ A. ARTAUD: *Teatr i jego sobowtór*. Tłum. i wstęp J. BŁOŃSKI. Warszawa 1992, s. 84–85.

Ta zawłaszczająca postawa sprawiła, że w pewnym momencie ego „Kalunia” nie wytrzymało presji ojcowskiego Nad-Ja i zaczęło rozpaczliwie szukać dla siebie „prawdziwego” imienia, które nie byłoby naznaczone jej piętnem. Taką funkcję miał spełnić wspomniany Maciej z własnego nadania. Nie rozwiązało to jednak problemów tożsamościowych Stasia, ale tylko je pogłębiło. Maciej pojmowany jako „z własnej potęgi” okazał się sobowtorem pisarza, który w swojej omnipotencji jest mu równie obcy, co sobowtóry dotychczasowe (Stanisław, Ignacy). Jeśli przy tym te ostatnie są „embrionalnymi” wcieleniami Stasia, oddając jego kompleks artysty-nieudacznika, to Maciej jest – niczym Bóg – swoim stwórcą, niezależnym od nikogo. Z tej też jednak racji jest on sobowtorem-potworem, który sytuując się poza prawem, nie jest przed nikim odpowiedzialny za swoje czyny.

W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje pomysł Stasia, który zrodził się najwyraźniej pod wpływem terapii u Karola de Beauraina, aby w celu zaznaczenia swojej odrębności wobec ojca nazwać siebie „Witkacym”. „Witkacy” to pseudonim, który, inaczej niż wynurzający się z Realnego potwór Maciej, zawiera w sobie odniesienie do dotychczasowych, nadanych mu przez rodziców imion pisarza. W pomysłowy sposób zostały w nim połączone fragmenty nazwiska i drugiego imienia Stasia. Ten pseudonim „potwierdzał” na swój sposób samoistną tożsamość Stasia jako artysty na poziomie symbolicznym. Będąc kontaminacją fragmentu nazwiska ojca (Witk-) oraz własnego drugiego imienia (-acy), utwierdzał Stasia w jego „Istnieniu Poszczególnym”. Pomysł ten korespondował z faktem, że jakkolwiek on sam odnosił się do terapeutycznych efektów terapii de Beauraina sceptycznie, to ewidentnie pozwoliła mu ona wydobyć się z głębokiej depresji i impotencji twórczej¹⁸.

Po raz pierwszy Stasio podpisuje się pseudonimem „Witkacy”, kończąc swój list do ojca z 6 kwietnia 1913 roku, czyli zaraz po zakończonej terapii u de Beauraina¹⁹. Ponieważ jego listy zachowały się w postaci szczątkowej, nie wiemy czy nie posługiwał się nim wcześniej. Nieco później pojawia się on w liście do Heleny Czerwijowskiej z 17 kwietnia 1913 roku. W sposób regularny zaczął używać tego pseudonimu dopiero po I wojnie światowej, podpisując nim m.in. niektóre swoje obrazy olejne utrzymane w konwencji Czystej Formy.

¹⁸ Taką hipotezę stawiają Krzysztof RUTKOWSKI oraz Edyta DEMBIŃSKA w artykule o Karolu de Beaurain. Por. IDEM: *Karol de Beaurain – sylwetka psychiatry*. „Psychiatria Polska” 2016, nr 50, s. 1.

¹⁹ S.I. WITKIEWICZ: *Listy...* T. 1..., s. 139.

Rzecz jednak ciekawa, również i w późniejszym okresie nie używa go w sposób wyłączny. Jak zauważa Stefan Okołowicz we *Wstępie* do albumu fotografii Witkacego zatytułowanym *Przeciw Nicości*:

Śledząc korespondencję Witkiewicza z lat dwudziestych i trzydziestych, można zauważyć pojawiające się po okresach załamań i niechęci do życia, i w związku z tym po kolejnych „przepoczwarczaniach się”, adnotacje w rodzaju „Witkacy zdechł” i podpis w postaci nowego pseudonimu. Dziesiątki wymyślanych pseudonimów odnosiły się bezpośrednio do treści listu, stosunku między nadawcą a adresatem, chwilowego nastroju lub były – najczęściej – żartem. Warto przytoczyć te jednorazowe przezwiska czy chwilowe „wcielenia-sobowtóry”, które wymyślane na poczekaniu dają świadectwo poczucia humoru i słowotwórczej wynalazczości autora, a są porównywalne z „minami” Witkacowskich sobowtórów na seriach jego fotografii²⁰.

To osobliwe zachowanie pisarza koresponduje z używaniem przez niego w listach do znajomych lub przy podpisywaniu obrazów i rysunków za każdym razem innego imienia lub imion. Świadczy ono też o tym, że pseudonimu „Witkacy” nie traktował jako głównego czy też jedyne „znaczącego”, z którym się utożsamiał. Pseudonim ten zapoczątkował całą serię innych pseudonimów, będących już to jego pochodnymi, już to nawiązaniem do innych „znaczących”, związanych często z partykularnym wymiarem danej sytuacji, już to wymyślonych całkiem od nowa (np. hrabia Nieczuj, Mędrzec z Równi Krupowej, Twój duszek, Gangazy Pierduchiewicz, Glamrazon Pezdywluszek, Onaniśław Spermacy Wyfiutkiewicz itd.). Przeglądając jego listy oraz podpisy pod portretami i rysunkami, możemy sporządzić katalog kilkudziesięciu takich pseudonimów świadczących o pomysłowości pisarza w tym zakresie: Vitkacy, Witkacjusz, Vitkatz, Witkotek, Won Witkacy, Vitkasse, Ritter von Vytkevitsch²¹. Wygląda to tak jakby Witkacy mnożył się w nieskończoność w tysięcznych odbiciach znaczących/luster, przynoszących jego kolejne zdeformowane sobowtórówate wersje²². Jakby pisarzowi nie wystarczało już tylko jedno imię-pseudonim, z którym mógłby

²⁰ S. OKOŁOWICZ: *Wstęp*. W: *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Red. E. FRANCAK, S. OKOŁOWICZ. Kraków 1986, s. 29.

²¹ Ibidem, s. 44–45.

²² Wypada przywołać tu fragment o komnacie barona Brummela z lustrami otwierającą powieść. Zob. S.I. WITKIEWICZ: *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*. Wstępem poprzedziła i oprac. A. MICIŃSKA. Warszawa 1972, s. 52.

się trwale utożsamić, ale za każdym razem, po wykonaniu kolejnego dzieła, musiał wymyślić dla siebie imię nowe, które zresztą i tak zaraz zostanie zastąpione kolejnym. Innymi słowy, tak jakby swoją tożsamość musiał potwierdzać nieustannie w coraz to nowym imieniu-znaczącym, gdyż staje się ona w ciągłym podwajaniu się, w pościgu za sobą samą, nie mogąc zostać trwale utwierdzona („zapikowana”) na jednym z nich. Jego postępowanie przypomina pod tym względem te języki afrykańskich plemion, w których nie ma np. jednego słowa „kamień” nazywającego określony przedmiot, ale przedmiot ten nazywany jest na różne sposoby, w zależności od kontekstu sytuacyjnego, w jakim się go ujmuje.

Można w tym widzieć rodzaj zabawy, polegającej na ciągłym parodiowaniu siebie. Przypomina ona zabawę w rozliczne miny i pozy uwieczniane przez Witkacego na seriach fotografii. Ale też konieczność wymyślenia dla siebie nowego imienia wynikała z przebytego wcześniej okresu załamania i depresji, w którego trakcie pisarz przeżywał swoją symboliczną śmierć. Tak jak wcześniej przeżył śmierć Stanisława i Ignacego. Wtedy jego nowe imię-znaczące miało służyć ponownemu potwierdzeniu się na poziomie symbolicznym i zachowaniu w ten sposób ciągłości własnej tożsamości. Było jedynym sposobem na to, aby nie rozpaść się na kawałki i nie oszaleć.

Nieustanne wymyślanie przez Witkacego dla siebie coraz to nowych imion sygnalizuje niemożność trwałego „potwierdzenia się” we własnej tożsamości w oparciu o jedno imię. To „potwierdzenie się” musi być ponawiane w odniesieniu do nowego, często paradygmatycznie zdeformowanego imienia. Poprzedza je przekonanie pisarza, że „umarł” on w swojej dotychczasowej postaci. Odpowiednikiem tego procesu w dramatach jest motyw cudownego „zmartwychwstania” zmarłych lub zamordowanych bohaterów, którzy powracają tu niczym senne widma, nie wiedząc o tym, że w pewnym sensie dawno już ich nie ma.

Bohaterowie ci, będąc scenicznym ucieleśnieniem dwóch skrajnie odmiennych typów sobowtórów pisarza: „martwych” nieudaczników, embrionów Stanisława/Ignacego oraz „żywych” Maciejów „z własnej potęgi”, w ten sposób się podwajają, stają się sobowtórami samych siebie. Sobowtórami sobowtórów. Podobnie jak ma to miejsce na fotografii Witkacego *Autoportret wielokrotny w lustrach*, zrobionej w Petersburgu w 1916 roku, na której obraz odwróconego tyłem do widza pisarza uległ roz-po-czwórzezeniu w dwóch ustawionych naprzeciw niego pod różnym kątem lustrach. Ta niezwykła fotografia oddaje wymownie dysocjacyjną strukturę tożsamościową Witkacego, określoną przez „węzłowiska” przecinających się spojrzeń

czterech jego zwierciadlanych odbić/sobowtórów. Daje ona zarazem wgląd w strukturę jego pisarskiego świata, w którym główne męskie postaci reprezentują dwa wspomniane wyżej typy sobowtórów, mających zarazem „analityczny” stosunek do siebie (co na fotografii oddaje postać czwartego sobowtóra-obszawatora).

Witkacy, kreując swój pisarski świat na płaszczyźnie podwajających – i deformujących – siebie w nieskończoność odbić lustrzanych, które w tym procesie zdają się uzasadniać same siebie, za każdym razem musi konfrontować siebie na nowo ze swymi sobowtórami. I to zarówno z dziecięcymi sobowtórami-embryonami (Staś, Ignacy), jak i z okrutnymi sobowtórami-Maciejami z własnego nadania. Na koniec wreszcie z własnymi sobowtórami-obszawatorami, które, zajmując „analityczną” postawę wobec tego, co widzą, zawsze przekraczają jego pole. Dlatego nigdy nie wystarcza mu jedno „ostateczne” imię własne jako metafora siebie, na którą jako podmiot byłby trwale zapikowany, ale musi je podwoić, wykreować na nowo w upokraczonej wersji. Musi stworzyć metaforę metafory. Presja wymyślenia dla siebie nowego imienia pojawia się po każdym przeżytym stadium depresji, w którym przeżywa własną śmierć. Witkacy ciągle się podwaja, dyseminuje, rozprasza w swojej tożsamości. Jest ona w permanentnym stanie „ślizgania się” pod swoimi kolejnymi imionami-znaczącymi. Prześladowany przez swoje sobowtóry musi ją ciągle odzyskiwać na nowo. Witkacego tak naprawdę nie ma. Witkacy-pseudonim to tylko imię-znaczące pisarza, którym posługują się jego biografowie i piszący o jego twórczości po to, aby stworzyć wrażenie, że piszą o „kimś”, o „pisarzu”, którego można zidentyfikować jako jedną i tę samą „osobę” czy „autora”. Tymczasem owa „osoba” czy „autor” istnieje jedynie w ciągłym procesie podwajania siebie, w którym się sobie nieustannie wymyka, umiera i odradza na nowo w kolejnym imieniu-znaczącym. W nowej sygnaturze, składanej pod kolejnym stworzonym przez siebie obrazem, rysunkiem, napisanym listem, esejem, polemiką itd. Witkacy, Witkoś, Witkazeze, Whitcahcee, Witkasiątko, Witkasek...

W tym ciągłym podwajaniu siebie poprzez nadawanie sobie coraz to nowych imion można również dobrze upatrywać mechanizmu obronnego, chroniącego podmiot przed popadnięciem w szaleństwo, w obłąd psychozy. Staś ciągle „zdycha” po to, aby odrodzić się na nowo „z własnej potęgi” w nowych imionach. Ale tylko na chwilę, bo ten heroiczny akt ponownych narodzin musi zaraz powtórzyć w kolejnym. A ten w następnym. Ponieważ zaś każdy z tych nowych aktów nadawania sobie imienia jest parodią i zniekształceniem poprzedniego, jest on ze swej istoty chwilowy. Parodia tylko na chwilę

neutralizuje traumę doświadczenia pustki własnej podmiotowości i horroru istnienia, aby więc zachować swój efekt, domaga się kolejnej parodii siebie.

Swój tożsamościowy dramat Witkacy przeobraża w komediową farsę, odgrywaną w nieskończoność przed innymi i sobą. Wymownie oddają ten proces uwiecznione na rozlicznych fotografiach sceny, w których robi różne śmieszne miny i przyjmuje komiczne pozy. Za tymi symptomatycznymi zachowaniami skrywa się jednak dręcząca go niepewność siebie i poczucie grozy istnienia. Są to próby, po których zaraz „zdycha” w kolejnej depresji, aby rozpocząć poszukiwanie dla siebie kolejnego imienia, miny lub pozy. Jeśli miał nadzieję, że, identyfikując się ze swym sobowtorem Maciejem „z własnej potęgi”, rozwiąże problem tożsamościowy, to srodze się zawiódł. Żadne imię nie jest tak naprawdę „z własnej potęgi”. Każde imię, które podmiot sobie nadaje, wywodzi się z zasobów tradycji, zastanego języka. Ba, nawet to imię, które, jak „Witkacy”, jest – jak się wydaje – jego własnym pomysłem, gdyż nie ma go w kalendarzu, do tej tradycji się odnosi. Ustanawia ono wprawdzie w swojej osobliwości odrębność Stasia wobec imion ojca, ale składając się z fragmentów ojcowskiego nazwiska i imienia po dziadku, nie jest też do końca jego.

W pościgu za sobowtórami

W swoim życiu i twórczości Witkacy nigdy nie uwolni się od sobowtórów. I to zarówno od tych „embrionalnych”, wyłaniających się z ustawionego przed nim rodzicielskiego lustra, jak i od tych „potwornych”, wynurzających się z mrocznych głębin Realnego. Zaś powołany przez niego – przy pomocy de Beauraina – do istnienia pseudonim „Witkacy” nie zyska w jego oczach statusu imienia, z którym mógłby się trwale zidentyfikować. Zamiast tego będzie musiał odtwarzać je w postaci ciągu coraz to nowych, będących jego sparodiowaną wersją, imion-pseudonimów.

Z tym ciągłym parodiowaniem swego imienia znaczącego „Witkacy” korespondują sekwencje komicznych póż i min, które widzimy na fotografiach. Również w nich powiela siebie w nieskończoność, tworząc cykle przedrzeźniających siebie sobowtórów-imion. Inna sprawa, że przybierając te komiczne teatralne miny i pozy, nakłada na twarz maskę, która pozwala mu wziąć w nawias siebie w swej podmiotowości. Tak jakby tylko w ten sposób, stając się dla nas i dla siebie nieuchwytny, mógł opanować paraliżującą go grozę rzeczywistości.

Status takiej miny czy pozy, w której miejsce świata w tej postaci, w jakiej doświadcza się go na co dzień, zajmuje jego wykrzywiona groteskowym grymasem postać, mają dramaty i powieści Witkacego. W nich również *epoché* podlega „zawartość treściowa” tego świata, ustępując miejsca jego odbitej w krzywym lustrze zdeformowanej wersji. Zarazem otwiera się tu – jak w teatrze Artauda – przestrzeń na doświadczenie porażającej swym okrucieństwem metafizycznej Tajemnicy Istnienia. Wtedy nałożenie na twarze aktorów groteskowych masek jest jedynym sposobem na sprostanie temu doświadczeniu na scenie teatru. Teatralna deformacja staje się pokracznym Sobowtórem tej Tajemnicy, w którym się ona obwieszcza, a zarazem roz-po-czwórza. Tak oto w pościgu Witkacego za swymi sobowtórami, w ich pozach i minach, w których multiplikuje ironicznie siebie, otwierając się na doświadczenie Tajemnicy Istnienia, rodzi się teoria Czystej Formy w sztuce.

Bibliografia

- ARTAUD A.: *Teatr i jego sobowtór*. Tłum. i wstęp J. BŁOŃSKI. Warszawa 1992.
- BARTHES R.: *Śmierć autora*. Tłum. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 247–251.
- BŁOŃSKI J.: *Wstęp*. W: S.I. WITKIEWICZ: *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*. Warszawa 1992.
- BŁOŃSKI J.: *Witkacy na zawsze*. Kraków 2003.
- DEGLER J.: *Witkacego teoria teatru*. W: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Czysta Forma w teatrze*. Red. J. DEGLER. Warszawa 1986, s. 5–28.
- GEROULD D.: *Witkacy i jego sobowtóry*. Tłum. J. KOSICKA. „Pamiętnik Teatralny” 1985, nr 1–4, s. 148–161.
- GONDOWICZ J.: *W kółko Macieju. Witkacy w teatrze własnej wyobraźni*. „Teatr” 2010, nr 4, s. 11–15.
- ŁASZOWSKI A.: *Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu*. „Życie i Myśl” 1968, nr 3, s. 73–79.
- MICIŃSKA A.: *Istnienie poszczególne. Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Wrocław 2003.
- OKOŁOWICZ S.: *Wstęp*. W: *Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Red. E. FRANCAK, S. OKOŁOWICZ. Kraków 1986, s. 11–37.
- PŁOMIENSKI J.E.: *Polski pontifex maximus katastrofizmu*. W: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red. T. KOTARBIŃSKI, J.E. PŁOMIENSKI. Warszawa 1957, s. 177–266.
- Przeciw Nicości. Fotografie Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Red. E. FRANCAK, S. OKOŁOWICZ. Kraków 1986.
- RUTKOWSKI K., DEMBIŃSKA E.: *Karol de Beaurain – sylwetka psychiatry*. „Psychiatria Polska” 2016, nr 50, s. 1–13.
- SŁODCZYK R.: *Poe a motyw sobowtóra w literaturze XIX wieku*. „Tekstualia” 2009, nr 1, s. 35–52.

- TARNOWSKI J.: *Narodziny Witkacego z ducha Witkiewicza*. „Idea” 2018, nr 1, s. 111–121.
- WITKIEWICZ S.: *Listy do syna*. Oprac. B. DANEK-WOJNAROWSKA, A. MICIŃSKA. Warszawa 1969.
- WITKIEWICZ S.I.: *Dramaty*. Oprac. K. PUZYNA. T. 1–2. Warszawa 1972.
- WITKIEWICZ S.I.: *Listy*. Oprac. i przypisami opatrzył T. PAWŁAK. T. 1–2. Warszawa 2016.
- WITKIEWICZ S.I.: *Niemyte dusze*. Warszawa 1975.
- WITKIEWICZ S.I.: *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*. Oprac. A. MICIŃSKA. Warszawa 1992.
- WITKIEWICZ S.I.: *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*. Wstępem poprzedziła i oprac. A. MICIŃSKA. Warszawa 1972.
- ŽIŽEK S.: *Wzniosły obiekt ideologii*. Tłum. J. BATOR, P. DYBEL. Wstęp P. DYBEL. Wrocław 2001.


Paweł Dybel – profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN w Warszawie i na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Autor wielu książek, w których teorie psychoanalityczne konfrontuje z głównymi nurtami filozofii współczesnej (fenomenologia, hermeneutyka, poststrukturalizm). Kierownik projektu NPRH na temat dziejów psychoanalizy w Polsce. Stypendysta Alexander von Humboldt Stiftung, DAAD, DFG, the Mellon Foundation, The British Academy, the Kosciuszko Foundation i innych. Prowadził wykłady i seminaria na uniwersytetach w Bremie, Berlinie, Londynie i Buffalo. Autor wielu książek, m.in.: *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera* (Kraków 2004), *Okruchy psychoanalizy* (Kraków 2009), *Dylematy demokracji* (Kraków 2015), *Psychoanaliza – ziemia obiecana?* (Kraków 2016), *Psychoanalytische Brocken. Philosophische Essays* (Würzburg 1916), *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza* (Kraków 2017), *Ziemscy, słowni cieleśni. Eseje o polskich poetach współczesnych* (Mikołów 2019).

e-mail: pawedybel@gmail.com



Piotr Sadzik

Uniwersytet Warszawski

 <http://orcid.org/0000-0002-7897-7992>

— — — — —

Traumatografie Leopolda Buczkowskiego*

— — — — —

Leopold Buczkowski's Traumatographies

Abstract: The main aim of the article is to examine the ways in which traces of traumatic experiences manifest themselves in Leopold Buczkowski's texts. As I argue, the sphere of their manifestation is first of all the graphic dimension of these books, which I call "traumatographies". In later stages of his work, the author of a novel *Czarny potok* [*Black Current*] would develop an original concept of pausing the language as the only form of adequate testimony about wartime events. Buczkowski, a witness of the Nazi extermination of Jews from Podole, would not only be one of the first European writers to pose a question about the feasibility of creating literature after the Holocaust, but would also provide one of the most radical answers, one that demands a complete redefinition of the very concept of literature.

Key words: traumatographies, Holocaust, editing, schizophrenia, dialogue

Streszczenie: Celem artykułu jest zbadanie sposobów manifestowania się w tekstach Leopolda Buczkowskiego śladów doświadczeń traumatycznych. Jak dowodzi autor szkicu, miejscem ich objawiania się jest, w pierwszej kolejności, graficzny wymiar tych książek, nazywany przez niego „traumatografiami”. W późniejszych fazach twórczości autor *Czarnego potoku* rozwinię oryginalną koncepcję spauzowania języka jako jedynej formy adekwatnego świadczenia o wojennych zdarzeniach. Buczkowski, świadek nazistowskiej eksterminacji

* Artykuł powstał w ramach realizacji grantu NCN „Fenomen maranizmu. Żydowska tradycja ukryta i nowoczesność” (UMO-2017/25/B/HS2/02901).

podolskich Żydów, nie tylko jako jeden z pierwszych twórców kultury europejskiej postawił pytanie o warunki możliwości literatury po Zagładzie, ale również udzielił na nie jednej z najradykałniejszych odpowiedzi, domagając się od tej strony całkowitej redefinicji samego pojęcia literackości.

Słowa kluczowe: traumatografie, Holocaust, edycja, schizofrenia, dialog

Doświadczenie traumy z samej definicji każe stawiać pytania o status języka. Domagając się artykulacji, a zarazem generując jedynie fragmentaryczne, zniekształcone i niezadowolające reprezentacje minionych przeżyć, napędza produkcję słów, jednocześnie nie pozwalając uwiecznić tej pracy domknięciem i sukcesem. W ten sposób, ustanawiając osobliwy kontrakt między mową a milczeniem, obecnością znaku a jego negacją, apeluje o szczególną uwagę dla takich miejsc w tekstach literackich, które byłyby w stanie najdobitniej zdawać sprawę ze stanu tej zdumiewającej pośredniości. Czy naturalną kandydatką do odegrania tej roli nie wydaje się sama grafia? Niesemantyczny i ściśle materialny wymiar pisma, niesłyszalny w mowie, a zarazem decydujący o jej przebiegu, który ze względu na tę swoją osobliwą chiazmatyczność mógłby tworzyć rodzaj traumatycznego osadu na literackim języku? Teza taka ma wyjątkowe uzasadnienie w przypadku analizy twórczości Leopolda Buczkowskiego – pisarza prowokującego do tego, by tytuł poświęconego mu tekstu rozpocząć od serii złożonej z pięciu półpauz, zabiegu graficznego, który, stosowany w mocno nieortodoksyjny sposób, pojawia się w wojennych zapiskach autora *Czarnego potoku*. Decyzja, by tytuł przybrał taką właśnie, po części nieliterową, a wskutek tego utrudniającą jego odczytanie, postać, nie wynika, mam nadzieję, z jakiejś szczególnej perfidii i wyrachowania, a jedynie z głębokiego przekonania, że komplikacja aktu lektury całkiem udanie zapowiada, właśnie poprzez pauzę samego języka, problematykę, której się tutaj przyglądam.

Stanisław Lem w liście do Sławomira Mrożka z 28 maja 1967 roku w następujący sposób raportował o swoich ostatnich doświadczeniach lekturowych:

Wyszła *Pierwsza świetność* Buczkowskiego Leopolda, [...] ale zapewniam Cię, że jest to szczególny rodzaj zjawiska – gdyż powieść owa przedstawia klinicznie czysty casus schizofrenii, bez żadnych mówię przenośni, metafor, to naprawdę jest płód choroby umysłowej, kompletny rozpad, ale to kompletny! Nikt z kryty-

ków nic nie rozumiał dlatego, bo do rozumienia w chaosie tym nic doprawdy nie ma¹.

Zajmowanie się pisarstwem Buczkowskiego, kontynuuje autor *Solaris*, jest „rzeczą psychiatrów raczej – krytyka nie ma tu nic do roboty”². Założenie, które pozwala Lemowi przeprowadzić taką analizę, jest oczywiste. Opiera się na wyrażonym wprost przekonaniu o wyraźnej i niepodważalnej rozłączności dwóch przestrzeni. Po jednej stronie mielibyśmy więc literaturę rozumianą tu jako dyskurs logicznie uporządkowany, inteligibilny, posługujący się normatywną postacią języka organizowanego przez przejrzyste reguły, które można precyzyjnie zdefiniować, za jej szczelną granicą zaś, na zewnątrz literackości, rozpościerałby się obszar amorficznego bełkotu, jawnej manifestacji rozpadu ludzkich zdolności artykulacyjnych. Podobna rozłączność, zdaniem Lema, cechowałaby też w konsekwencji języki odnoszące się do obydwu w ten sposób oddzielonych od siebie przestrzeni, którymi byłyby odpowiednio: krytyka i psychiatria³.

Jedna z największych wartości dzieła Buczkowskiego wydaje się zawierać właśnie w ujawnieniu niewydolności zastosowanego przez Lema binarnego modelu, a w konsekwencji – we wskazaniu na potrzebę sprzęgnięcia ze sobą kategorii rozdzielanych przez niego szczelną i nieprzepuszczalną granicą. Dzieło Buczkowskiego, które pozwala na jej poluzowanie, formułuje raczej, przywołując słowa Gillesa Deleuze’a, wypowiedź „ciążącą ku *asyntaktycznej*,

¹ S. LEM, S. MROŻEK: *Listy 1956–1978*. Kraków 2011, s. 630. O stosunku Lema do Buczkowskiego piszę szerzej w artykule, którego ustalenia umieszczam w tym akapicie. Zob. P. SADZIK: *Wykoleić język, wykoleić historię. „Anarchiwum” Leopolda Buczkowskiego. „Konteksty”* 2015, nr 3, s. 86–97. Wypada jednak zaznaczyć, że fragmenty poświęcone autorowi *Solaris* należałoby obecnie uzupełnić, a samo jego stanowisko wobec Buczkowskiego poddać reinterpretacji. Pisząc tamten artykuł, padłem ofiarą doskonałego Lemowskiego kamuflażu, który skutecznie przez lata maskował swoje doświadczenie cudem ocalałego z Zagłady lwowskiego Żyda. Przełomowy dla takich rozpoznań charakter miała dopiero praca Agnieszki GAJEWSKIEJ. Zob. EADEM: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016. Stosunek do okołozagładowego pisarstwa Buczkowskiego należałoby z tej perspektywy czytać być może jako symptom własnych praktyk literackich i strategii tożsamościowych Lema.

² S. LEM, S. MROŻEK: *Listy...*, s. 630.

³ Jeden z recenzentów pisał: „nie wiadomo, gdzie kończy się poezja, a zaczyna schizofrenia; psychiatra zamknąłby pewno narratora *Pierwszej świetności* w szpitalu; jako krytyk może umiałbym go usprawiedliwić”. J.Z. SŁOJEWSKI: *Erkaemy i tysiąc drobniutkich diabełków. „Kultura”* 1967, nr 12, s. 9.

agramatycznej granicy” samej literackości, którą infekuje rodzajem „obcego języka” sprzeciwiającego się przekonaniu, że „literatura jest zdrowiem”⁴. Krytyka i klinika, by wspomnieć tytuł pracy Deleuze’a, ustanawiają tu zatem aporetyczny i niedający się rozsupłać spłot. Nie chodzi przy tym oczywiście o to, by uznawać pisarstwo Buczkowskiego za zapis faktycznej choroby psychicznej, jak sugeruje Lem, lecz raczej, by widzieć w nim wyraz przekonania, że to właśnie schizofrenia, wyprowadzona jednak z ciasnych ram medycznej diagnozy, staje się tutaj właściwą domeną podmiotowej kondycji po wojennych wydarzeniach, które swoją najdrastyczniejszą realizację odnajdą w Zagładzie. Buczkowski, bliski świadek eksterminacji podolskich Żydów, uczyni z niej bowiem niepodważalne centrum, wokół którego bezustannie będzie krążyć zarówno jego pisarstwo, jak i metarefleksja teoretyczna. Posłuży się zresztą przy tej okazji pojęciem schizofrenii, które Lem wykorzystywał do dyskredytowania jego twórczości. Buczkowski interesował się notabene pracami z zakresu badań klinicznych, powołując się przede wszystkim na dorobek prekursora alternatywnej psychiatrii Ronalda Davida Lainga, autora książki *Rozczepione ja*. Przywołując etymologię pojęcia (*schizein phren*: ‘rozszczyć umysł’), pisarz skojarzy schizofrenię ze stanem psychicznym powojennego podmiotu, którego roztrzaskana tożsamość nie podlega już żadnemu rodzajowi integracji: „cały człowiek tkwi w rozczepieniu. [...] Moja natura jest rozdarta i z tym rozdarcie pogodzona”⁵. I dalej: „nie jestem pełną osobą, rozczepiłem się. Umysł podzielony”⁶. Buczkowski rozpisuje swoje wojenne świadectwo w przekonaniu, że burzące stabilność tożsamości świadka ekstremalne doświadczenia powinny zostać przefiltrowane przez rozkład samego języka, że Zagłada to w pierwszej kolejności wyzwanie dla samych zdolności artykulacyjnych, które wraz z nią ulegają całkowitej dewastacji. Jak stwierdza Buczkowski w jednym ze zdań kondensujących upiorny charakter jego twórczego uniwersum: „karabin maszynowy rozerwał wszystkie stosunki między faktami”⁷. W takiej sytuacji człowiek, który cudem ocalał z masowych eksterminacji, niosąc depozyt traumatyzujących zdarzeń, może komunikować o swoim doświadczeniu jedynie za pomocą języka, który sam jest schizoidalnie porozrywany i najdosłowniej

⁴ Zob. G. DELEUZE: *Krytyka i klinika*. Przeł. B. BANASIAK, P. PIENIAŻEK. Łódź 2016, s. 3–4.

⁵ L. BUCZKOWSKI: *Żywe dialogi*. Bydgoszcz 1989, s. 88.

⁶ Ibidem, s. 62.

⁷ L. BUCZKOWSKI: *Pierwsza świetność*. Kraków 1978, s. 168–169.

poszatkowany od kul, przypomina pokiereszowanego i „niedostrzelonego” wojennego ocalańca, manifestującego swoją kondycję jedynie wyrwami w potoczystym wysłowniu⁸. Uległszy zgruchotaniu, nie nadaje się już więc do roli narzędzia komunikacji, indywidualnej ekspresji czy medium transmisji wiedzy i doświadczeń. Oddzieliwszy zatem w sądzie Lema ziarno trafnych intuicji od plew wątpliwych waloryzacji, nie sposób nie przyznać mu racji co do tego, co miałyby stanowić sedno tego pisarstwa. Buczkowski nie tylko jako jeden z pierwszych twórców kultury europejskiej postawi pytanie o warunki możliwości literatury po Zagładzie, ale również udzieli na nie jednej z najradykałniejszych odpowiedzi, domagając się od tej strony całkowitej redefinicji samego pojęcia literackości.

Podmiotowe rozdarcie, o którym niejednokrotnie wspomina, Buczkowski wprost umieszcza zresztą w kontekście swoich wojennych doświadczeń. Jak wtedy, gdy mówi o podmiocie jako szczątku dawnych czasów, odprysku „strzaskanego świata”⁹. Sytuując w tej pozycji siebie samego, przyznawał zresztą mimochodem, że to traumatyczne sny stanowiły podszewkę okresu, w którym powstawała jego proza: „przez długie lata, po wojnie, nie mogłem się zebrać do kupy. Jeszcze dzisiaj mam te koszmarne sny wojenne. Ciągle uciekam we śnie. Uciekałem jedenaście kilometrów przez ośnieżone pola”¹⁰. Choć założenia mojego tekstu nie są aż tak ambitne, by pójść za sugestią Katarzyny Bojarskiej, autorki monografii poświęconej „realizmowi traumatycznemu”, trudno nie przyznać jej racji co do tego, że pisarstwo to mogłoby stanowić bodziec do „stworzenia znakomitej lokalnej, nieimportowanej teorii traumy i pisarstwa poświęconego Zagładzie”¹¹.

⁸ „[...] utwór literacki Buczkowskiego jest zbudowany z oddzielnych słów, ze strzępów zdań, ze zdań nielogicznych, z relacji ludzi, których nie potrafimy zidentyfikować, z relacji o zdarzeniach, których nie rozumiemy. Buczkowski zaprzeczył wszystkim konwencjom powieści poza tą, że powieść jest zbudowana ze słów”. H. BEREZA: *Związki naturalne. Szkice literackie*. Warszawa 1972, s. 148. Zob. też: Ł. WRÓBEL: „Ej, dzielny karabinie, któż by się domyślił, co się w tobie ukrywało”. *O wielkim semiologu*. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 123–131.

⁹ L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa*. Bydgoszcz 1986, s. 200.

¹⁰ Ibidem, s. 29. A także: L. BUCZKOWSKI: *Wszystko jest dialogiem*. Warszawa 1984, s. 32.

¹¹ Zdanie wygłoszone podczas debaty *Leopold Buczkowski – wertepy języka*. Dyskusja z udziałem Katarzyny Bojarskiej, Iwony Kurz, Piotra Mareckiego i Piotra Sadzika odbyła się 21 stycznia 2016 roku w siedzibie „Krytyki Politycznej” w Warszawie.

Lektura projektu Buczkowskiego w kontekście dokonywanych w niej prób fabularyzacji traumy wydaje się dzisiaj o tyle wciąż potrzebna, o ile już oczywista. Jakkolwiek w poświęconych tej twórczości komentarzach wskazywano na potrzebę analiz obecnych w niej śladów doświadczeń ekstremalnych¹², badania te dotyczą dotąd jedynie niewielkiej części prac z polimedialnego przedsięwzięcia Buczkowskiego, obejmującego, oprócz literatury, nagrania muzyczne, prace plastyczne (malarstwo, rzeźbę i rysunek), a nawet fotografie. Koncentrując się głównie na twórczości prozatorskiej, w zdecydowanie mniejszym stopniu przyjrano się powstającym w czasie II wojny światowej zapiskom diarystycznym i notatnikom. To jednak właśnie w tym punkcie trzeba by zlokalizować moment zerwania językowej spójności, którego świadectwem staną się wszystkie późniejsze dzieła pisarza. Buczkowski bardzo wcześnie wyrażał zresztą świadomość przełomowego charakteru czasu okupacji i jego decydującego wpływu na status języka, jakim się posługuje. W diarystycznych fragmentach z końca 1943 roku apelował: „i warto, moiściewy krytycy, porównać mój nastrój sprzed roku i dzisiaj”¹³, by po latach, rysując wizję „świata przewróconego do góry nogami”, dopowiadać: to, co przyszło, „zmieniło zupełnie naszą mentalność. Jesteśmy zupełnie innymi ludźmi, niż ci sprzed epoki pieców, niż ci, co nie przeszli przez ciemną noc okupacji”¹⁴.

Póki co czytelnikom udostępniono tylko niewielki wycinek materiałów, które wyszły wówczas spod ręki pisarza. Zostały one zebrane w tomie wydanym pod zaproponowanym przez edytorów tytułem *Dziennik wojenny*, zawierającym trzy bloki nieregularnych, diarystycznych zapisów, prowadzonych z przerwami od października 1943 roku, kiedy ich autor przebywał jeszcze na rodzinnym Podolu, przez okres walk powstańczych w Warszawie, w których pisarz brał czynny udział, po pierwsze miesiące pookupacyjnej rzeczywistości. Tom ten daleki jest jednak od wyczerpania bogactwa ówczesnych przedsięwzięć twórczych Buczkowskiego. Składają się na nie notatniki, *quasi*-dzienniki oraz przemieszane z nimi bez wyraźnych granic fragmenty próz i opowiadań. Wypada dodać, że tego rodzaju zapisy powstawały, zanim spod ręki Buczkowskiego wyszły strony włączone w skład tego, co nazywamy *Dziennikiem wojennym*. Najwcześniej,

¹² D. SKRABEK: *Traumatyczna tkanka prozy*. [Praca doktorska, maszynopis zarchiwizowany w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie]. Kraków 2011.

¹³ L. BUCZKOWSKI: *Dziennik wojenny*. Olsztyn 2001, s. 35.

¹⁴ IDEM: *Proza żywa...*, s. 47–48.

bo na czerwiec 1942 roku, datowany jest plik kartek o tytule *Rafał Bajc*, w którym zapiski *quasi*-diarystyczne¹⁵ mieszają się swobodnie z narracją wspomnieniową, poetyką notatnika, a także pierwszymi wprawkami prozatorskimi. To właśnie takim, zachowanym w Muzeum Literatury w Warszawie i (bez wyjątku) niezbadanym, materiałem chciałbym się tu przede wszystkim przyjrzeć. Dodajmy, że cała ta pisarska działalność bezpośrednio poprzedzała więc powstanie pisanego chwilę po wojennej katastrofie *Czarnego potoku*, wyznaczającego punkt radykalnej odmiany poetyki Buczkowskiego, a którego załączkowe warianty można odnaleźć już w kilku niedrukowanych notatnikach okupacyjnych, a także w dwóch niedokończonych fragmentach próz. Zapiski z czasu okupacji określają więc moment przejścia od stosunkowo stabilnej poetyki powieściowej, cechującej jeszcze przedwojenne *Wertepy*, do prac powstających po 1945 roku, kiedy to wektor, jaki przybierze twórczość Buczkowskiego, będzie wyznaczał stopniowe osuwanie się jego wypowiedzi literackiej w rewiry niemal zupełnej niekomunikatywności, gdzie świadectwu o doświadczeniu wojennym towarzyszy eksponowanie drastycznego demontażu samego języka.

Istotny jest oczywiście kontekst powstania tych zapisów. Buczkowski zaczyna je prowadzić w momencie pierwszych masowych represji wymierzonych w ludność żydowską, by zintensyfikować je jesienią 1943 roku, a więc wprawdzie już po wielkich akcjach pogromowych i po likwidacji gett, ale jeszcze w trakcie trwania tego, co, za Janem Grabowskim, można określić mianem „drugiej fazy Zagłady”, owego „Judenjagd”¹⁶, polowania, w trakcie którego ukrywający się w lasach Żydzi-uciekierzy z gett podlegają eksterminacji nie ze strony niemieckiego okupanta, ale miejscowej ludności, gorliwie uczestniczącej w mordowaniu: „znowu chłopci z pałkami pognali w las gonić tych w schronach; rabują ubrania (fachmany!); goli ludzie błakają się po mrozie i o głodzie”¹⁷. Sceny bestialskich tortur, mordów i gwałtów, których świadkiem był Buczkowski, splatają się tu często ze zmilczaną potem powszechnie opowieścią o grabieży żydowskiego mienia. Nawiasem mówiąc, to właśnie konsekwent-

¹⁵ Nie sposób chyba stwierdzić, czy są one tożsame z dziennikiem, który Buczkowski miał jakoby prowadzić od 1940 roku, a którego nie chciał podać do druku ze względu na jego rzekomo zbyt osobisty charakter. Zob. L. Buczkowski: *Proza żywa...*, s. 16.

¹⁶ J. GRABOWSKI: *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa 2011.

¹⁷ L. BUCZKOWSKI: *Dziennik wojenny...*, s. 30.

ne przemykanie przez Buczkowskiego do swoich książek treści niemieszczących się w ekonomii społecznej pamięci, uporczywe eksplorowanie przeoczonych przez zbiorowość „obrzeży Zagłady”¹⁸, mogło po części odpowiadać za kłopoty, jakie miała z nim od zawsze krytyka. To w tych zapisach znajdują też swoje źródło powracające później u niego obsesyjnie upiorne migawki, w których pojawia się dziecko z przestrzeloną głową oraz trupy żydowskich kobiet. Choć działania Buczkowskiego motywuje przy tym silny imperatyw świadczenia o tym, co widziane, czy to za pomocą środków literackich („trzeba zapisać te sceny rozstrzelań”), czy plastycznych („trzeba porysować te wypadki kurwysyńskie”¹⁹), rozpadowi ulega sama poetyka świadectwa. Stopniowo zaczyna bowiem natrafiać na niedającą się sforsować zaporę. W linearną dotychczas przestrzeń literowego zapisu, w miejscach, w których zdolność posługiwania się językiem i przedstawiania obserwowanych scen wydaje się wyczerpywać, wdzierają się ciągi osobliwych znaków graficznych. Prawdopodobnie po raz pierwszy dochodzi do tego w krótkim zapisu z przywoływanego notatnika *Rafał Bajc*, wykorzystywanego jako materiał przygotowawczy do napisania *Czarnego Potoku*: „dzieci zabijano bagnetami! Jęcząc, kopano groby. [...] -----”²⁰. Ze szczególną eskalacją zjawiska mamy do czynienia w powstańczym dzienniku Buczkowskiego, kiedy to niespieszność detalicznego rejestrowania zbrodni zostaje zastąpiona rwanym rytmem, czasem powstającego dosłownie pod ostrzałem zapisu. W takich warunkach podważeniu ulega też tradycyjna pozycja świadka, który nie jest zwykłym rejestratorem obserwowanych zdarzeń i medium ich transmisji, ale podmiotem oszołomionym i zszokowanym, jego widzenie przearanżowuje strach i niezdolność do podjęcia uporządkowanej, linearnej i spójnej narracji.

Ze względu na fakt, że ta decydująca o charakterze całej twórczości Buczkowskiego tendencja objawia się po raz pierwszy właśnie w zapiskach wojennych, pilna wydaje się potrzeba powrotu do ich lektury. Tym bardziej, że istniejąca edycja *Dziennika wojennego* nie

¹⁸ Zaniebdywane przez lata zjawisko doczekało się ostatnio szeregu fundamentalnych opracowań, poczynając od J.T. GROSS: *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*. Kraków 2011. Kluczowe źródło wiedzy na ten temat stanowią publikacje Centrum Badań nad Zagładą Żydów. Zob. *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2018.

¹⁹ L. BUCZKOWSKI: *Dziennik wojenny...*, s. 38–39.

²⁰ IDEM: *Czarny potok. I. Fragmenty*, adnotacja: „z notatnika pt. *Rafał Bajc*”. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1619, s. 7.

oddaje w sposób adekwatny ich charakteru. Do jej skorygowania zachęca zresztą jeden z wydawców pracy – Sławomir Buryła, pisząc:

[...] trzeba powrócić do rwanego, traumatycznego zapisu regulowanego znakami interpunkcyjnymi, charakterystycznymi dla Buczkowskiego (#, =#, =, -). Zrezygnowaliśmy z niego, sądząc, że tym samym tekst zyska na czytelności. Dziś – bogatsi o wiedzę na temat teorii traumy i realizmu traumatycznego – skłonni byłibyśmy w tym widzieć raczej szczególną (i niepowtarzalną na gruncie polskim) odmianę formy próbującej oddać wyjątkowość doświadczenia granicznego²¹.

Motywowana potrzebą ekonomii wywodu i postulatem czytelności kasata graficznych, nieliterowych elementów prac Buczkowskiego, wytwarzając pozór językowej ciągłości, nadała więc tekstowi kształt nieadekwatny do jego oryginalnego zapisu. W ten sposób zakłajstrowała wyrwę, która rozdziera tu spójność języka, zastępując ją gładką taflą literackiej wymowności. Tymczasem zasadniczy wstrząs wywołany wojennymi doświadczeniami sygnalizowany jest tu właśnie przez samą formalną stronę organizacji tekstu. Traumatyczne naruszenie struktur komunikacyjnych odciska się na języku nie tyle już w przestrzeni tego, co zapisane, ile jak zapisane. Jeśli nie sposób przy tym zredukować tekstu do warstwy werbalnej, jest tak właśnie dlatego, że to miejsca jej niewydolności stają się właściwymi sygnałami traumatyzujących doświadczeń. Stosując wdzierające się między słowa półpauzy, kratki i kreski, Buczkowski zapisuje jak gdyby zacięcie się języka, sam jego przestój, jak gdyby ciąg znaków graficznych, pojawiając się w miejscu, w którym plajtuję zdolność dalszego zestawiania liter, miał zastępować wydarzenia. Tego rodzaju zabiegi, które określam tu „traumatografiami”, wyznaczałyby miejsce samego rozcięcia czy raczej rany języka, której nie można już po prostu artykułować, dyskursywizować czy odczytywać, ale jedynie graficznie sygnalizować. Blokada słów nie byłaby tu brakiem, ale aktywnie działającym czynnikiem, który, opierając się werbalizacji, jednocześnie rozrywałby tekst i kształtował jego strukturę. „Traumatografia” okazywałaby się więc anomiczną²² próbą zapisania samych trzasków języka, dziwnego terkotu pisarskiej maszynarii, która nie jest już zdolna do produkcji jakichkolwiek słów. W *Brylancie kahału*,

²¹ S. BURYŁA: *Zagłada inaczej opowiedziana*. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 31.

²² P. SADZIK: *Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w „Pornografii” Witolda Gombrowicza*. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Red. P. SADZIK. Warszawa 2019, s. 185.

zbiorze szkiców literackich, których fragmenty wmontuje następnie w *Dorycki krążganek*, Buczkowski napisze:

xxx
Wyrazić niewyraźne?!
xxx²³.

Jak gdyby dopiero ujawnienie asemantycznych, materialnych i graficznych wymiarów tekstu miało sprostać opatrzonemu razem znakiem zapytania i wykrzyknieniem postulatowi.

Sytuacja ulega oczywiście odmianie w warunkach powojennych. Choć cała ówczesna twórczość Buczkowskiego krąży – jak się wydaje – dookoła graficznej pauzy jako rany języka, inne jest jej usytuowanie i forma obecności. Porażająca naoczność zdarzeń, których jest się w czasie teraźniejszym świadkiem i o których zaświadcza się w trybie tyleż brutalnie naturalistycznego, co jednak mocno naiwnego weryzmu, wraz z dystansem czasowym ustępuje miejsca innej strategii. Bezpośredniość gorączkowego zapisu zastępuje oczywiście przetworzenie. O tym, że afektywna moc okupacyjnych obrazów nie uległa przy tym jednak wyczerpaniu, świadczyć może chociażby fakt, że liczące kilkaset stron notatniki z fragmentami wspomnieniowymi, zawierającymi również materiały do pisania kolejnych powieści, obficie czerpią ze scen pojawiających się przed laty w dzienniku. W maszynopisie zatytułowanym *Notatnik do mojej młodości*, Buczkowski napisze: „efekty proste: ryk bydła, pożar, ale śmierć dziecka nie jest efektem prostym – – – – pauza jednego zdania – – – – – kto to potrafi zrobić, jest nie lada prozaikiem, w muzyce przede wszystkim obowiązuje pauza”²⁴. To tutaj pojawia się myśl o konieczności raportowania doświadczeń składających się na багаż świadka za pomocą robienia miejsca dla pauzy w samym języku, wprowadzania w język zaburzającej jego gładkość szramy, nie po to jednak, by ją oswoić, ale raczej, by zrobić dzieło z samej tej rysy, zmusić język do tego, by odśrodkowo się rozszczepiał, by mówił, ale niejako samym swoim spauzowaniem, kiedy nie pełni już funkcji prostego narzędzia komunikacji. Być może za chwilę będziemy jeszcze mówili między sobą „normalnie”, ale na czas tej lektury język na moment ulega dezaktywowaniu w swojej

²³ L. BUCZKOWSKI: *Brylant kahału: fragmenty prozy*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1631, s. 3.

²⁴ IDEM: *Notatnik do mojej młodości*. W: IDEM: *Wspomnienia i notatki literackie*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1643, s. 59.

komunikatywnej funkcji, pauzuje jak zawodnik, który z powodu czerwonych kartek nie może uczestniczyć w danej rozgrywce albo jest spauzowany, jak mówi się niekiedy w kontekście odtwarzania dźwięku lub obrazu. Pauza, którą w wojennych, diarystycznych zapiskach Buczkowskiego można traktować jako jawny, graficzny sygnał roztrzaskiwania się słów o doświadczane na bieżąco wydarzenia, których wypowiedzianie utyka na progu artykulacji, teraz zostaje niejako zinterioryzowana w języku, który nie może jej jednak zneutralizować i zasymilować, lecz jest przez nią stale odśrodkowo zaburzany. Przypomina bliznę pozostałą po wojennej ranie. Pauza nie jest już graficznie sygnalizowana, a jednak stanowi niewidoczną zasadę organizującą poetykę tych tekstów: „szanuję pauzę. Między fragmentami jest pauza”²⁵. Może dlatego najsmielsze realizacje twórcze Buczkowskiego zamieniają się w zapisy kilkuset tysięcy zdań, pomiędzy którymi brak jakiegokolwiek zauważalnej łączliwości. Rozregulowana gadanina nie byłaby tu więc wcale przeciwieństwem kasującej słowa pauzy, ale jej bezpośrednim wynikiem, którego nie daje się w żaden sposób zagadać, skoro wypowiedź przemienia się w rumowisko roztrzaskanych i połupanych słów. Rozerwanie związków syntaktycznej spójności zdań i luzowanie ich przyczynowo-skutkowej logiki przemienia wypowiedzianie w pozornie bełkotliwą mowę osoby udręczonej niemożliwością sprostania przy pomocy słów bagażowi własnego doświadczenia i scen, o których pragnie zaświadczać.

Przyjęcie takich założeń musiało oczywiście doprowadzić Buczkowskiego do postawienia diagnozy o wyczerpaniu się dotychczasowych formuł literackości, radykalnego zakwestionowania jej tradycyjnych reguł i podważenia będących ich wynikiem standardowych strategii lekturowych. Już w zapiskach okupacyjnych towarzyszy mu przekonanie o potrzebie rozpoznania wywołanego wojennymi doświadczeniami całkowitego krachu literatury, zgruchotania utrwalonych struktur narracyjnych i podważenia wszelkich obowiązujących dotąd wzorców opowiadalności. Stąd też wielokrotnie wyrażana wściekłość na niezdolność wyciągnięcia konsekwencji z tej radykalnej cezury. Swoją polemiczny zapał Buczkowski kieruje przy tym w pierwszej kolejności przeciwko wszystkim tym tekstom, które, pielęgnując w najlepsze solenne reguły literackości, niosą za sobą groźbę neutralizacji, a w efekcie kojącego oswojenia wojennych doświadczeń. Choć świat został wywrócony do góry nogami, to

²⁵ Z. TARANIENKO: *Tygiel (rozmowa z Leopoldem Buczkowskim)*. W: IDEM: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 184.

jednak „na tym tle mamy zachowawczą powieść”²⁶. Tego rodzaju „literatura uperfumowana”²⁷, której synonimem staje się dla niego najpierw zwłaszcza twórczość Jerzego Andrzejewskiego, określana tu z właściwą autorowi *Czarnego potoku* gracją mianem „powściągliwej rzyganiny”²⁸, przegapia podstawowe założenie Buczkowskiego, przekonanego o tym, że rozpisanie wojennego świadectwa możliwe jest jedynie za cenę demontażu samego języka. Nim jeszcze sławny *passus* z Adorna przemieni się w akademicki szлагwort, Buczkowski, notabene w nabrzmiałym antysemicką atmosferą marcu 1968 roku, bardzo dobitnie wskazuje na źródło przemiany samych podstaw literackości: „Oświęcimia nie można opisywać, nie można uprawiać fałszywejikliwości nad Oświęcimiem, nie przeprowadziwszy rewizji generalnej”²⁹. Nowe, wyrastające z doświadczenia skrajnej anomii reguły pisania po Zagładzie formułuje zaś w trybie zdecydowanych zakazów: „pisarstwo jest dzisiaj niemożliwe”³⁰, „po tym, co zaszło w świecie, po przejściu oręża nocy nie wolno być prostodusznym opowiadaczem”³¹. Dawną powieść powinny zastąpić raczej „dokumenty zbrylowanych wydarzeń”³², czy, jak świetnie ujął to Andrzej Falkiewicz, „strumienie tekstów”³³, manifestacje szumu połupanego języka. Buczkowski, ten Joyce po Zagładzie, przemienia dlatego swoje książki w niezorganizowane w żaden sposób ogromne katalogi zdań, rodzaj tekstowych lapidariów i archiwów gromadzących odpryski przemielonego przez wojnę świata, gdzie pozorna nieskładność i „mozolne dukanie”³⁴ języka stanowi – jak się wydaje – najbardziej wyczuloną reakcję na wojenne wydarzenia.

W ten sposób Buczkowski zdobywa się na gest, który na pierwszy rzut oka może wydać się bluźnierczy, w zaproponowanej jednak przez pisarza metarefleksji nad warunkami możliwości pisania po

²⁶ L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa...*, s. 48.

²⁷ IDEM: *Dziennik wojenny...*, s. 45.

²⁸ Ibidem, s. 38.

²⁹ ...*zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*. Red. S. BURYŁA, A. KARPOWICZ, R. SIOMA. Kraków 2008, s. 180.

³⁰ L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa...*, s. 43. To stale powracający motyw wypowiedzi Buczkowskiego. Zob. IDEM: *Żywe dialogi...*, s. 64 oraz IDEM: *Wszystko jest dialogiem...*, s. 15.

³¹ IDEM: *Proza żywa...*, s. 36.

³² Ibidem, s. 80.

³³ J. BOROWIEC, K. MIŁOBĘDZKA, A. FALKIEWICZ: *Szare światło. Rozmowy z Krysztyną Miłobędką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław 2009, s. 115.

³⁴ Tę znakomitą formułę zawdzięczam Falkiewiczowi. Zob. ibidem, s. 154–155.

masowej eksterminacji, okazuje się jedynym aktem prawdziwie etycznym wobec ofiar. Pragnie więc stworzyć eksperymentalne dzieło o Zagładzie, gdzie awangardowy eksperyment wyrastałby nie tyle z impulsu estetycznego, ile raczej z etycznej konieczności. Zamiast próby przedstawiania i neutralizowania okupacyjnego doświadczenia za pomocą oswojonych już konwencji literackich i struktur narracyjnych, wyłącznie chęć ocalenia w języku samego impetu performatyzowanych w nim wydarzeń stanowiłaby wyraz możliwie najbardziej adekwatnego świadectwa. Skoro wszystkie wzorce opowiadania nie tylko stały się niewydolne, ale zostały skompromitowane jako bierni świadkowie procesu, który doprowadził do Zagłady, wówczas próba podtrzymywania ich przy życiu, uprawiania „normatywnej” literatury służyłaby najbardziej nieetycznemu oswajaniu wojennych zdarzeń i ignorowaniu ich wyjątkowości. Te ostatnie apelują zaś przede wszystkim o całkowite przeorientowanie naszych zwyczajów percepcyjnych. Zapisy wojennych zdarzeń powinny zbliżyć się maksymalnie do perspektywy zszokowanego wojennymi wypadkami podmiotu, który nie jest już w żaden sposób w stanie narzucać na rzeczywistość stabilizującą ją siatki pojęciowej, a raczej zdaje sprawę z jej nieodwołalnej i rozpadającej się na drobiażdżki niekoherencji.

Niezadowolony z oferty, jaką składają dotychczasowe dominujące techniki narracyjne, Buczkowski sięga po inspiracje płynące z innych dziedzin. Chętnie pozerkuje chociażby ku muzyce współczesnej, jak wtedy, gdy zdradza się z zainteresowaniem aleatoryką Johna Cage’a czy punktualizmem i właściwą mu „techniką brzmień izolowanych”, konstruowaniem dzieł ze zbiorów pojedynczych punktów³⁵. W ślad za poprzedzającą go tradycją awangardową ma jednak świadomość, że rewolucja poznawcza, która przynosi przemiany w polu estetyki, nadrzędną rolę powinna przyznać odkryciom fizyki:

[...] w fizyce był Einstein, a tu raptem dają powieści, które na jednej płaszczyźnie ukazują mdłe życie. A sprawa mnogości i podmnożności? A jaka podmnożność? Ile zestawień między przedmiotami? Stosunki między nimi? [...] Ten mój zapis w prozie wykorzystuje doświadczenia fizyki³⁶.

³⁵ L. BUCZKOWSKI: *Żywe dialogi...*, s. 37; IDEM: *Proza żywa...*, s. 25; IDEM: *Wszystko jest dialogiem...*, s. 203. Do takiego punktualistycznego zapisu porównywał przede wszystkim Urodę na czasie. Z. TARANIENKO: *Tygiel...*, s. 188.

³⁶ Buczkowski przyznawał się do inspiracji teorią wielości i wielowarstwowości rzeczywistości Leona Chwistka, której tezy próbował przeszczepiać na grunt prozy. Z. TARANIENKO: *Tygiel...*, s. 180.

Dotychczasowe sposoby pisania – stwierdza Buczkowski – rażą zaś kompletną nieadekwatnością wobec zadania zapisu roztraskanego przez II wojnę świata: „a przecież w międzyczasie fizyka wykryła czas i przestrzeń. Ileż nowych drgań, wziętych z innych przestrzeni, z innych czasów”³⁷. Próby zastosowania osiągnięć nowoczesnej fizyki do konstruowania struktur narracyjnych swoją kulminację osiągną w *Kamieniu w pieluszkach*, manifestacji nowej geometrii pisania³⁸. Proza czy powieść mieszczańska³⁹, określana niekiedy przez Buczkowskiego „romansem”⁴⁰, z prymatem przejrzystych i rozpoznawalnych związków przyczynowo-skutkowych, organizujących przebieg fabuły i gwarantujących poznawczą spójność, niesie zagrożenie uładzenia i oswojenia wojennych doświadczeń, rozpisując je na matrycy geometrii linearnej. Wojny jednak – podkreśla Buczkowski – nie da się zapisać w ten sposób: „proza korzystająca z geometrii euklidesowej to dzisiaj anachronizm. Szukam trzeciego, czwartego wymiaru”⁴¹. Puentylistyczna płaszczyzna tysięcy punkcików-zdań zdecydowanie bardziej adekwatnie niż linearna fabuła odzwierciedlałaby sypkość zgruchotanego przez wojenną katastrofę świata. Pytany przez Zbigniewa Taranienkę o stosowanie związków przyczynowo-skutkowych odpowiadał: „przecież związki między przyczynami i skutkami są niepewne. I niejasne. Mamy do czynienia z nieoznaczonością, jakąś wszechobecnością, jakimś wszechdzianiem się”⁴². W takiej optyce klasyczna powieść realistyczna musiała wydawać się szczególnie irytującym przejawem poczciwości, ściągając na siebie gniewne jeremiady Buczkowskiego, chcącego dać kopniaka „prozie mieszczańskiej” i „wszystkiemu temu, co uważaliśmy za kulturę”, a co teraz okazuje się ledwie „kleczeniem andronów”⁴³. Zagłada nie może stać się zwykłym tematem literatury, wówczas groziłaby jej konwencjonalizacja, oswojenie przez narracyjne klisze i ustytucznienie. Buczkowski stara się raczej nadać językowi taki amorficzny kształt, by móc ocalać sam impet ekstremalnych zdarzeń, moc afektywnego doświadczenia, które chce się transmitować i udzielać czytelnikowi, wtrącając go w poznawczą dezorientację. Okupacyjna eksterminacja nie jest tu więc *de facto*

³⁷ L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa...*, s. 38.

³⁸ Ibidem, s. 30 i 33.

³⁹ Ibidem, s. 54–55; L. BUCZKOWSKI: *Wszystko jest dialogiem...*, s. 14; IDEM: *Żywe dialogi...*, s. 14: „ogłaszam koniec prozy mieszczańskiej!”.

⁴⁰ IDEM: *Proza żywa...*, s. 241.

⁴¹ Ibidem, s. 37–38.

⁴² Ibidem, s. 177.

⁴³ Ibidem, s. 54–55.

minionym wypadkiem historycznym, a skoro tak, to samo pytanie o możliwości pisania po Zagładzie wydaje się w tym przypadku wyjątkowo niezręcznie postawione. Buczkowski podejmuje raczej staranie o to, by wojenne wydarzenia niejako wciąż działały się w języku, stając się jego immanentną cechą, rozpruwając go, wykolejając i naznaczając odium traumy. W konsekwencji można by powiedzieć, że książki te zajmują się już nie tyle „przedstawieniem Zagłady”, ile raczej „przedstawianiem Zagładą”, wypadają z porządku reprezentacji i konstatacji, przechodząc w przestrzeń performatywnej manifestacji rozpadu zdolności artykulacyjnych. W ten sposób nie tyle opowiadają o doświadczeniu wojennym jako jednym z wielu tematów literatury, ile ujawniają samą medialność języka, eksponując język w roli trwale okaleczonego medium dla transmisji znaczeń. Tu być może należałoby szukać odpowiedzi na pytanie o konsekwentne i polemiczne posługiwanie się przez Buczkowskiego etykietą „prozy mieszczańskiej”. To właśnie z „mieszczańską koncepcją języka” Walter Benjamin skojarzył ideę, by język za pośrednictwem słowa komunikował jakąś zewnętrzną wobec niego treść, przeciwstawiając jej komunikowanie się języka ujawnianego w swojej materialnej, w przypadku Buczkowskiego „traumatograficznej”, bezpośredniości⁴⁴. Jedyne językowy performans (działanie języka), który odrzuca logikę przedstawienia (komunikowanie o czymś językiem), pozwalałby ocalić dynamikę rozgrywanych w nim zdarzeń: „proza zatrzymała się w tym samym punkcie, ciągle po mieszczańsku w ciasnym przesmyku od–do. W tej prozie chodzi o dzianie się. O dzianie się, a nie stawanie się. Dla mnie istotą sprawy jest proces stawania się”⁴⁵. Przywołanie Benjamina wydaje się tu zasadne z jeszcze jednego względu. Czy Buczkowski, którego książek żywiołem pozostaje niemal wyłącznie doświadczenie historyczne, nie przypominałby Benjaminowskiego montażysty-kronikarza, który „relacjonuje wydarzenia, nie rozróżniając wielkich i drobnych”, ponieważ zakłada, że „niczego, co się kiedyś wydarzyło, nie powinno się uważać za stracone dla historii”⁴⁶? Czy, analogicznie do modelu zarysowanego w tezach *O pojęciu historii*, nie interesowałoby go w istocie ustalenie tego, „jak to było naprawdę”, a raczej „zawładnięcie pewnym wspomnieniem, które rozbłyskuje w chwili niebezpieczeństwa”⁴⁷?

⁴⁴ W. BENJAMIN: *O języku w ogóle i o języku człowieka*. Przeł. A. LIPSZYC. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 11.

⁴⁵ L. BUCZKOWSKI: *Proza żywa...*, s. 68.

⁴⁶ W. BENJAMIN: *O pojęciu historii*. W: IDEM: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012, s. 312.

⁴⁷ Ibidem, s. 314.

Łądując na zgliszczach, jakie pozostawiła za sobą dziejowa katastrofa, oferuje inne pisanie innej historii, historii, która rozpadałaby się na ciąg niezbornych obrazów zestawianych ze sobą na drodze montażu⁴⁸. Montaż, ta zrodzona pod wpływem doświadczenia I wojny światowej nowoczesna *per se* „metoda poznania i chwyt formalny” w jednym, byłby próbą uchwycenia strzaskanej percepcji, która zmuszona jest akceptować „nieład świata”⁴⁹. Tnąc, sklejjając i zestawiając ze sobą heterogeniczne elementy:

montaż, rozrywa – na podobieństwo eksplozywności wojny – wszelką ciągłość; zderza ze sobą fragmentaryczne, przeżyte i zapamiętane obrazy okrucieństwa, jednakże bez zamiaru uspojniania, ujednolicania, racjonalizowania rzeczywistości, lecz przeciwnie w celu wydobywania jej konfliktów oraz sprzeczności i złożoności doświadczeń⁵⁰.

Jeśli linearne, właściwe klasycznej historiografii ujęcie przeszłości byłoby akceptacją historii jako nieprzerwanego pochodzenia zwyczajców, którzy przykrywają swoją opowieścią pamięć o ofiarach, wówczas analogonem takiej historyczności musiałaby stać się sama ciągłość niczym niezaburzonego języka. Dopiero zrywanie z nią, wchodzenie jej w słowo, uporczywe przerywanie, w czym sprawdza się niszczący wszelką ciągłość montaż, mogłoby zyskać status właściwej strategii upominania się o pokonanych. Niemożliwym miejscem ich głosu w języku byłyby więc też może ledwie słyszalne pauzy, którymi bez ustanku przetyka tu się słowa.

⁴⁸ Taką próbą montażowego zapisywania historii są chociażby Benjaminowskie *Pasaże*. Zob. W. BENJAMIN: *Pasaże*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2006. Kategoriami „montażu” posługuję się w przypadku Buczkowskiego ze względu na dostrzegalny u niego przeplot doświadczenia traumatycznego, pragnienia zapisywania historii i rozbijania logiki reprezentacji, które stanowią kluczowe wyróżniki technik montażowych. Używam więc tego pojęcia w miejsce figury „kolażu”, która pojawiała się już w analizach twórczości autora *Doryckiego krużganka*. Zob. R. Nycz: *Kolaż literacki. Przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000; A. KARPOWICZ: *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson. Buczkowski. Białoszewski*. Warszawa 2007.

⁴⁹ G. DIDI-HUBERMAN: *Strategie obrazów. Oko historii 1*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa–Kraków 2011, s. 91.

⁵⁰ D. SAJEWSKA: *Archiwum Wielkiej Wojny. Strategie montażu a praktyki rekonstrukcyjne medialnych obrazów przemocy*. „Widok” 2013, nr 3. <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/79/160#sdfootnote18sym> [dostęp: 1.06.2019].

Wynikałoby z tego jednak, że to właśnie dopiero ocalenie schizoidalnej dysfunkcji objawiającej się w rozsypce języka, nie dążąc do przykrycia traumatyzujących wydarzeń zbyt stabilną, przejrzystą i spójną narracją, stawałoby się jedynym nośnikiem etyczności. Tym samym jednak Buczkowski nie diagnozowałby wyłącznie jakiegoś stanu upadłości, ale decydowałby się na gest prawdziwie ekwilibrystycznie dialektyczny. Wyczulony na przewrotność przedrostka „roz-“, który dostrzegał w schizofrenii jako „roz-szczepieniu”⁵¹ tożsamości, w centrum swojego myślenia postawi jednak figurę specyficznie rozumianej „roz-mowy”⁵². Tak samo jak warunkiem rozmowy jako nawiązania relacji jest bowiem oddzielający rozmówców dystans, tak samo warunkiem zawiązywania na nowo roztrząskanych sensów wydaje się właśnie rozbitcie języka. Buczkowski stara się osiągnąć nie tylko absolutne zdialogizowanie własnego pisarstwa, ale wzywa również do tego, by „słuchać dialogicznie”⁵³, a zatem nie tyle autorytatywnie i ostatecznie złożyć skrawki, z których zbudowane są jego dzieła w nową i stabilną całość, ale montując na nowo te książki, same będące niczym innym niż montażem, podtrzymać „roz-“, które decyduje o aporetycznym splocie dystansu i bliskości wpisanym w każdą rozmowę. Buczkowski rozpisuje więc rozstrzelanie języka nie po to jedynie, by stawał się on narzędziem do transmitowania traumy, ale także wehikułem utopijnej obietnicy kontaktu z innym. Jeśli uwzględnimy fakt, że ideę dialogu Buczkowski uznawał za centralny element żydowskiej myśli religijnej, wyrażonej przede wszystkim w filozofii spotkania, wówczas zasady pełnego nadziei programu etycznego wyprowadzałby z ożywianych w ten sposób przez siebie pogłosów dziedzictwa, którego pozornie całkowity rozpad jednocześnie rejestruje. W ten sposób jednak również kategoria „schizofrenii”, wyłączona ze swojego negatywnego kontekstu, w którym zajmowała się diagnostyką rozsypanej rzeczywistości, zostałaby przechwycona na poczet obiecujących strategii wybawczych: „pogłos judaizującej dialogiczności wnikałby tu w tkanki nowoczesnej estetyki, zabiegając o to, by awangardowy montaż, jakim są w istocie prace Buczkowskiego, być może jedyne w polskiej literaturze powieści kubistyczne, uczynić maksymalnie otwartym na nadejście innego”⁵⁴. Jak gdyby, rozumuje

⁵¹ L. BUCZKOWSKI: *Żywe dialogi...*, s. 88.

⁵² IDEM: *Wszystko jest dialogiem...*, s. 5.

⁵³ IDEM: *Żywe dialogi...*, s. 62.

⁵⁴ O rozszczepieniu jako o obecnej w tym pisaniu figurze nieortodoksyjnego dziedzictwa żydowskiego piszę w tekście: P. SADZIK: *Rozpylenia. Marańskie montaże Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 89–111.

całkowicie w tym punkcie zgodny z Paulem Celanem Buczkowski, dopiero język, który przeszedł przez swoje zamilknięcie, zachęcał do podjęcia dialogu: „twórczość jest dialogiem z drugim człowiekiem. Nadajesz sygnały, ale oczekujesz odzewu. Kłamią wszyscy ci, którzy mówią, że mi nie zależy na odzwie”⁵⁵. Buczkowski podejmuje tu więc staranie o stworzenie dzieła z samego rozbijającego je przedrostka „roz-”, z rozłączających ciągłość tekstu wyrw i rozrywających go szczelin języka, które stanowiłyby jedyną w swoim rodzaju zachętę do rozmowy. W efekcie otwierałyby się na przyjście czytelnika, bez którego interwencji nie byłoby już możliwe zmienne i każdorazowo inne wydarzenie tekstu, którego połupane strzępy należy samemu sklejać: „nie mówmy, że wszystko, co tu jest spisane, jest moją własnością, nigdy tak nie było, tylko formalnie autor jest właścicielem książki”⁵⁶. Zaktywizowany w ten sposób czytelnik brałby odtąd czynny udział w tworzeniu zdarzenia tekstu, prowokowany przez niego zarazem do podjęcia pracy montowania i głosowania. Nie podążałby już za zaordynowanym przez autora przebiegiem sensów, których ten ostatni byłby nadawcą i które byłyby od niego uzależnione, ale stawał się raczej wykonawcą podatnej na różne wykonania partytury. Z tego punktu widzenia być może książki Buczkowskiego okazywałyby się nie tyle powieściami, ile raczej montażami heterogenicznych skrawków, które same pozostają do zmontowania i które, otwierając się na działalność i doświadczenie samego czytelnika, oferują w każdorazowo podejmowanym akcie lektury spotkanie, możliwość zawiązania na powrót relacji tam, gdzie karabin maszynowy rozerwał wszystkie związki, nie tylko między faktami.

Bibliografia

- BENJAMIN W.: *O języku w ogóle i o języku człowieka*. Przeł. A. LIPSZYC. „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 7–26.
- BENJAMIN W.: *O pojęciu historii*. W: IDEM: *Konstelacje. Wybór tekstów*. Przeł. A. LIPSZYC, A. WOŁKOWICZ. Kraków 2012, s. 311–323.
- BENJAMIN W.: *Pasaże*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2006.
- BEREZA H.: *Związki naturalne. Szkice literackie*. Warszawa 1972.
- BOROWIEC J., MIŁOBĘDZKA K., FALKIEWICZ A.: *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław 2009.
- BUCZKOWSKI L.: *Brylant kahału: fragmenty prozy*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1631.

⁵⁵ L. BUCZKOWSKI: *Żywe dialogi...*, s. 183.

⁵⁶ IDEM: *Proza żywa...*, s. 70.

- BUCZKOWSKI L.: *Czarny Potok. I. Fragmenty*, adnotacja: „z notatnika pt. Rafał Bajc”. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1619.
- BUCZKOWSKI L.: *Dziennik wojenny*. Olsztyn 2001.
- BUCZKOWSKI L.: *Notatnik do mojej młodości*. W: IDEM: *Wspomnienia i notatki literackie*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1643.
- BUCZKOWSKI L.: *Pierwsza świetność*. Kraków 1978.
- BUCZKOWSKI L.: *Proza żywa*. Bydgoszcz 1986.
- BUCZKOWSKI L.: *Wszystko jest dialogiem*. Warszawa 1984.
- BUCZKOWSKI L.: *Żywe dialogi*. Bydgoszcz 1989.
- BURYŁA S.: *Zagłada inaczej opowiedziana*. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 25–33.
- Dalej jest noc: losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. ENGELKING, J. GRABOWSKI. Warszawa 2018.
- DELEUZE G.: *Krytyka i klinika*. Przeł. B. BANASIAK, P. PIENIAŻEK. Łódź 2016.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Strategie obrazów. Oko historii 1*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa–Kraków 2011.
- GAJEWSKA A.: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016.
- GRABOWSKI J.: *Judenjagd. Polowanie na Żydów 1942–1945. Studium dziejów pewnego powiatu*. Warszawa 2011.
- GROSS J.T.: *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*. Kraków 2011.
- KARPOWICZ A.: *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson. Buczkowski. Białoszewski*. Warszawa 2007.
- LEM S., MROŻEK S.: *Listy 1956–1978*. Kraków 2011.
- NYCZ R.: *Kolaż literacki. Przykład prozy Leopolda Buczkowskiego*. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s. 258–279.
- SADZIK P.: *Nawiasem mówiąc. Język anomii i anomia języka w „Pornografii” Witolda Gombrowicza*. W: *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Red. P. SADZIK. Warszawa 2019, s. 175–212.
- SADZIK P.: *Rozpylenia. Marańskie montaże Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 89–111.
- SADZIK P.: *Wykoleić język, wykoleić historię*. „Anarchiwum” Leopolda Buczkowskiego. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 86–97.
- SAJEWSKA D.: *Archiwum Wielkiej Wojny. Strategie montażu a praktyki rekonstrukcyjne medialnych obrazów przemocy*. „Widok” 2013, nr 3. <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/79/160> [dostęp: 1.06.2019].
- SKARBEK D.: *Traumatyczna tkanka prozy*. [Praca doktorska, maszynopis zarchiwizowany w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie]. Kraków 2011.
- SŁOJEWSKI J.Z.: *Erkaemy i tysiąc drobniutkich diabełków*. „Kultura” 1967, nr 12.
- TARANIEŃKO Z.: *Tygiel (rozmowa z Leopoldem Buczkowskim)*. W: IDEM: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 163–194.
- WRÓBEL Ł.: *„Ej, dzielny karabinie, któż by się domyślił, co się w tobie ukrywało”. O wielkim semiologu*. „Konteksty” 2015, nr 3, s. 123–131.
- ...zimą bywa się pisarzem... O Leopoldzie Buczkowskim*. Red. S. BURYŁA, A. KARPOWICZ, R. SIOMA. Kraków 2008.

Piotr Sadzik – doktorant w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie zajmuje się literackimi przedstawieniami anomii, filozofią literatury w kontekście refleksji postsekularnej i myślą Jacques’a Derridy. Współredaktor *Spojrzenia Antonioniego* (wraz z Pauliną Kwiatkowską) oraz *Widm Derridy* (wraz z Agatą Bielik-Robson), a także redaktor tomu *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Przygotowuje monografię poświęconą „maranom literatury polskiej”, a także doktorat o twórczości Witolda Gombrowicza. W Uniwersytecie Muri im. Franza Kafki kieruje Katedrą Nawiasu.

e-mail: sadzikpiotr@gmail.com



Olga Osińska

Uniwersytet Warszawski

 <http://orcid.org/0000-0002-6653-0202>

Afazja Leo Lipskiego: perseweracje, przesunięcia, zblokowania

Leo Lipski's Aphasia:
Perseverations, Misalignments, Blockings

Abstract: The article deals with the similarities between aphasia and trauma with reference to the work of Polish writer, Leo Lipski. In the first, theoretical part the author refers to Israeli scholar Ilit Ferber's argument proving the existence of clear analogies between Freud's description of aphasia (to some extent consistent with the contemporary approaches in medicine) and his definition of trauma, which was introduced later. In the second, analytical part of the article the author tackles the problem how Lipski's aphasic disorders are reflected in the formal structure of his texts and how they became a subject of his fiction. With the foregoing theoretical assumptions, the author argues that while there is no equality between aphasia and trauma, one can find structural similarities in depicting both the latter as well as the former in the text. And so three characteristics of Lipski's work, determining its uniqueness, have been distinguished, all being specific to both aphasia and trauma. The author refers to them as a) the perseveration, b) the misalignment of language, and c) the blockings of language, and subsequently describes each of them based on the examples of Lipski's texts.

Key words: speech disorders, aphasia, perseveration, language's misalignment, language's blocking

Streszczenie: Tematem artykułu jest relacja między afazją a traumą w odniesieniu do twórczości polskiego pisarza Leo Lipskiego. W pierwszej, teoretycznej części artykułu za punkt wyjścia posłużyło studium izraelskiej badaczki Ilit Ferber, dowodzące wyraźnych analogii między Freudowskim opisem afazji,

w pewnym stopniu zgodnym ze współczesnymi ujęciami afazji w medycynie, i później wprowadzoną przezeń definicją traumy. W drugiej, analitycznej części artykułu przedmiotem zainteresowań jest natomiast to, w jaki sposób zaburzenia afatyczne Lipskiego przejawiają się w tekście i jak są w nim tematyzowane. Wspierając się na teoretycznych założeniach, autorka stawia tezę, że choć nie sposób postawić znaku równości między afazją a traumą, to jednak trzeba zwrócić uwagę na strukturalne podobieństwo przejawiania się i jednej, i drugiej w tekście. Prowadzi ją to do wyodrębnienia trzech właściwości prozy Lipskiego, charakterystycznych zarówno dla afazji, jak i traumy, i zarazem stanowiących o specyfice prozy tego pisarza. Określa je kolejno mianami: a) perseweracji, b) przesunięcia języka c) zblokowania języka, a następnie opisuje każdą z nich w odniesieniu do wybranych fragmentów prozy Lipskiego.

Słowa kluczowe: zaburzenia mowy, afazja, perseweracje, przesunięcia, zblokowania

Póki mamy się dobrze, póty nie istniejemy.
Dokładniej: nie wiemy, że nie istniejemy.

E. CIORAN: *O chorobie*

Od afazji do teorii traumy

Na wstępie niniejszej analizy warto choćby pokrótce omówić związek między afazją a psychoanalityczną kategorią traumy. Sigmund Freud wprawdzie nie zwracał na niego bezpośrednio uwagi¹,

¹ „Figura traumy, opowieść o nieudanym powrocie, który staje się odejściem, to język zapożyczony przez Freuda ze spotkania z dzieckiem, którego nie jest w stanie zrozumieć. To język pochodzący ze spotkania z Innym, język Innego” – również Cathy Caruth zauważa, że teoria traumy Freuda pozostaje w ścisłym związku z jego refleksją nad językiem (C. CARUTH: *Teoria traumy jako siła lektury*. Rozmawiała K. BOJARSKA. „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 128). Warto w tym miejscu zauważyć, że język dziecka, które dopiero nabywa mowy, leży też u podstaw Freudowskiego sposobu myślenia o afazji: „[...] afazje po prostu odtwarzają stan, który istniał wcześniej w przebiegu normalnego procesu nauki mówienia” (D. HELLER-ROAZEN: *Echolalie. O zapominaniu języka*. Gdańsk 2013, s. 131). Również Roman Jakobson w 1941 roku opublikował studium na temat mowy dziecięcej i afazji (por. R. JAKOBSON: *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*. Uppsala 1941; tłum. ang.: *Child Language. Aphasia and Phonological Universals*. Transl. A.R. KEILER. The Hague 1968), w którym pisał o afazji jako o stanie powrotu do etapu nabywania języka: „[...] regresja afatyczna jest lustrzanym odbiciem procesu nabywania głosek przez dziecko” (R. JAKOBSON: *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*. Przeł. L. ZAWADOWSKI.

ale, jak zauważyła izraelska badaczka Ilit Ferber, kluczowe dla jego rozumienia strukturalnego działania mechanizmu traumy były właśnie intuicje dotyczące funkcjonowania języka². W 1891 roku w Wiedniu Freud opublikował esej o afazji, zatytułowany *Zur Auffassung der Aphasien: Eine kritische Studie (O pojęciu afazji. Studium krytyczne)*, w którym podważył obowiązujące w XIX wieku doktryny neurobiologiczne. Na początku sprecyzował dwa kluczowe założenia. Pierwsze dotyczyło „[...] rozróżnienia między afazją spowodowaną uszkodzeniem ośrodka a afazją spowodowaną uszkodzeniem szlaków”³, drugie zaś odnosiło się krytycznie do prób zlokalizowania funkcji mowy w określonych obszarach mózgu. Tym samym twórca psychoanalizy antycypował tzw. teorie antylokalizacyjne⁴, które zakładały⁵, że każda funkcja, również mowa, ma hierarchiczne poziomy organizacji. W przypadku afazji uszkodzony może zostać jedynie poziom najwyższy, co jednak nie musi powodować zniesienia danej funkcji umysłowej⁶. Innymi słowy, uszkodzenie, przykładowo, ośrodka odpowiedzialnego za mowę artykułowaną, niekoniecznie powoduje trwałą i całkowitą utratę umiejętności posługiwania się językiem.

W swoim studium Freud wielokrotnie powoływał się na zasadę neurologa Johna Hughlingsa Jacksona: „[...] tego, co psychologiczne, nie da się zredukować do tego, co fizjologiczne”⁷. Przyjęcie przywołanego założenia doprowadziło go do wniosku, że wzorców zachowań i funkcji, które zostały utracone w wyniku incydentu neurologicznego, nie sposób przeanalizować na tyle, by móc do końca

W: R. JAKOBSON: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Red. M.R. MAYENOWA. T. 2. Warszawa 1989, s. 151).

² I. FERBER: *A Wound Without Pain: Freud on Aphasia*. „Naharaim: Journal of German-Jewish Literature and Cultural History” 2010, no 4, s. 133–151.

³ D. HELLER-ROAZEN: *Echolalie...*, s. 128.

⁴ Badania pionierów afazjologii, Paula Broki i Carla Wernickego, choć przyczyniły się do ukształtowania współczesnego myślenia o języku, wedle którego rozpad języka jako systemu jest starannie odróżniany od fizycznej sprawności narządów mowy, wyrastały jeszcze z koncepcji lokalizacyjnych. W 1861 roku Broca powiązał zdolność tworzenia mowy artykułowanej z tylną częścią lewego trzeciego zawoju czołowego, a trzynaście lat później Wernicke wskazał ośrodek odpowiedzialny za rozumienie mowy – znajdujący się w tylnej części pierwszego zakrętu płata skroniowego w lewej półkuli.

⁵ J. PANASIUK: *Afazja a interakcja. Tekst – metatekst – kontekst*. Lublin 2013, s. 67–70.

⁶ Ibidem.

⁷ D. HELLER-ROAZEN: *Echolalie...*, s. 128.

przewidzieć ich skutki. Wiedza o miejscu uszkodzenia mózgu może więc stanowić jedynie sugestię, jaki będzie przewidywany charakter spowodowanego przez nie zaburzenia – uszkodzenie wpływa bowiem na system językowy jako całość.

Ferber zanalizowała przytoczone przez Freuda przypadki osób, które doświadczyły afazji, i zrekonstruowała powtarzalny charakter zaburzenia. Mimo posiadania fizycznej, wewnętrznej rany (której istnienie w XIX wieku można było stwierdzić dopiero pośmiertnie), pacjenci nie odczuwają bólu z przyczyn neurologicznych, ponieważ w mózgu nie ma receptorów bólowych⁸. Osoby doświadczone afazji odczuwają – na poziomie afektywnym – jedynie substytut bólu, który manifestuje się w odmiennym działaniu systemu.

Współcześnie wiadomo, że w psychoanalitycznym ujęciu traumy według Freuda – które będzie mnie tu interesować w równym stopniu co afazja – jest odwrotnie: podmiot doświadcza nadmiaru bólu, który zagraża jego konstrukcji psychicznej. W znanym tekście *Żaloba i melancholia* (1917) Freud przeprowadził wyraźne rozróżnienie między dwoma procesami, których mogą doświadczać jednostki w przypadku traumatycznej utraty obiektu. W zdrowym procesie żaloby *ego* przepracowuje utratę obiektu poprzez oddzielenie się od niego, dzięki czemu utrata może zostać zapamiętana jako wydarzenie „[...] zewnętrzne wobec *ego*, nie zaś jako objaw jego wewnętrznej choroby”⁹. Tymczasem w patologicznym stanie melancholii *ego* nie godzi się z odejściem utraconego obiektu: kompulsywnie powtarza (zamiast pamiętać) traumę, uwewnętrzniając ją i odtwarzając utratę. Widoczna u osób strauumatyzowanych tendencja do powtarzania bolesnych doświadczeń skłoniła Freuda w tekście *Poza zasadą przyjemności* (1920) do sformułowania tezy o istnieniu popędu śmierci. Domagający się wysłownienia bagaż traumatycznych doświadczeń, które nie podlegają pełnej artykulacji, staje się stymulatorem procesu powtarzania wcześniejszych scen, czego efektem jest wciąż na nowo aktywizowana rana. Dopiero werbalizacja traumy, dotarcie do źródła przymusu powtarzania, umożliwia powtórne zintegrowa-

⁸ Ferber, gdy przedstawia ekonomię bólu w afazji – bólu, który jest nieobecny, ale którego substytut ujawnia się w nieprawidłowym funkcjonowaniu systemu językowego – pomija możliwość wystąpienia bólu ośrodkowego (czyli na przykład bólu fantomowego czy psychogennego). Taki rodzaj bólu nie jest wprawdzie komponentem afazji, może jednak wystąpić na przykład przy okazji udaru (którego afazja może być skutkiem).

⁹ A. LOWENSTEIN: *Moment alegoryczny*. Przeł. J. BURZYŃSKI. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 288.

nie własnej tożsamości i przywrócenie jednostce poczucia podmiotowości.

Widoczne staje się zatem, że zarówno w przypadku afazji, jak i traumy konsekwencje urazu obejmują obszar całego organizmu i nie są odczuwane przez podmiot bezpośrednio, ale manifestują się w objawach niepowiązanych wprost z „nieobecnym” urazem. Właśnie na podstawie tego strukturalnego podobieństwa Ferber sformułowała hipotezę istnienia paralelności między Freudowską teorią afazji i traumy.

Do przekonujących spostrzeżeń Ferber dodać można, że afazja, będąc zaburzeniem uniemożliwiającym konstruowanie narracji, jest również czynnikiem uniemożliwiającym przepracowanie traumy, o której Cathy Caruth pisała, że „[...] jest to zawsze historia rany, która zwraca się do nas głośno krzyżąc i usiłuje opowiedzieć nam o rzeczywistości lub prawdzie niedostępnych w żaden inny sposób”¹⁰. W naturę doświadczenia traumatycznego wpisana jest wszak utrata języka, dzięki któremu można byłoby je opisać i włączyć w narrację.

Przytoczone rozpoznania nie pozostają w konflikcie z dzisiejszymi klasyfikacjami medycznymi. W Międzynarodowej Statystycznej Klasyfikacji Chorób i Problemów Zdrowotnych ICD-10 afazja funkcjonuje jako zaburzenie ekspresji (F80.1) lub rozumienia (F80.2) mowy. W najnowszej polskiej monografii poświęconej afazji autorka posługuje się definicją z 1966 roku, która, jej zdaniem, najpełniej ujmuje istotę zaburzenia:

[afazja jest to zaburzenie – O.O.] spowodowane organicznym uszkodzeniem pewnych struktur mózgowych (tzw. obszaru mowy leżącego w środkowej części półkuli dominującej – zwykle lewej u osób praworęcznych) częściowe lub całkowite zaburzenie mechanizmów programujących czynności nadawania i/lub odbioru mowy u człowieka, który uprzednio opanował te czynności¹¹.

Zaburzenie afatyczne rozumiane jako niezdolność do rozumienia mowy lub ekspresji w oczywisty sposób kojarzy się więc z traumą, której warunkiem przepracowania jest wysłownienie i strukturalizacja doświadczenia.

¹⁰ C. CARUTH: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore–London 1996, s. 7. Cyt. za: M. STROIŃSKA, K. SZYMANSKI: *Metafora i trauma*. „Tekst i Dyskurs” 2017, nr 10, s. 104.

¹¹ J. PANASIUK: *Afazja a interakcja...*, s. 23.

„[...] stworzyć ze słów i zdań życie”¹²
Objawy afazji a twórczość literacka

Żeby bliżej przyjrzeć się związkom między afazją a traumą, przejdę do analizy szczególnego przypadku: twórczości polskiego pisarza Leo Lipskiego. W wyniku incydentu neurologicznego o nie do końca znanej etiologii – doświadczonego w 1945 roku – Lipski doznał hemiplegii (porażenia połowicznego) i afazji, która doprowadziła do dezintegracji trzech znanych pisarzowi systemów językowych – niemieckiego, polskiego i francuskiego. Jego traumę można rozpatrywać na dwa sposoby: jako ślad zarówno niedookreślonego wstrząsu związanego (zapewne) z utratą najbliższych podczas Zagłady oraz nienazwanymi wprost przeżyciami w łagrach sowieckiej Rosji, jak i doświadczenia choroby, która doprowadziła do utraty dotychczasowych sprawności – zarówno fizycznej, jak i językowych. Przedmiotem moich zainteresowań jest zwłaszcza ten drugi, mniej znany aspekt twórczości Lipskiego, w którym to zasób napisanych już zdań – w obliczu niemożności ekspresji i swobodnej wypowiedzi – staje się właściwym materiałem twórczym.

Można stwierdzić, że w przypadku Lipskiego zapis literacki stał się¹³ „auto-bio-grafią” cierpienia. Utwory tego autora powstawały w cieniu codziennego bólu i żmudnego zmagania się z materią ciała oraz materią języka. W jego twórczości i ciało, i doświadczenie afazji są zarówno stematyzowane, jak i w sposób znaczący wpływają na organizację samego tekstu oraz wyobraźnię somatyczną podmiotu, co pozwala wiązać stylistykę tych utworów ze stanem chorobowym ich autora. O zmaganiach z codziennością, literaturą i językiem Lipski opowiadał¹⁴: „Mam parszywy okres, nie piszę od 2 lat. Nie umiem zdań budować”¹⁵ czy „Nie chodzi o czytanie nowości,

¹² L. LIPSKI: *Niespokojni*. W: IDEM: *Powrót*. Oprac. A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kra-ków 2015, s. 30.

¹³ Jak pisał Adam DZIADEK o Aleksandrze Wacie, który cierpiał na zespół Wallenberga. Zob. IDEM: *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2015. Nawiasem mówiąc, trudno byłoby doszukiwać się w tych zmaganiach „afirmacji doświadczenia”, co w książce *Poiesis doświadczenia. Poiesis tożsamości. Narracje o afazji* Klaudia MUCA uznaje za warunek powstania narracji o afazji. Por. EADEM: *Poiesis doświadczenia. Poiesis tożsamości. Narracje o afazji*. Gdańsk 2019.

¹⁴ L. LIPSKI: List do Michała Chmielowca z 5 lipca [1948–1949]. W: Archiwum Emigracji, Biblioteka UMK w Toruniu. *Inwentarz Michała Chmielowca. Korespondencja osobowa: Lam–Mycielska*, sygn. AE/MC/VI.

¹⁵ L. LIPSKI: List do Michała Chmielowca z początku listopada [9.11.1954]. W: Archiwum Emigracji, Biblioteka UMK w Toruniu. *Inwentarz Michała Chmielowca. Korespondencja osobowa: Lam–Mycielska*, sygn. AE/MC/VI.

chodzi o czytanie w ogóle. Nie postępuję, więc cofam się – zdaję sobie doskonale sprawę z tego. Żyję na marginesie marginesu – powtarzam. Nie mam właściwie kontaktu z życiem [...] ani z literaturą”¹⁶. Będzie to miało konsekwencje przy okazji rozważania relacji między kondycją Lipskiego a doświadczaną przezeń traumą.

Próba zrekonstruowania historii choroby Lipskiego – przy trudno dostępnej dokumentacji medycznej pisarza – wiąże się często z koniecznością wysnuwania domysłów na podstawie analizy i interpretacji świadectw i przesłanek, które odnaleźć można również w jego utworach. Domyślam się, że Lipski zapadł na afazję, którą najpewniej można byłoby określić, za Aleksandrem Łurią (1967)¹⁷, jako afazję ruchową kinetyczną (eferentną), w której:

Trudności dotyczą przechodzenia od jednego układu artykulacyjnego do drugiego (pojawiają się perseweracje), rozpada się ruchowy wzorzec wyrazów i zdań. [...] Zachowana zostaje też zdolność odbioru mowy. W lżejszych postaciach tych zaburzeń obserwuje się zakłócenie płynności mówienia na poziomie zdania, rozpad dynamicznych schematów składniowych, agramatyzmy ruchowe i tak zwany styl telegraficzny¹⁸.

Lipski wy dostał się ze Związku Sowieckiego, gdzie przez kilka lat przebywał w łagrze, razem z armią Andersa. W 1945 roku w Bejrucie doznał nagłego ataku paraliżu i na trzy lata utracił mowę¹⁹. Wtedy prawdopodobnie przestał posługiwać się nie tylko swoim ojczystym językiem, niemieckim, lecz także językami: polskim i francuskim. W późniejszej fazie choroby cierpiał również na porażenie połowicze, które początkowo obejmowało tylko jego prawą rękę. Ślady tego doświadczenia można odnaleźć w *Piotrusiu*, gdy mowa jest o „gumowej ręce” tytułowego bohatera²⁰. I choć pisarz częściowo odzyskał sprawność fizyczną, to jednak już w wieku zaledwie 28 lat

¹⁶ Posługuję się tą klasyfikacją ze względu na jej użyteczność w badaniach eksperymentalnych oraz w diagnozie i terapii logopedycznej. Por. J. PANASIUK: *Afazja a interakcja...*, s. 122.

¹⁷ L. LIPSKI: *Życiorys*. W: *Materiały redakcyjne, korespondencja i hasła do „Słownika Emigracji”*. Hasło: Leo Lipski-Lipschuetz. Archiwum Instytutu Literackiego „Kultura”, sygn. ILK SE 01 Lipski, k. 1. Za tę informację dziękuję Piotrowi Sádzikowi.

¹⁸ Zob. nagranie wywiadu przeprowadzonego z Leo Lipskim i Łucją Gliksmann przez S. Beresia, zrealizowanego przez Telewizję Literacką i dostępnego online: <https://vimeo.com/49592020> [dostęp: 30.09.2019].

¹⁹ D. HELLER-ROAZEN: *Echolalie...*, s. 132.

²⁰ J. PANASIUK: *Afazja a interakcja...*, s. 639.

mógł poruszać się jedynie o lasce (potem na wózku inwalidzkim), do końca życia pisał tylko lewą ręką, wystukując tekst na maszynie lub dyktując go, zaś to, co próbował zapisywać ręcznie, było właściwie niemożliwe do odczytania. Pod koniec życia u Lipskiego przypuszczalnie nastąpił jeszcze jeden incydent neurologiczny (czy zdiagnozowany?), w wyniku którego jego stan się pogorszył²¹.

Co zatem można powiedzieć o języku, którym na co dzień w mowie i w piśmie posługiwał się Lipski? Do 6. roku życia Lipski znał tylko język niemiecki – pisarz urodził się w 1917 roku w Zurychu. Gdy skończył 6 lat, jego rodzina przeprowadziła się do Krakowa, tam pisarz zaczął uczyć się francuskiego i polskiego. I choć do końca życia zmagał się z trudnościami komunikacyjnymi, na których dokładne omówienie nie ma tutaj miejsca, polski odzyskał do tego stopnia, że był w stanie się w nim komunikować, na kilka lat jednak znalazł się zupełnie dosłownie „poza językiem” i zanim go odzyskał – trudno powiedzieć kiedy oraz w jakim stopniu – przeżył najpewniej epizod afazji całkowitej.

Na utrzymanie lub szybszą restytucję języka wpływają pozytywne lub negatywne emocje kojarzone z użyciem danego języka, czyli, w przypadku Lipskiego, te, które wiązały się z systemem później nabytym i prawdopodobnie gorzej przyswojonym, z polszczyzną. Intuicję dotyczącą korelacji między emocjami a językiem ocalonym w afatycznej dezintegracji systemu wykazywał już Freud we wspomnianym wcześniej studium. „Rzadki wytwór mowy – pisał – może się okazać wysoce odporny, jeśli uzyskał znaczną moc dzięki bardzo silnemu skojarzeniu”²². Współczesne badania neurobiologiczne²³ wykazują zaś, że „[...] najlepiej zachowanym językiem w wypadkach afazji u poliglotów jest ten system, który jest emocjonalnie najbliższy choremu”²⁴. Podkreślam wagę tego faktu, ponieważ będzie on istotny podczas analizy uporczywie powracających u Lipskiego zdań, a nawet całych fragmentów wypowiedzi.

Wszystko to, co uznaje się za jego dorobek literacki, Lipski napisał więc z jednej strony jako osoba, która utraciła swobodną zdolność posługiwania się swoim językiem ojczystym, a z drugiej – jako osoba, która wciąż przechowuje pamięć o utracie tego języka, choć

²¹ Ibidem, s. 639.

²² L. LIPSKI: *List do Józefa Wittlina*. W: IDEM: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 152.

²³ D. HELLER-ROAZEN: *Echolalie...*, s. 133.

²⁴ C. CARUTH: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History...*, s. 11. Cyt. za: M. STROIŃSKA, K. SZYMANSKI: *Metafora i trauma...*, s. 103.

jednocześnie nie potrafi (czy nie chce?) tego doświadczenia nazwać ani go zwerbalizować, uspoźnić w narracji. W liście napisanym w 1947 roku prawdopodobnie do Józefa Wittlina (bez adresata, nie-datowany), wyznawał:

Mam dwadzieścia dziewięć lat, przyjechałem z Rosji. Jestem od dwóch lat sparaliżowany (prawostronnie) i muszę się spieszyć, bo mogę niedługo umrzeć albo nie móc pisać. Dlatego muszę moje rzeczy traktować jako wykończone, chociaż nie uważam ich za takie²⁵.

Doświadczenie to – czyli doświadczenie osoby niepełnosprawnej, osoby z afazją – Lipski może zapisywać jedynie ocalałymi „resztkami języka”, które Freud uznawał za „[...] pokawałkowane resztki, obecne w zubożonym języku afatyka [...], pozostałości okresu, kiedy pacjent był jeszcze w stanie mówić”²⁶.

Jak choroba Lipskiego – która dotyczy samego języka, a więc, równocześnie, samego aktu pisania – mogła przejawiać się w tekście? Jeśli, jak pisała Ferber, sposób działania traumy strukturalnie przypomina mechanizm zaburzeń afatycznych, to można założyć, że i trauma, i afazja odzwierciedlają się w tekście podobnie. Objawy afazji ujawniają się w funkcjonowaniu języka – w jego specyficznym działaniu – czyli raczej na poziomie struktury niż treści. W ten sposób język staje się zarówno jedynym możliwym miejscem, w którym doświadczenie choroby może zostać wyrażone, jak i jedynym dostępnym bezpośrednio świadectwem swojej własnej dezintegracji.

W specyficznej twórczości Lipskiego, jak sądzę, można wskazać trzy cechy, które dałoby się powiązać zarówno z jego stanem chorobowym, jak i z przeżywaną przezeń traumą – choć nie jest to zadanie łatwe. Pierwszą z nich jest obecność tekstowych markerów persewercji, czyli mechanizmu uporczywego powtarzania słów, zdań, a nawet całych fragmentów wypowiedzi. Druga dotyczy tego, co nazywam tu przesunięciami języka, czyli oporem, który stawia podmiotowi jego własny język, będący systemem ulegającym rozpadowi. Odzwierciedla się to w typowych dla języka osób z afazją wykroczeniach poza normę – w błędach językowych – czy w specyficznym konstruowaniu narracji. Trzecią z nich są zaś zblokowania, które mogą oznaczać, z jednej strony, strategię pod-

²⁵ List Leo Lipskiego do Michała Chmielowca z pierwszej połowy 1947 roku (Archiwum Emigracji). Cyt. za: A. MACIEJOWSKA: *Wstęp*. W: L. LIPSKI: *Powrót...*, s. 11.

²⁶ D. HELLER-ROAZEN: *Echolalie...*, s. 133.

miotu strauumatyzowanego, niemówiącego wprost, w zamian jednak mówiącego o czymś innym, z drugiej zaś – w przypadku afazji – niemożność swobodnego zwerbalizowania doświadczenia, które jest reprezentowane tylko omownie. Osoby z afazją nierzadko próbują zakomunikować swoją niezdolność do komunikacji – i właśnie to specyficzne zablokowanie języka podmiotu pojawia się jako temat (przedmiot opisu) w twórczości Lipskiego.

Persewercje

Persewercje to objaw afazji, który można byłoby określić jako rodzaj nieuświadomionego *déjà vu*. Nawet osoby z głęboką afazją, które nierzadko nie mogą zrealizować nawet jednego poprawnie sformułowanego zdania, są w stanie wypowiedzieć np. przekleństwa, modlitwy, piosenki czy całe teksty. Na jakość tego rodzaju produkcji wpływa jednak m.in. ich temat. Te teksty, które poruszają daną osobę emocjonalnie albo odwołują się do jej osobistego doświadczenia, są realizowane lepiej i poprawniej. Sferą emocjonalną, tak jak automatyzmami, zawiaduje prawa półkula mózgu, co oznacza, że osoby z afazją lepiej realizują treści dotyczące ich życia prywatnego lub bliskiego doświadczeniu. Zaburzenia pogłębiają się za to w przypadku tekstów, które w taki sposób ich nie angażują. Tym samym na afazję można spojrzeć nie tylko jak na wynik neurodegeneracyjnej utraty, lecz także jak na rodzaj specyficznego ograniczenia wiedzy o języku, który, owładnięty przez prawą półkulę mózgu, powraca w procesie uporczywego powtarzania nieznacznie różniących się między sobą fragmentów.

Persewercje strukturalnie przypominają więc mechanizm działania Freudowskich powtórzeń – charakterystycznych dla jego rozumienia traumy – i jednocześnie „resztek języka” (*Sprachresten*), o których twórca psychoanalizy pisał w swoim wczesnym studium. Zamiast reprezentacji tego, co minione, odpowiedź na traumę wyraża się tylko, jak pisze Caruth, „[...] w formie opóźnionych, niekontrolowanych i powtarzających się symptomów”²⁷.

Jeśliby odnieść powyższe stwierdzenia do twórczości Lipskiego, należałoby wysnuć wniosek, że te fragmenty, które powtarzają się i powracają nieznacznie tylko zmodyfikowane, są tekstami i frazami pobudzonymi przez najsilniejsze emocje.

²⁷ C. CARUTH: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History...*, s. 11. Cyt. za: M. STROIŃSKA, K. SZYMANSKI: *Metafora i trauma...*, s. 103.

W liście do Michała Chmielowca (1947) Lipski pisał:

Grozi mi poza tym zamurowanie we własnym ciełe. Wobec tego stan, w którym Niusia mówiła: – On nie widzi – a ja widziałem, Anka mówiła: – On nie słyszy – a ja słyszałem, Inka mówiła: – On nie rozumie, co się do niego mówi, a ja rozumiałem – tylko nie mogłem mówić – wydaje się doskonały. [...] Zamurowanie we własnym ciełe, tak jak zakonnice zamurowano²⁸.

W zakończeniu *Piotrusia* (1960) narrator wypowiada te słowa w nieznacznym tylko zmienionej formie:

Czy warto ryzykować życie dla wielu lat konania? Znałem to już. „On nic nie słyszy, biedny. On nie rozumie, co się do niego mówi. On jest nieprzytomny” – mówiła Anka, Lotka. A ja wszystko słyszałem i rozumiałem doskonale. To będzie gorsze. Konanie, w milczeniu, przez lata. Zamurowany we własnym ciełe (jak mniszki zamurowano)²⁹.

Natomiast w *Paryżu ze złota*, wspomnieniach pisarza z pobytu we Francji, czytamy:

[...] przy mnie: „On nic nie słyszy, biedny. On nic nie rozumie, co się do niego mówi. On jest nieprzytomny”. Mówiła to Lotka, Witek, Niusia i ja to wszystko słyszałem i rozumiałem³⁰.

Przytoczone fragmenty należą do odmiennych rejestrów gatunkowych – listu, mikropowieści, prozy wspomnieniowej – różnią się też imiona osób informujących o (domniemanym) zaburzeniu: najpierw są to Niusia, Anka i Inka, później Anka i Lotka, wreszcie – Lotka, Witek i Niusia. Komunikat jest jednak za każdym razem taki sam: podmiot (co jest typowe w przypadku przebiegu afazji ruchowej kinetycznej) rozumie, co się do niego mówi, ale nie jest w stanie mówić.

Podobnym przykładem perseweracji jest inny fragment zakończenia *Piotrusia*, który został dwukrotnie zanotowany w tzw. egotykach, czyli krótkich utworach z pogranicza liryki i prozy:

²⁸ List Leo Lipskiego do Michała Chmielowca z pierwszej połowy 1947 roku (Archiwum Emigracji). Cyt. za: A. MACIEJOWSKA: *Wstęp*. W: L. LIPSKI: *Powrót...*, s. 11.

²⁹ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 256.

³⁰ IDEM: *Paryż ze złota...*, s. 77.

[*Moje stanowisko*]

[...] Cofam się w głąb samego siebie, pozostawiając fasadę, która się śmieje i mówi; ale mnie tam nie ma³¹.

Joga

[...]

W końcu cofniesz się w głąb samego siebie, zostawiając fasadę mówiącą, śmiejącą się. Wtedy wejdą zwierzęta do twego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi³².

W ostatnich słowach mikropowieści czytamy natomiast:

Czy warto ryzykować życie dla wielu lat konania? [...] I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi³³.

W pierwszym fragmencie pojawiają się słowa, które niemal w tej samej formie zostały zanotowane w *Jodze*, jedynie w gramatyce zdania nastąpiło subtelne przesunięcie: z pierwszej osoby na drugą. Na *Jogę* składa się również zdanie wypowiedziane przez narratora w zakończeniu *Piotrusia* i zarazem nieobecne we fragmencie pierwszym. Tym samym środkowy *passus* stanowi połączenie wszystkich trzech zacytowanych tekstów, zawierając w sobie zarówno słowa o „cofaniu się w głąb siebie”, jak i niejednoznaczną wizję.

Oto jeszcze inny fragment, który pojawił się w *Piotrusiu*, a oprócz tego aż pięciokrotnie powraca w nieznacznie zmienionych wariantach: w dwóch trochę różniących się egotykach, fragmencie prozy (notatki autobiograficznej), brudnopisie listu do Ireny Lewulis oraz w uwadze pisarza, dotyczącej powieści *Niespokojni*:

Nowe egotyki

[...]

Ludzie odpadają ode mnie, jak liście z więdnącego drzewa. Samotność krąży nade mną; jak ptak, jak wiatr, jak burza³⁴.

Joga

Pustka będzie krążyła nad twoją głową, jak dziki ptak, jak wiatr, jak burza³⁵.

³¹ IDEM: [*Moje stanowisko*]. W: IDEM: *Paryż ze złota...*, s. 47.

³² IDEM: *Joga*. W: IDEM: *Paryż ze złota...*, s. 48.

³³ IDEM: *Piotruś...*, s. 256.

³⁴ IDEM: [*Nowe egotyki*]. W: IDEM: *Paryż ze złota...*, s. 53.

³⁵ Ibidem, s. 48.

[Fragment prozy, autobiograficznej notatki]

[...] Przed laty mówiłem: Odpadają ode mnie ludzie jak liście z więdnącego drzewa. I Ireny: ... jak na pustyni będziesz³⁶.

Piotruś

Życie osiada na twarzy jak pył. Ludzie odpadli ode mnie. Tynk. Liście jesienia. Oplątany jestem snem, dzikim winem³⁷.

[List do Ireny Lewulis]

Samotność krąży nade mną, jak ptak, jak wiatr, jak burza, jak...?³⁸

Nawiązanie do *Niespokojnych*

Ludzie odpadają ode mnie jak liście. Samotność krąży nade mną jak ptak, jak wiatr, jak burza, jak... Dość³⁹.

Jak w odniesieniu do części z przytoczonych fragmentów pisał Adam Lipszyc, Lipski „cytuje więc samego siebie, stłaczając czy wręcz zgniatając fragmenty swojego dyskursu [...]”⁴⁰. „Atrofia relacji międzyludzkich”⁴¹, o której mowa, pozostaje w analogii do zaburzenia gramatyczno-logicznego ciągu w cytacie z *Piotrusia*, co, zdaniem Lipszyca, dowodzi, że „o rozpadzie nie sposób mówić językiem, który sam rozpadowi nie uległ”⁴².

Nie trzeba dodawać, że wszystkie przywołane przeze mnie przykłady perseweracji dotyczą wątków centralnych dla twórczości Lipskiego i zarazem charakterystycznych dla omawianego tu rodzaju afazji: poczucia uwięzienia w ciele, „cofania się w głąb” siebie, wreszcie postępującego, na wiele sposobów rozumianego rozpadu.

Przesunięcia

U chorych po incydencie neurologicznym – choć objawy zależą oczywiście od rodzaju afazji (w tym artykule zajmuję się afazją ruchową kinetyczną według Łurii) – specyficzny sposób działania

³⁶ Ibidem, s. 79.

³⁷ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 212.

³⁸ Brudnopis listu Leo Lipskiego do Ireny Lewulis (Archiwum Emigracji, Biblioteka UMK w Toruniu). Cyt. za: A. MACIEJOWSKA: *Wstęp*. W: L. LIPSKI: *Powrót...*, s. 16.

³⁹ L. LIPSKI: [Nawiązania do „Niespokojnych”]. W: IDEM: *Paryż ze złota...*, s. 97.

⁴⁰ A. LIPSZYC: *Leo Lipski: część śmierci*. W: IDEM: *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018, s. 75.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

języka uwytadnia się również w przesunięciach języka, tekstowych sygnałach wykroczenia poza językową normę.

Trudności te mogą ujawnić się przykładowo w sposobie konstruowania zdań, zwłaszcza tych, których elementem konstytutywnym jest czasownik. W prozie Lipskiego uwidaczniałoby się to przykładowo wtedy, gdy pisarz nominalnie zestawia nazwy przedmiotów i zdarzeń bez względu na to, jaka jest między nimi relacja („sklejone wyrazy”, jak pisał w liście do Chmielowca). Zdania zazwyczaj są krótkie, przeważnie proste, a nie złożone, co widać np. we fragmentach *Piotrusia*:

Przyjeżdża się z planami. Każda godzina jest droga. I tu dzieje się rzecz nieoczekiwana. Czas rozkłada się. Pomału, pomału wsiąka się w to wszystko. Ostrze tępieje. Dewastacja umysłu przez światło. Półrocze i lata. Porusza się jak w bagnie. Opada się⁴³.

czy:

Życie osiada na twarzy jak pył. Ludzie odpadli ode mnie. Tynk. Liście jesienią. Oplątany jestem snem, dzikim winem⁴⁴.

Zdania w twórczości Lipskiego niemal nigdy nie formują żadnych złożonych relacji, ciężą ku równoważnikom. Zawierają w sobie coś z hasłowości szyldów – skądinąd już w drugim zdaniu *Piotrusia* tytułowy bohater wywiesza sobie nad głową szyld („Piotruś wraz z odzieżą – do sprzedania”⁴⁵). W rozdziale piętnastym, nazywanym przez Adama Lipszyc „rozdziałem-montażem” – pojawia się również szyld czasu („TYMCZASEM”⁴⁶). Cały ten rozdział, jak zauważa Lipszyc, jest zbudowany z mikronarracji, w których „Pisarz cytuje [...] samego siebie, słaczając czy wręcz zgniatając fragmenty swojego dyskursu”⁴⁷. Widać to w słowach:

Epoka wiruje jak bąk w jakimś dziwnym nie na serio. Jakaś niepewność, czy się jest. Stale. Naprawdę. Czy się wryło gdziekolwiek znak? Świat dygocze jak w malarii. Opalowy zachód słońca⁴⁸.

⁴³ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 216.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 212.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 201.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 213.

⁴⁷ A. LIPSZYC: *Leo Lipski: część śmierci...*, s. 75.

⁴⁸ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 213.

Jak również we fragmencie: „Może istniejemy na zboczach życia. Jak upiory. Niezupełnie. Manekiny. W przebraniu przebrane”⁴⁹.

Dla zaburzeń afatycznych charakterystyczna jest także mowa zaimkowa, której przejawy odnaleźć można także w całej twórczości Lipskiego: „Ona ustawiła trzy leżaki obok siebie i rozmawiała z ożywieniem z tamtym”⁵⁰, „Tam jest taki ścisk, że nie wiadomo, czyja ręka, czyja noga. [...] Tam są rzeczy niebywałe”⁵¹. Takie nagromadzenie zaimków w obrębie jednego zdania sprawia, że poziom precyzji prozy Lipskiego obniża się⁵², ponieważ desygnat nie jest konkretnie określony i rozplywa się w nieoznaczoności. Bezpośredni wynik dysfunkcji językowej Lipskiego, mowa zaimkowa, byłby więc świadectwem utraty pełnego panowania nad językiem. Zaimki stają się rodzajem stabilizatorów, gdy nie można posługiwać się na przykład podmiotem domyślnym i zamiast tej swobody wciąż akcentuje się i dookreśla podmiot zdania. W tym miejscu można oczywiście zasadnie zapytać, na ile ta cecha mogłaby być resztkową pozostałością po utraczonej niemczyźnie i czy możliwe byłoby zbadanie przenikania się systemów językowych znanych Lipskiemu.

Tego rodzaju błędy nie tylko wpływają na strukturę i organizację prozy Lipskiego, lecz także są tematyzowane w tekście – co jest być może wynikiem świadomości pisarza na temat swojej własnej dysfunkcji. Wychwytywane z otoczenia świadectwa zmagania się z językiem nie wynikają oczywiście z afazji, ale z przebywania w wielokulturowym i wielojęzycznym środowisku imigrantów w Izraelu. Najbardziej symptomatyczna jest pod tym względem rozmowa sąsiadów Piotrusia:

Nade mną jakaś rodzina z Polski. Mama, tata, sześćioletnia córka. Mówią po polsku. Tylko mała robi dziwaczne błędy. Mówi: „Ta nauczycielka zrobi z nas człowieki” lub „Ja mówię z tatą, to zawsze mama musi wejść w słowo”, lub „Proszę, zrób się na pies”, lub „Żadną sobotę spędziłam dziś”. Po wyjściu małej do szkoły mówi ojciec:

— Co, na miłość boską, wyrosnie z tej małej? Żeby nam dali choć umrzeć po polsku. Ale oni „rak iwrit”, tylko hebrajski⁵³.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, s. 225.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Na co zwraca uwagę Ingeborg Bachmann w szkicu do (nigdy nienapisanej) recenzji *Piotrusia*. Por. A. Lipszyc: *Czerwone listy...*, s. 100.

⁵³ L. Lipski: *Piotruś...*, s. 209.

Specyficznymi cechami tekstów narracyjnych Lipskiego – charakterystycznych dla osób z afazją – są również redukcowanie elementów, będących nośnikiem konkretnych informacji (np. streszczeń, znaków zakończeń tekstów, oceny zdarzeń, wniosków) oraz rozpoczynanie narracji od przedstawienia wyjściowego stanu bohaterów. Za przykład weźmy pierwsze zdania dwóch rozdziałów *Niespokojnych*, które rozpoczynają się bez wprowadzenia czy też jakichkolwiek tekstowych sygnałów początku:

Obcy zapach

Emilowi otworzyła stara kucharka, którą nazywał Meduzą:

– O, panicz przyjechał!⁵⁴

oraz:

Widma sylwestrowe

Śnieg padał. Znaleźli duży balon sylwestrowy na środku pustej jezdni⁵⁵.

Na zakończenie warto przytoczyć obserwację Jagody Wierzejskiej dotyczącą *Niespokojnych* Lipskiego: „[...] język głównego bohatera Emila, jego partnerki, Ewy, oraz – do pewnego stopnia – jego przyjaciół – nie jest właściwie zróżnicowany”⁵⁶. Spostrzeżenie to warto przywołać w kontekście całej twórczości Lipskiego i dodać, że również ono może wspierać tezę o przejawianiu się zaburzeń afatycznych w tekstach autora *Piotrusia*. Za jedną z cech mowy osoby z afazją można byłoby uznać jednorodność stylistyczną, wynikającą z ograniczonego zakresu możliwości planowania i realizacji wypowiedzi – wybór struktur językowych jest bowiem w takich przypadkach zdeterminowany patologią mózgową⁵⁷.

Dezintegracja języka, objawiająca się w specyficznych wykroczeniach poza normę, błędach czy redukcjach, stanowi jednocześnie dobry przykład poetyki mierzącej się z zapisywaniem traumy. Trauma zarówno bowiem uniemożliwia reprezentację doświadczenia w języku, jak i uruchamia i napędza tegoż języka pracę, czego bezpośrednim przejawem mogą być cytowane wyżej fragmenty.

⁵⁴ IDEM: *Niespokojni...*, s. 43.

⁵⁵ Ibidem, s. 107.

⁵⁶ J. WIERZEJSKA: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie piarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*. Warszawa 2012, s. 404.

⁵⁷ J. PANASIUK: *Afazja a interakcja...*, s. 663.

Zblokowania

Trzecią z wymienionych przeze mnie cech twórczości Lipskiego, dającą się czytać przez pryzmat relacji między traumą a afazją, są zblokowania języka, o których mowa we fragmentach wprost informujących o niemożności werbalizacji doświadczenia. Przykładów takich wyznań można by wskazać w tekstach autora *Piotrusia* bardzo dużo. W *Niespokojnych* Lipski pisał o niemożności „zwymiotowania na papier”, doprowadzającej do „szczekania” zębów z obrzydzenia⁵⁸, o „bezcelnie białym” papierze, obok którego chodzi „jak pies dookoła suki”⁵⁹. W kontekście samej afazji bardziej symptomatyczny wydaje się jednak fragment *Piotrusia*: „Język, którym myślę, rozpada się i kruszy. Jest niby-mamrotaniem starych kobiet, co moczą biszkopty w mleku. Gwałtowna atrofia: kurczę się”⁶⁰. Znamienne są również słowa:

Czułem, że czegoś nie rozumiem. Jakbym był oślepiony w pewnym punkcie. Usiłowałem nadaremnie przypomnieć sobie to, co zapomniałem. Ale byłem pewien, że coś tam było jeszcze. I nagle zrozumiałem, że tego nigdy nie zobaczę. To nie było do patrzenia ani do rozumienia. To była część śmierci⁶¹.

Niemożność werbalizacji doświadczenia byłaby bezpośrednio skorelowana z blokadą, którą Lipski napotyka w języku, a więc z poczuciem, że jest skazany na komunikowanie się tylko w sposób omowny i dookolny, na ciągłe informowanie o niezdolności do pełnej ekspresji i o braku możliwości swobodnego porozumiewania się.

Przymus przepisywania

O *Jodze*, egotyku cytowanym tu parokrotnie, Lipski, w liście do Chmielowca, pisał:

Przeczytałem oczami czytelnika moją *Jogę* i: wata. Po co puściłeś to? Zrobiłem tę *Jogę* z 4 stronik tekstu, metodą redukcji. Redukcja poszła za daleko: obcięte, przepołowione zdania, jak gąsienice, po-

⁵⁸ L. LIPSKI: *Niespokojni...*, s. 29.

⁵⁹ Ibidem, s. 30.

⁶⁰ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 213.

⁶¹ Ibidem, s. 255.

szczególne wyrazy, które zdawały się odpowiednie i to wszystko sklezione⁶².

W przytoczonym fragmencie pojawiają się – obok wyrażonego wprost niezadowolenia z publikacji utworu – interesujące w świetle niniejszych rozważań wątki: świadomości językowego spętania oraz niemożności pełnej i swobodnej wypowiedzi twórczej. Lipski, jak wynika z korespondencji z Chmielowcem, początkowo był zadowolony z *Jogi*, potem wyraźnie jednak dostrzegł trudności, których w lekturze mógł doświadczyć czytelnik. Równocześnie jednak, jak się zdaje, trudności te stały się jednymi z ważniejszych i bardziej charakterystycznych cech jego pisarstwa – a „obcięte, przepołowione zdania”, „sklezione wyrazy” oraz – co starałam się udowodnić – niemal obsesyjne repetycje niektórych fragmentów i wprost sformułowane świadectwa własnego językowego zahamowania, wiązać można byłoby ze splotem dwóch granicznych doświadczeń: traumy i afazji.

Trauma, która jednocześnie i domaga się wysłowienia, i nie pozwala na swobodne wyartykułowanie doświadczenia, miałaby więc z afazją trzy wyszczególnione w powyższych podrozdziałach punkty wspólne. Po pierwsze, napędza produkcję słów, czemu zawsze musi towarzyszyć poczucie ich nieadekwatności (przesunięcia). Po drugie, nieustannie mnoży warianty słów i wyrażeń (perseweracje). Po trzecie, napotyka opór (zablokowania), o którego istnieniu można jedynie informować, nie mogąc go jednocześnie sforsować.

Najbliżej jądra całej twórczości Lipskiego znajdują się bodaj perseweracje. Powojenne pisanie Lipskiego jest w ich świetle nie tyle pisaniem-kreacją, ile ciągłym przepisywaniem i przepracowywaniem gotowego materiału językowego oraz słów już wypowiedzianych, które, wobec utraty swobody i spontaniczności językowej ekspresji, stały się właściwym i jedynym dostępnym tworzywem. Skazany na niezmienny i wąski zasób wypowiedzianych i już zapisanych słów, Lipski tworzy kolejne warianty swej „autobiografii cierpienia”. Praca nad nią niechybnie przywodzi na myśl zmaganie się z traumą, będącą nieustannym powrotem tego, co nie daje się wysłowić.

⁶² L. LIPSKI: List do Michała Chmielowca, niedatowany. W: Archiwum Emigracji, Biblioteka UMK w Toruniu. *Inwentarz Michała Chmielowca. Korespondencja osobowa: Lam–Mycielska*, sygn. AE/MC/VI.

Bibliografia

- CARUTH C.: *Teoria traumy jako siła lektury*. Rozmawiała K. BOJARSKA. „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 125–136.
- CIORAN E.: *Upadek w czas*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2011.
- DZIADEK A.: *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2015.
- FERBER I.: *A Wound Without Pain: Freud on Aphasia*. „Naharaim: Journal of German-Jewish Literature and Cultural History” 2010, no 4, s. 133–151.
- HELLER-ROAZEN D.: *Echolalie. O zapominaniu języka*. Gdańsk 2013.
- JAKOBSON R.: *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*. Przeł. L. ZAWADOWSKI. W: R. JAKOBSON: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Red. M.R. MAYENOWA. T. 2. Warszawa 1989, s. 150–176.
- JAKOBSON R.: *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*. Uppsala 1941 [tłum. ang.: *Child Language. Aphasia and Phonological Universals*. Transl. A.R. KEILER. The Hague 1968].
- LIPSKI L.: *Joga*. W: IDEM: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 48.
- LIPSKI L.: *List do Józefa Wittlina*. W: IDEM: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 152.
- LIPSKI L.: *List do Michała Chmielowca, niedatowany*. W: Archiwum Emigracji, Biblioteka UMK w Toruniu. *Inwentarz Michała Chmielowca. Korespondencja osobowa: Lam–Mycielska*, sygn. AE/MC/VI.
- LIPSKI L.: *List do Michała Chmielowca z 5 lipca [1948–1949]*. W: Archiwum Emigracji, Biblioteka UMK w Toruniu. *Inwentarz Michała Chmielowca. Korespondencja osobowa: Lam–Mycielska*, sygn. AE/MC/VI.
- LIPSKI L.: *List do Michała Chmielowca z początku listopada [9.11.1954]*. W: Archiwum Emigracji, Biblioteka UMK w Toruniu. *Inwentarz Michała Chmielowca. Korespondencja osobowa: Lam–Mycielska*, sygn. AE/MC/VI.
- LIPSKI L.: *Moje stanowisko*. W: IDEM: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 47.
- LIPSKI L.: [Nawiązanie do „Niespokojnych”]. W: IDEM: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 97.
- LIPSKI L.: *Niespokojni*. W: IDEM: *Powrót*. Oprac. A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015, s. 25–150.
- LIPSKI L.: [Nowe egotyki]. W: IDEM: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 53.
- LIPSKI L.: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002.
- LIPSKI L.: *Piotruś*. W: IDEM: *Powrót*. Oprac. A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015, s. 199–256.
- LIPSKI L.: *Życiorys*. W: *Materiały redakcyjne, korespondencja i hasła do „Słownika Emigracji”*. Hasło: Leo Lipski-Lipschuetz. Archiwum Instytutu Literackiego „Kultura”, sygn. ILK SE 01 Lipski, k. 1.
- LIPSZYC A.: *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.
- LIPSZYC A.: *Leo Lipski: część śmierci*. W: IDEM: *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018, s. 67–101.

- LOWENSTEIN A.: *Moment alegoryczny*. Przeł. J. BURZYŃSKI. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 285–311.
- ŁURIA A.: *Zaburzenia wyższych czynności korowych wskutek ogniskowych uszkodzeń mózgu*. Przeł. M. KLIMKOWSKI, B. BARANOWSKI, Z. DOROSZOWA. Warszawa 1967.
- MACIEJOWSKA A.: *Wstęp*. W: L. LIPSKI: *Powrót*. Oprac. A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015, s. 5–23.
- MUCA K.: *Poiesis doświadczenia. Poiesis tożsamości. Narracje o afazji*. Gdańsk 2019.
- PANASIUK J.: *Afazja a interakcja. Tekst – metatekst – kontekst*. Lublin 2013.
- STROIŃSKA M., SZYMANSKI K.: *Metafora i trauma*. „Tekst i Dyskurs” 2017, nr 10, s. 101–114.
- WIERZEJSKA J.: *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*. Warszawa 2012.

Olga Osińska – doktorantka w Instytucie Literatury Polskiej i absolwentka logopedii ogólnej i klinicznej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Pracuje nad interdyscyplinarną pracą doktorską dotyczącą relacji między zaburzeniami mowy (np. jąkanie, dyzartria, afazja) a literaturą.

e-mail: olga.osinska93@gmail.com



Krystian Węgrzynek

Biblioteka Śląska w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0003-4453-6731>

Zachód czarnego słońca? O traumatycznych narracjach śląskich bohaterów

Black Sunset?

On Traumatic Narrations of Silesian Characters

Abstract: The author describes the phenomenon of the sense of grievance deeply rooted in the Upper Silesian community. The starting point of the essay is a sociological diagnosis by Marian Gerlich, which dates the genesis of this phenomenon back to the interwar period of the 1920s and 1930s. The author of the article finds examples of historical and structural trauma (according to the distinction drawn by Dominick LaCapra) in the fortunes of some literary characters featured in the texts by Wilhelm Szewczyk, Szczepan Twardoch, Wojciech Kuczok, Stanisław Bieniasz and Leszek Libera. He observes the dynamics of the development of this trauma by referring it to the essay of Julia Kristeva (*Black Sun. Depression and Melancholia*). The title metaphor (*le soleil noir*) is the reverse side of the narration of Upper Silesia, standing in opposition to the official story (the obverse), monopolised by accounts of a successful symbiosis between a Silesian and his geographical and geopolitical environment. The author has focused on the fortunes of characters excluded from a large ethnic community, usually illegitimate or abandoned children – fortunes which – on a symbolic level – illustrate the relationship between “Homeland” and “Small Homeland”. The expression “black sunset” is related to the tendencies, observed in the current discourse, to replace the “black” narration (glorifying exploitation) with the “green” narration and to diverge from images showing ethnic orphan hood to images depicting an autonomous community, conscious of its purposes.

Key words: Earth, mother, Silesia, trauma, orphanhood

Streszczenie: Autor opisuje zjawisko poczucia krzywdy w społeczności górnośląskiej. Punktem wyjścia jest diagnoza socjologiczna Mariana Gerlicha, który genezę tego zjawiska lokuje w epoce międzywojennej. Przykłady traumy o charakterze historycznym i strukturalnym (według podziału Dominicka LaCapry) odnajdywane są w losach bohaterów tekstów literackich Wilhelma Szewczyka, Szczepana Twardocha, Wojciecha Kuczoka, Stanisława Bieniasza i Leszka Libery. Autor śledzi dynamikę rozwoju tej traumy, odnosząc ją do eseju Julii Kristevej (*Czarne słońce. Depresja i melancholia*). Tytułowa metafora (*le soleil noir*) stanowi rewers narracji o Górnym Śląsku, konfrontacyjnej wobec oficjalnej opowieści (awersu), w której dominują historie o udanej symbiozie Ślązaka z otaczającym go środowiskiem geograficznym i geopolitycznym. Autor koncentruje się na losach bohaterów wykluczonych z wielkiej wspólnoty etnicznej, zazwyczaj bękartach lub dzieciach porzuconych, będących – w planie symbolicznym – ilustracją relacji wielka ojczyzna – mała ojczyzna. Określenie „zachód czarnego słońca” odniesione jest do obserwowanych w aktualnym dyskursie tendencji – do zastępowania narracji „czarnej” (apoteozującej eksploatację) narracją „zieloną” oraz do odchodzenia od obrazów eksponujących sieroctwo etniczne do obrazów pokazujących obraz wspólnoty autonomicznej i świadomej swoich celów.

Słowa kluczowe: Ziemia, matka, Śląsk, trauma, sieroctwo

W powieści *Czarne słońce* Wilhelma Szewczyka¹ opisu słonecznego dnia raczej nie znajdziemy. Albo „czerwony świt” sączył się „wąziutką strużką” (Cs, s. 66), albo niebo zasnuwały „żółte proporce dymów”, bo „kominy kopalni dymiły bez przerwy” (Cs, s. 110), a płomienie pozostawiały po sobie „kulę czarnego dymu, jak po pocisku przeciwnym” (Cs, s. 183). Jaskrawy optymizm zostaje więc umieszczony na tle zdecydowanie przeczernionym. Ba, nawet w scenie końcowej powieści – przejęcia kopalni pod koniec II wojny światowej w Czerwonej Wodzie (śląscy i radzieccy komuniści odbijają ją z rąk śląskich i niemieckich hitlerowców) – towarzyszy adekwatny opis:

Dym walił z wszystkich kominów, łączył się w czarną, gęstą chmurę. Ostre jeszcze przed chwilą słońce matowiało powoli. Przesłaniał je dym, ciągnący po wyjaśniałym niebie. Słońce świeciło czarnym, aksamitnym blaskiem [...]. Od dymu pociemniało całe niebo, czarne słońce odcinało się jedynie zewnętrznym srebrnym krążkiem.

Cs, s. 432

¹ W. SZEWCZYK: *Czarne słońce*. Warszawa 1953. Dalej, lokalizując cytaty z tej powieści, po skrócie Cs podaję stronę.

Cóż to oznacza? Trwa wydobywanie – a jakże! Znajdujemy się wszak w świecie powieści produkcyjnej. A jednak tytuł niepokoi! Przecież w tym brudzie tkwi ościel śmierci, w tym „marasie” jest „mors”, powiedziałby Mariusz Jochemczyk². To wszystko dzieje się jednak za plecami bohatera, niejako poza jego świadomością.

Od tego obrazu śląski bohater odwracał się nieraz: „Przekleństwo! I jeszcze raz płonące hałdy, skurczone postacie wlokące taczki żelastwa, zmatowiałe oczy, błady, suchotniczy świat. [...] Oto Górny Śląsk. Nigdy tu nie wrócę – przenigdy!”³. Wydrążona Matka Ziemia wypływa z siebie górnika z podbytomskiego Szarleja (bohatera tekstu), tak samo wydrążonego jak ona i plującego taką samą czarną żólcą jak śląscy górnicy z Czerwonej Wody.

Awers błyszczy w sentencji staruszki, współczującej zjeżdżającym do kopalni górnikom: „Niech ludzie przebywają na powierzchni ziemi, gdzie słońce Boże świeci [wo Gottes Sonne scheint]”⁴. To samo zresztą przeczytamy w *Aurelii* Gérarda de Nerval: „Bóg to słońce”⁵ – odpowiada narratorowi wujek.

Nervalowską metaforę, czarne słońce⁶, symbol rewersu opowieści, będę zestawiał ze śląskim *le soleil noir*; w śląskich tekstach sprzed bez mała wieku jest ono elementem krajobrazu, ale z wolna staje się częścią pejzażu duszy.

Dwie strony tej narracji wyraźne są w zestawieniu dwóch scen z tekstów międzywojennych: w finale *Wyrąbanego chodnika* Gustlik „urzeczony cudem słonecznego dnia”⁷ (dnia uroczystego wejścia polskiego wojska na górnośląską ziemię) zawiesza biało-czerwony sztandar na szycie hutniczego komina. Z kolei bohater poematu Wilhelma Szewczyka pt. *Hanyś* wspina się na komin kopalni (w środku kryzysu gospodarczego!) i rzuca się w dół, popełniając samobójstwo. W utworze Morcinka obdarzony wolą mocy bohater wydobywa czarne złoto i wyrąbuje chodnik do wolności, a zatruty czarną żólcą protagonista Szewczyka, rozczarowany Polską, odbiera sobie życie

² Zob. M. JOCHEMCZYK: *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne*. Katowice 2015, s. 58–59.

³ H. MARCHWITZA: *Moja młodość*. Tłum. O.A. ZIEMIŃSCY. Warszawa 1950, s. 143.

⁴ H. NOWAK, G. ZIVIER: *Zink wird Gold. Ein Roman des wirklichen Lebens*. Berlin 1937, s. 6. Tu i dalej – o ile nie zaznaczono inaczej – tłum. z języka niemieckiego – K.W.

⁵ G. DE NERVAL: *Aurelia*. W: IDEM: *Śnienie i życie*. Tłum. R. ENGELKING, T. SWOBODA. Gdańsk 2012, s. 107.

⁶ Nervalowskie czarne słońce „staje się synonimem wszechogarniającej pustki”. Zob. P. ŚNIEDZIEWSKI: *Czarne słońca romantyków*. Warszawa 2018, s. 98.

⁷ G. MORCINEK: *Wyrąbany chodnik*. Wrocław 1997, s. 520.

w wigilijną noc⁸. Czy zatem przyjrzenie się obu stronom narracji ma swoje uzasadnienie? Czy wysłuchanie całej opowieści nie pozwoli przygotować się na powrót wypartego? Czy też jesteśmy skazani na „zwichniętą symetrię”⁹?

Sytuacja śląskiego bohatera widziana z perspektywy nie industrialnej, a agrarnej, eksponuje inny wymiar tego samego dramatu:

Na Miarkach [...] miały być zlokalizowane szyby, sortownia, łaźnie i inne budynki kopalni. Gdy Ludwik Szuster usłyszał, za jaką cenę musi oddać państwu ziemię, ukląkł na swej ojcowiznie, ręce wznosił do nieba i rozpaczliwie zapłakał: „Ziymiczko rodzono, tyś nos bez całe wieki żywiła, a my cie teraz musimy oddać. My by cie nigdy niy opuścili, za żodne skarby, ale widzisz, że musimy. Przebocz nom! Tyn marny grosz, jaki nom z łaski wyciepnom, przełożymy na klosztory”¹⁰.

Rolnik z Miarek, tym razem zwracając się do ziemi, również musi ją porzucić; zostaje wykorzeniony, a stara agrarna opowieść o związku człowieka z ziemią zostanie zastąpiona przez narrację industrialną¹¹.

Czy śląski bohater nie marzy dzisiaj o drodze przeciwnej do tej, którą pokonuje protagonista *Unsere* Jana Darowskiego?

U nas były [liście w Brzeziu – K.W.] wspaniale zielone. Za Rybnikiem robiły się siwe, w Katowicach były już ciemnoszare. A w Chorzowie [...] bliżej czarnego koloru¹².

Czy ten wynaturzony bohater nie chciałby odczernieć (jak górnik po wyjściu z łaźni łańcuskowej) i zzielenieć (jak utopek), a przynajmniej zatrzymać się na etapie pośrednim, osiwieć. Jak obiecująca prognoza w tym kontekście brzmią słowa Ingmara Villqista:

Podobno Śląsk wygląda z góry jak jaki bezkresny ogród; tak intensywnie zielony, że aż trudno uwierzyć, iż kolor ten mieć może taką nieskończoność odcieni, walorów i temperatur.

⁸ Zob. W. SZEWCZYK: *Hanys. Noc*. Katowice 1963, s. 29–30.

⁹ R. WOJACZEK: ***[„Ludzie kładą się spać...”]. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Red. B. KIERC. Wrocław 2006, s. 10.

¹⁰ A. LYSKO: *Nasze dziedzictwo*. Bieruń 2005, s. 137.

¹¹ Narrację industrialną, której awers i rewers już znamy.

¹² J. DAROWSKI: *Unsere*. Posłowie A. JAKUBOWSKA-OŻÓG. Rzeszów 2012, s. 98–99.

[...] może swoją zielonością coś usprawiedliwia, tłumaczy, albo zmyślnie skrywa. Ale przed kim? Tylko ptaki patrzą każdego dnia na śląski ogród z tak wysoka, piloci, no i Pan Bóg, więc to chyba przed jego wzrokiem ten zielony kamuflaż¹³.

Ten obraz wyrasta z tęsknoty – przecież z tego ogrodu „przyszliśmy” – źródłem tej tęsknoty jest pradawna utrata, a tak ukształtowane cierpienie ma charakter „strukturalny”. O traumie strukturalnej Dominick LaCapra pisze: „We wszystkich tych scenariuszach pojawia się ten sam problem, a mianowicie zamienianie nieobecności w utratę lub brak, zazwyczaj za sprawą koncepcji rozpadu domyślnego stanu łaski, swojskości, jedności i wspólnotowości”¹⁴. Autor nie rozdziela jednak zdecydowanie traumy mającej swe korzenie w mitycznych źródłach od tej rodzącej się w wyniku burz dziejowych ze względu na wymykającą się definitywnemu określeniu istotę zjawiska: „Ważną motywacją dla zrównania traumy strukturalnej z historyczną jest nieuchwytność doświadczania traumatycznego”¹⁵.

Jak się sprawy mają w interesującym nas przypadku? Socjolog początków „śląskiej krzywdy”¹⁶ nie szuka w okresie XIX-wiecznego industrialnego boomu, a w epoce międzywojennej, czyli wtedy, gdy część regionu została „przyłączona do Macierzy”. Marian Gerlich w głośnym artykule¹⁷ wskazuje kilka źródeł poczucia krzywdy:

- posądzenia o separatyzm i indyferentyzm narodowościowy,
- wieloaspektowa eksploatacja ziemi śląskiej,
- jednostronna prezentacja śląskiej zbiorowości, tzn. prezentacja ograniczona tylko do etnicznej polskości górnośląskiej grupy regionalnej,
- niedocenywanie wysokich kwalifikacji zawodowych,
- upadek mitu „Polski sprawiedliwej”,
- poczucie wykorzystania i poniżenia („nos mieć za niewolników, a ta ziemia [...] za jakoś afrykańsko kolonia”),
- irytacja wielkopańskim stylem życia przybyszów, napływowej elity,

¹³ I. VILLOIST: *Czarne i zielone. „Fabryka Silesia”* 2016, nr 1, s. 94.

¹⁴ D. LACAPRA: *Trauma, nieobecność, utrata*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 99.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ LaCapra pisze też o traumie założycielskiej, która służy jako „podstawa tożsamości zbiorowej i jednostkowej, albo obu. Zagłada, niewolnictwo czy apartheid – a nawet cierpienie z powodu skutków bomby atomowej w Hiroszimie i Nagasaki – mogą stać się traumą założycielską”. Ibidem, s. 103.

¹⁷ M. GERLICH: *Śląska krzywda. „Etnografia Polska”* 1994, z. 1–2, s. 5–21.

- pomijanie Ślązaków w procesie awansu społecznego,
- poddawanie krytyce idei Ojczyzny prywatnej (kosztem Ojczyzny ideologicznej),
- deprecjonowanie śląskich obyczajów i śląskiej mowy,
- hańbiące potraktowanie Wojciecha Korfanteo „niekwestionowanego przywódcy ludności rodzimej”.

Na poczucie krzywdy śląskiego bohatera składają się zatem dwa rodzaje odrzucenia: wykorzenienie (odrzucenie przez Matkę Naturę) i wydziedziczenie czy też odtrącenie przez Matkę, by tak to ująć, Etniczną¹⁸.

W planie symbolicznym te interakcje przedstawiane są jako relacje matki z dzieckiem. Jeszcze w XIX wieku katolicka partia Centrum przedstawiana była jako macocha śląskiego ludu. W propagandzie niemieckiej po 1918 roku popularny był *Rabenmutter-Motiv*, czyli motyw Polski wyrodnej matki, która wyrzekła się swojego dziecka – Śląska¹⁹.

W tekstach polskich tego okresu Matką, Macierzą, do której Śląsk wraca po latach „oderwania”²⁰, była Polska. Śląsk w tekstach polsko- i niemieckojęzycznych przedstawiany był (i jest) zaś jako dziecko porzucone czy osierocone. Śląski bohater stawał się melancholikiem wyrosłym z choroby sieroczej²¹.

Przypadłości dorastającego sieroty spajane są narracją spod znaku czarnego słońca, jest to jednak melancholia nie tak mroczna jak Ner-

¹⁸ Awersem tej opowieści jest narracja o wielowiekowym czasie oczekiwania na wolną Polskę, ukazana poprzez motyw śpiącego wojska św. Jadwigi. Zob. np. K. WĘGRZYNEK: *Języki mitu, historii, religii na Górnym Śląsku*. Katowice 2018, s. 178–180.

¹⁹ Zob. Z. ZIELONKA: *Śląsk – ogniwo tradycji*. Katowice 1981, s. 317.

²⁰ W poemacie Wilhelma Szewczyka *Hanys* Polska jawi się m.in. jako „sina wdowa”, a zrozpaczony bohater „ma w ustach nędzę wszystkich biednych”. Zob. W. SZEWCZYK: *Hanys...*, s. 14 i 28. Z kolei *Wyrąbany chodnik* Morcinka kończy się sceną, w której wkraczającemu na Śląsk wojsku towarzyszy westchnienie spodziewającej się dziecka Helenki: „Nowe życie” – to ostatnie słowa powieści. Zob. G. MORCINEK: *Wyrąbany chodnik...*, s. 520. Ale gdyby nawet czytać samego Szewczyka, i to w duchu głęboko pesymistycznym, to na tym tle wyznanie początkowe Nerval’a („Ja-mroczny, ja-wdowiec, mnie-nikt ulżyć nie może”) brzmi dalece bardziej depresyjnie – jego beznadziejne wdowieństwo staje wobec jakiegoś rodzaju usynowienia śląskiego sieroty.

²¹ W literaturze przedmiotu zwraca się uwagę na wiele rodzajów choroby sieroczej i towarzyszących jej objawów. Wymienię ich kilka: osamotnienie, lęk, poczucie niższości, wycofanie się, brak emocjonalnego zaangażowania, brak poczucia przynależności, poczucie pejoratywnej odmienności. Zob. M. Prokosz: *Choroba sieroca*. Gdańsk 2010, s. 50–61.

wałowska – śląskie sieroctwo nie dojrzywało w mroku sześciuset lat germanizacji, przeglądało się przecież nierzadko w blasku czarnego złota. Niemniej pod grubą pokrywą wielowiekowego sieroctwa, pod ciężkim płaszczem ideologii i solidną maską sowizdrzalskiej rubasznosci kryje się ciągle melancholia. Zjrzyjmy głębiej, choć to ukryte „ja” może nie sprawia takiego wrażenia²²: jaka strata zmieniła życie śląskiego bohatera? Jakiej żałoby nie przepracował? Tęsknota do Bożego słońca? Porzucenie czy zaniedbanie przez rodziców (prawdziwych i przybranych). Opuszczenie ich? Tęsknota za dawną, wielokulturową wspólnotą (czy bezgraniczna wiara w mit, że taka wspólnota istniała)? Ta nieokreśloność wpisana jest przecież w melancholię. Melancholik „nie wie [...], nawet gdy zna obiekt straty, co w nim utracił i jego praca żałoby nie może się dokonać”²³.

Genezę tych przypadłości opisuje Szczepan Twardoch w *Wiecznym Grunwaldzie*²⁴. Protagonista przedstawia się następująco: „Jeśm ja Paszko. Króla Kazimira bastert [...] Pogrobkiem jegośm” (WG, s. 136). Matką jest córka norymberskiego kupca, ale w powszechnej świadomości Paszko będzie dla Niemców „Hurensohn”, a dla Polaków „kurwie macierze syn” (WG, s. 136). I mimo że Kazimierz Wielki zrzekł się Śląska na rzecz Korony Czeskiej już na początku swego panowania, to bohatera powieści można traktować, szczególnie w kontekście całej twórczości Twardocha, jako porzucone śląskie dziecko (Śląsk w ogóle), oderwane od Matki/Macierzy czy, ściślej rzecz ujmując, porzucone przez Ojca/Ojczyznę. I tylko w marzeniach jest to egzystencja spełniona:

Potem było życie inne, gdzieś w cieniu, ledwo mogłem je odtworzyć i zobaczyć, życie, w którym mój ojciec – król – nie umarł i z tego pnia wyrastały gałęzie, w których był ch kimś zupełnie innym: nosiłem podbite jedwabiem futra, ornaty i zbroje.

WG, s. 11; podkr. – K.W.

Paszko jest zatem wydziedziczony, ale pozostaje w nim pamięć szlacheckiej przynależności, która kiedyś – jeśli traktować go jako

²² „W wypadku żałoby to świat zubożał i opustoszał, w wypadku melancholii zubożało i opustoszało samo »ja«”. Z. FREUD: *Żałoba i melancholia*. W: IDEM: *Psychologia nieświadomości*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2007, s. 149.

²³ M. BIENIŃCZYK: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000, s. 16.

²⁴ S. TWARDOCH: *Wieczny Grunwald*. Warszawa 2011. Dalej, cytując fragmenty z tego utworu, posługuję się skrótem WG i podaję strony.

synekdochę – obudzi się w innym, habsburskim kontekście jako „perła w koronie”²⁵.

W świadomości bohatera-narratora konfrontowane są obie strony śląskiej opowieści:

Czarne bogi siedzą na moich ramionach: na lewym Zmej, na prawym zaś Perun, i mruczą mi do ucha swoje stare pieśni i pieśń Zmeja, pieśń ziemi, pieśń wilgotna wygrywa z pieśnią słońca, nieba i piasku. I walczę źle, bez słonecznego miłosierdzia, z którym ruszał do bitwy Ardżuna, zabijam z nienawiści [...].

WG, s. 180; podkr. – K.W.

Pieśń spod znaku *le soleil noir* okazuje się donośniejsza niż hymn słoneczny, ale, wyrastając z „pnia zemsty”²⁶, ukojenia bohaterowi przynieść nie może.

O ile Paszko ostatecznie ponosi jednak rycerską śmierć na polach Grunwaldu, walcząc „pod słońcem szatana”²⁷, o tyle protagonista powieści Augusta Scholtisa skazany jest na żywot nieopromieniony nawet takim blaskiem.

Kacparek zamiast Kacper mówili mu sąsiedzi, Tyl zamiast Teofil nazywała go reszta wsi. Kaczmarek, jak powszechnie wiadomo, nazywali go Prusacy i mówiono tak w innych ościennych krainach. By wymazać i ponownie zaszczepić jego smutne wspomnienie. Człapu-człapu. A słońce prażyło w gnojowisko²⁸.

Bohater los ma już zapisany w swoim nazwisku (dla Niemca z początku XX wieku Kaczmarek to synonim prostackiego, niedouczo-

²⁵ Ch. GARVE: *O położeniu Śląska w rozmaitym czasie oraz o zaletach stolicy względem miast prowincjonalnych*. W: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. Red. W. KUNICKI przy współpracy N. i K. ŻARSKICH. Poznań 2009, s. 107.

²⁶ Por. „Z pnia owego drzewa zemsty i nienawiści, nienawiści żydowskiej [...] wyrosło coś również bezprzykładnego, nowa miłość”. F. NIETZSCHE: *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*. Tłum. L. STAFF. Kraków 2003, s. 22.

²⁷ „Czarne słońce to diabelski znak”. Zob. P. ŚNIEDZIEWSKI: *Czarne słońca...*, s. 98. Oczywiście walka śląskiego bękartu to bohaterstwo zupełnie innego rodzaju niż heroizm proboszcza z Lumbres. Rola księdza w lokalnych narracjach to temat na osobną rozprawę, w której powieść Georgesa Bernanosa byłaby interesującym punktem odniesienia.

²⁸ A. SCHOLTIS: *Wiatr od wschodu*. Tłum. A. SMOLORZ. Kotorz Mały 2015, s. 16. Dalej cytaty z tego utworu lokalizuję, podając skrót W i strony.

nego Wasserpolaka) i imieniu (Tyl – to wcielenie Dyla Sowizdrzała). Dla Scholtisa to oczywiście rodzaj gry ze stereotypem, gry przeprowadzanej bez żadnego znieczulenia: bity, opluwany i wyszydzany Kaczmarek, który początkowo przecież „był bez złości”²⁹, nasiąka nią tak bardzo, że pozbywa się jej z naddatkiem: a to poprzez różnego rodzaju „złośliwość wesołą”³⁰, a to poprzez sadystyczne okrucieństwo (posypuje rany schwytanego powstańca solą i pieprzem – W, s. 311), a to poprzez masochistyczne żarty („– Na co pan sobie pozwala, Polaczku? – Szmaciarzu – poprawił Kaczmarek – Czy macie szmaty do wydania?”; W, s. 189).

Opada jednak łotrzykowska maska, rozpada się kreacja wielkiego prześmiewcy, gdy Sowizdrzał wspomina traumę pierworodną:

Moje ręce są puste, a ja jestem gotów umrzeć za prawdę. [...] Sta-
 nąłem na wieży kościelnej mojego dzieciństwa i patrzę za tobą na
 horyzont, wietrze... [...] Wietrze... ze wschodu, spójrz na mnie.
 Moja wieża kościelna ugina się i chwieje.

W, s. 426–427

Ta wertykalna, niebiańska nieomal konstrukcja rozpada się na gruncie rzeczywistości. To samo dzieje się z podmiotem *El Desdichado* Nerval’a („Ja, księżę Akwitanii o zniesionej wieży / Jedyna gwiazda zgasła w lutni gwiazdozbiorze”³¹) i z Wojaczkowym bohaterem, któremu edeńska obietnica życia wymyka się z rąk („Ja księżę Akwitanii / wspinam się na drzewo / [...] Potem spadłem z drzewa”³²). W ujęciu terapeutycznym można by te obrazy potraktować jako rozpoznanie i oplakanie złudzeń, a więc przeprowadzanie pracy żałoby, jako wykonywanie ciągłego ruchu między „nieświadomym zaczarowaniem a elementem rzeczywistości”³³.

Podobny mechanizm można zauważyć w powieści *Der Utopek* Leszka Libery³⁴, książce napisanej w języku niemieckim przez pol-

²⁹ H.J.CHR. VON GRIMMELSHAUSEN: *Przygody Simplicissiusa*. Tłum. A.M. LINKE. Warszawa 1958, s. 89.

³⁰ K. DE COSTER: *Przygody Dyla Sowizdrzała*. Tłum. J. ROGOZIŃSKI. Wrocław 1993, s. 64.

³¹ G. DE NERVAL: *El Desdichado*. Tłum. A. WAŻYK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Oprac. A. WAŻYK. Warszawa 1947, s. 26.

³² Ibidem.

³³ D. KALSCHED: *Wewnętrzny świat traumy. Archetypiczne obrony Jaźni*. Tłum. M. KALINOWSKA. Poznań 2015, s. 242.

³⁴ L. LIBERA: *Der Utopek. Roman*. Dresden 2011.

skiego autora³⁵. Akcja utworu toczy się w Raciborzu po zakończeniu II wojny światowej. Czytelnik poznaje dokładniej bohatera, kiedy ten przedstawia się urzędnikowi przyjmującemu go do szkoły jako Buks (to znowu nie imię własne, a śląskie określenie gałgana, łobuza, psotnika), Molenda. Rozmowa z notablem jest męcząca – zamiast Buksa odpowiada matka, której syn szczerze nienawidzi. Dla obojga bolesne są pytania o drugiego z rodziców chłopca: „Imię ojca. Pytam o ojca! – krzyknął rozgniewany, przewiercając ołówkiem kawałek papieru. Matka spojrzała na niego jadownicę”³⁶. Kolejny to więc, po Paszku i Kaczmarku, śląski podrzutek – „podciep”. Następnym, który nie potrafi odnaleźć się w języku:

– Język ojczysty?³⁷ Czy umie mówić po polsku? [...] wrzasnął i przeliterował głośno: Niedorozwinięty fizycznie i umysłowo. A więc I.A. Schule dla Germanów i idiotów! – krzyknął rozgniewany i uradowany zarazem kazał podpisać matce ten kawałek papieru i wypędził nas³⁸.

U, s. 21

Moment wypędzenia staje się dla Buksa początkiem symbolicznego wycofania, chciałoby się rzec, że powrotem do natury – chłopiec staje się utopkiem – ale i natura śląskiego bohatera przyjąć nie chce: „Przeszliśmy przez most, Odra cuchnęła gównem, żaden utopek nie mieszkał w Odrze, bo utopki są wrażliwe na odór gówna [...]. Było ciepło i sucho, ukryłem się więc w beczce” (U, s. 22).

Pełne bólu milczenie czy dokładniej: nieumiejętność odnalezienia własnego języka (języka ojczystego/Muttersprache), nieumieszczanie swojej traumy w narracyjnych ramach pogłębia chorobę śląskiego

³⁵ Libera problem wydziedziczenia eksponuje już w tytule powieści. Podobnym mechanizmem posługuje się Nerval w hiszpańskim tytule swojego wiersza – *El Desdichado*.

³⁶ L. LIBERA: *Utopiek*. Tłum. S. LISIECKA. Łódź 2018, s. 21. Dalej cytaty z tego utworu opatruję skrótem U, po którym podaję strony.

³⁷ Nieco inaczej brzmi ten dialog w oryginale. Nauczyciel najpierw pyta o ojca („Name des Vaters, fragte er”), a następnie pyta matkę i syna o język ojczysty („Muttersprache, fragte er dann”). Zatem syn nieznający ojca, nie określa języka matki. W tekście przekładu sfera wydziedziczenia w większym stopniu dotyczy strony ojca i języka ojczystego. Por. L. LIBERA: *Der Utopiek...*, s. 21–22. Wszystkie podkreślenia – K.W.

³⁸ Opis polskiej, komunistycznej szkoły jest jakby rewersem opisu szkoły pruskiej, gdzie idiotami byli ci, niemówiący po polsku (tak jest chociażby w *Wietrze od wschodu*).

bohatera. I Leszek Libera nie ukrywa, że jego protagonista jest *pars pro toto* całej wspólnoty, bowiem utopki „są wspaniałą rasą, czysto śląską, tajemniczą i niepokonaną” (U, s. 137). Dodajmy – słońca unikającą; dorzućmy jeszcze – za Zbigniewem Kadłubkiem – to rasa utopijna, żyjąca mrzonkami o „górnos Śląskim etnicyzmie”³⁹.

Bynajmniej nie marzy o nim bohater *Gnoju* Wojciecha Kuczoka. Ślązacy jawią się jako gatunek, który ma skłonność popadania w pułapki mimikry⁴⁰. Jakoś zakorzeniony w lokalności jest ród K.⁴¹, ale syn starego K. czuje się od samego początku na świat (na ojca) skazany. „Czułem, że własna matka mnie wydała i żadną mi nie było pociechą to, że wydała mnie na świat. Świat, w którym pierwszą osobą, bezgranicznie zniecierpliwioną moją nieobecnością był stary K.” (G, s. 186).

Wydany na świat/światu bohater, już po wszystkim, po katastrofie domu, potopie fekaliiów, chce uciec od cienia domu: „w im bardziej świetliste miejsca trafiałem, tym bardziej mnie cień naznaczał” (G, s. 212). Unika słonecznego świata jak Buks „Utopek” Molenda, jak Kaczmarek i Paszko.

Śląski bohater z tej ciemnej strony opowieści jawi się jako potomek niechciany, zraniony, wzgardzony, dorastający w poczuciu niezrozumienia. Ale czasem znajduje się w sytuacji dziecka (nawet dorosłego!) skłóconych rodziców, które zmuszone jest do opowiadania się po jednej stronie i przeciw drugiej. W dyskursie historycznym to próba – przede wszystkim dla mieszkańców dawnego pruskiego Śląska – określenia swojej pozycji w odwiecznym, polsko-niemieckim Grunwaldzie.

W takim polsko-niemieckim rozdarciu stają bohaterowie książek Stanisława Bieniasza. Tak jest np. w powieści *Niedaleko Königsalee*:

³⁹ Z. KADŁUBEK: *Utopijne utopce*. „Fabryka Silesia” 2013, nr 1, s. 91.

⁴⁰ Przykładowo po 1939 roku: „Ale wojna nie rozdeptała ani jednego domu w okolicy, wszyscy mieszkańcy miasta okazali się szczęśliwymi mieszkańcami terytorium natychmiast uznanego za odwieczne niemieckie, wszyscy mieszkańcy regionu przy odrobinie woli okazali się szczęśliwymi odwiecznymi Niemcami, mogli się oczywiście sprzeciwić temu stanowi rzeczy, mogli dobrowolnie pakować w tarapaty, ale mieli ten komfort obcy wielu mniej szczęśliwym regionom kraju, że ich domów nie burzono bez pytania [...]”. W. Kuczok: *Gnoj*. Warszawa 2010, s. 51. Dalej cytaty z tej powieści lokalizuję, posługując się skrótem G i podając strony.

⁴¹ „Ojciec starego K. był człowiekiem wydrążonym; miał korzenie, miał gałęzie, miał swoje miejsce w ogrodzie, ale w środku był pusty, w środku mógł tylko sam się chować przed światem, zamykać, ryglować, wsiąkać” (G, s. 55).

Męczyła mnie z początku nostalgia. Wie pan, co to jest? „Litwo, ojczyzno moja...”. Litwa znaczy w tym kontekście to samo, co Heimat w razie gdyby pan tego nie rozumiał [...]. Stałem się heimatlos, pozbawiony swego miejsca na ziemi [...]. Heimat to coś, co człowiek nosi w sobie i to są wspomnienia z dzieciństwa. Horst Bienek to napisał. Czytał pan?⁴²

Główny bohater tej nostalgicznej prozy – Willi Kulpa, przypominający samego Bieniasza, rozdarty pomiędzy Düsseldorfem a Zabrzem, przeżywa podobny dramat niezakorzenia co *porte-parole* Scholtisa – Kaczmarek. Pierwszy wyjeżdża z polskiego (PRL-owskiego) Górnego Śląska, próbując odnaleźć się w Niemczech, drugi przyjeżdża do Polski (Ludowej), usiłując dostrzec swój dawny Śląsk niemiecki⁴³. Relacje ich obu z Wielką Matką Etniczną, panującą w powojennych strukturach państwowych szczególnie serdeczne przecież nie są. Dzisiaj, kiedy nie ma już zachodnich Niemiec i komunistycznej Polski, te i inne relacje mogłyby na pewno się poprawić. Czy tak się stanie? To temat na osobną rozprawę.

Choć tytuł niniejszego tekstu mógłby być także zwiastunem optymistycznej wizji dobrosąsiedzkich stosunków polsko-niemieckich, a śląski bohater rzecznikiem pojednania, tytuł tego tekstu odnosi się jednak przede wszystkim do opowieści o losie Ślązaka wydziedziczonego i wykorzenionego. Ten los to bycie w cieniu, wegetacja pod tarczą czarnego słońca, a ta metafora, zdaniem Julii Kristevej, „dobrze oddaje osłepiającą siłę smutnego nastroju”⁴⁴. Sądzę jednak, że to *Sol Niger* w śląskim kontekście silniej oddziałuje poprzez swoją niejednoznaczność. Z jednej strony niepokojące światło czarnego słońca zniechęcało do wyjścia z własnoręcznie wydrążonego piekła, z zapełnionej cieniami jaskini, z drugiej – dawało poczucie dumy z dokonanej pracy. Tę część słonecznej opowieści o Górnym Śląsku snuto niejednokrotnie. Trudno nie było jej usłyszeć w przedwojennych gawędach Stanisława Ligonja, prozie Gustawa Morcinka czy powojennych pieśniach zespołu Śląsk.

Tak rozumiany oksymoron (czarny ogród, czarne złoto z jednej strony, a czarne słońce, czarna żółć – z drugiej) uznaję zatem za odpowiedni trop wyrażający ducha wspólnoty. By obraz był pełny, przywołajmy jeszcze tę figurę zapisaną w czeskiej części Śląska:

⁴² S. BIENIASZ: *Niedaleko Königsallee*. Katowice 1997, s. 101–105.

⁴³ Zob. A. SCHOLTIS: *Reise nach Polen. Ein Bericht*. München 1963.

⁴⁴ J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. M.P. MARKOWSKI, R. RYZIŃSKI. Kraków 2002, s. 152.

Sto lat w kopalni ja pod ziemią
 Żyłem, w milczeniu swym zapiekły
 [...]

Węglowy pył mi oczy zasnuł
 i w wargi wżarł się czarny kamień
 [...]

Zabieram z węglem chleb do pracy⁴⁵

Czarny, węglowy chleb spożywany jest w milczeniu... Kiedy Aleksander Nawarecki i Stefan Szymutko na przełomie XX i XXI wieku ogłaszali, że śląski Logos milczy⁴⁶, diagnoza ta powszechnie uznawana była za trafną. Szymutko pisał wręcz o śląskim bohaterze: „Człowieka ufającego naturze zastąpiło stechnicyzowane zwierzę”⁴⁷. To zwierzę, które przestało mówić ludzkim językiem, nabrzmiewało ciągle „niewypowiedzianym”. Wzbierające milczenie w końcu jednak pęka; kruszy się wraz z nim – jak to ujęła językoznawczyni i psychoanalityczka – „krypta niewypowiedzianego uczucia”⁴⁸. Pęknięcie to zaś zapowiada istotną przemianę: „Pamiętajmy, że rozdzielenie z obiektem rozpoczyna tak zwaną fazę depresyjną. Tracąc matkę i opierając się na negacji, odzyskuje ją jako znak, obraz, słowo”⁴⁹. Bohater nie mógł opowiedzieć o matce „językiem martwym”, bohater milczący nie mógł jej odnaleźć w opowieści. Ten naturalny związek zastępuje dziś wytworzona relacja. Michał Paweł Markowski pisze:

Tym, co pozwala umknąć piekłu melancholii, jest więc wspólnota, wspólnota realna (inni ludzie) i wspólnota wyobrażona (sztuka). Literatura jest przestrzenią wyobrażonej wspólnoty, w której nikt nie jest sam⁵⁰.

Narracja traumatyczna zawarta w wielojęzycznej literaturze śląskiej to zarazem narracja wynaturzenia i wydziedziczenia, sieroc-

⁴⁵ P. BEZRUC: *Ostrawa*. Tłum. W. ZIEMBA-WOJCIECHOWSKA. W: 99 książek, czyli mały kanon górnośląski. Red. Z. KADŁUBEK. Katowice 2011, s. 42.

⁴⁶ A. NAWARECKI: *Lajerman*. Gdańsk 2010, s. 20; S. SZYMUTKO: *Nagrobek ciotki Cili*. Katowice 2001, s. 35.

⁴⁷ Ibidem, s. 38.

⁴⁸ J. KRISTEVA: *Czarne słońce...*, s. 68.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ M.P. MARKOWSKI: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristewej*. W: J. KRISTEVA: *Czarne słońce...*, s. XLV.

stwa i melancholii, czarnej zółci i czarnego słońca. W śląskim imaginarium zauważam jakąś osobność, odrębność, sprzeczność, którą wyraża tytułowy oksymoron. A zmierzch? W starej powstańczej pieśni zachód czerwonego słońca jest sygnałem przygotowania do boju, a noc rozdzielająca czas pokoju i wojny to okres tworzenia opowieści:

Tę piosenkę składali powstańcy
 Śląscy szeregowcy
 W dziewiętnastym roczku, w tym wielkim powstaniu,
 Przy jasnym miesiączku⁵¹

Zachód czarnego słońca sto lat po tamtych wydarzeniach wiąże, z jednej strony, z przejściem Górnego Śląska z fazy industrialnej w postindustrialną, z przejściem od Śląska Czarnego do Zielonego. Te przemiany łączą się, rzecz jasna, ze zmianą mentalności i symboliki. Zniewalająca jest wszak siła czarnego złota, a porzucenie narracji industrialnych pionierów na rzecz opowieści porzuconych i pokalanych niezwykle trudne. Oczywiście opowieść o wspomnianym przejściu już się – nie bez komplikacji – snuje⁵². Dużo silniejszy wydaje się etniczny nurt tej narracji – tu można tworzyć opowieść awansu i autonomii. To jednocześnie symbol wychodzenia z sieroctwa etnicznego (prawdziwego lub wyobrazonego), świadomości emancypacji własnej grupy⁵³, i budowanie już nie połowicznego, a pełnego etnoobrazu⁵⁴.

Piotr Śniedziewski, odtwarzając poetycki świat Nerval'a, pisze o świecie bez Boga, o niestabilnym wszechświecie, a wreszcie o pozornej epifanii, której rewelatorem staje się francuski poeta⁵⁵.

Carl Gustaw Jung, ujawniając alchemiczne klucze do natury człowieka i świata, i utożsamiając Boga i Słońce, zauważa, że to

⁵¹ Już zachodzi czerwone słoneczko. https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Juz_zachodzi_czerwone_sloneczko/tekst [dostęp: 1.05.2019].

⁵² Mam tu na myśli zorganizowanie szczytu klimatycznego COP 24 w Katowicach i towarzyszące temu wydarzeniu dyskusje.

⁵³ „Dyskusje w ramach grupy dowodzą tego, że wspólny obraz grupy, jej kultury, wspomnianej przeszłości i wizja przyszłości jeszcze nie zostały wypracowane (jeśli to w ogóle możliwe)”. M. SZMEJA: *Śląsk bez zmian(?)*. *Ludzie, kultura i społeczność Śląska w perspektywie postkolonialnej*. Kraków 2016, s. 264.

⁵⁴ Por. C.G. JUNG: *Mysterium Coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw psychicznych w alchemii*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2010, s. 135. Owa dwoistość życia psychicznego jest przed- i praobrazem symboliki Sol–Luna.

⁵⁵ P. ŚNIEDZIEWSKI: *Czarne słońca...*, s. 102–103.

połączenie zdumiewająco trafnie oddają dystychy Anioła Ślązaka, chociażby ten:

Bóg jest mym ośrodkiem, gdy Go w sobie skrywam,
A okręgiem wtedy, gdy się w nim rozpływam⁵⁶.

I ta sfera niejednokrotnie śląskiemu bohaterowi pozwalała dojrzeć prawdziwą epifanię. Ale to temat na jeszcze inną opowieść.

Bibliografia

- BEZRUČ P.: *Ostrawa*. Tłum. W. ZIEMBA-WOJCIECHOWSKA. W: 99 książek, czyli mały kanon górnośląski. Red. Z. KADŁUBEK. Katowice 2011, s. 42–43.
- BIENIASZ S.: *Niedaleko Königsalee*. Katowice 1997.
- BIEŃCZYK M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 2000.
- COSTER K. DE: *Przygody Dyla Sowizdrzała*. Tłum. J. ROGOZIŃSKI. Wrocław 1993.
- DAROWSKI J.: *Unsere*. Poślowie A. JAKUBOWSKA-OŻÓG. Rzeszów 2012.
- FREUD Z.: *Żaloba i melancholia*. W: IDEM: *Psychologia nieświadomości*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2007, s. 147–159.
- GARVE Ch.: *O położeniu Śląska w rozmaitym czasie oraz o zaletach stolicy względem miast prowincjonalnych*. W: *Śląsk. Rzeczywistości wyobrażone*. Red. W. KUNICKI przy współpracy N. i K. ŻARSKICH. Poznań 2009, s. 101–113.
- GERLICH M.: *Śląska krzywda*. „Etnografia Polska” 1994, z. 1–2, s. 5–24.
- GRIMMELSHAUSEN H.J.CH.F. VON: *Przygody Simplicissiusa*. Tłum. A.M. LINKE. Warszawa 1958.
- JOHEMCZYK M.: *Wobec tradycji. Śląskie szkice oikologiczne*. Katowice 2015.
- JUNG C.G.: *Mysterium Coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw psychicznych w alchemii*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 2010.
- Już zachodzi czerwone słońeczko. https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Juz_zachodzi_czerwone_sloneczko/tekst [dostęp: 1.05.2019].
- KADŁUBEK Z.: *Utopijne utopce*. „Fabryka Silesia” 2013, nr 1, s. 90–91.
- KALSCHED D.: *Wewnętrzny świat traumy. Archetypiczne obrony Jaźni*. Tłum. M. KALINOWSKA. Poznań 2015.
- KRISTEVA J.: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. M.P. MARKOWSKI, R. RYZYŃSKI. Kraków 2002.
- KUCZOK W.: *Gnoj*. Warszawa 2010.
- LACAPRA D.: *Trauma, nieobecność, utrata*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 59–107.
- LIBERA L.: *Der Utopek. Roman*. Dresden 2011.
- LIBERA L.: *Utopek*. Tłum. S. LISIECKA. Łódź 2018.

⁵⁶ Za: ibidem, s. 149.

- LYSKO A.: *Nasze dziedzictwo*. Bieruń 2005.
- MARCHWITZA H.: *Moja młodość*. Tłum. O. i A. ZIEMIŃSCY. Warszawa 1950.
- MARKOWSKI M.P.: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*. W: J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. M.P. MARKOWSKI, R. RYZIŃSKI. Kraków 2002, s. V–XLIX.
- MORCINEK G.: *Wyrąbany chodnik*. Wrocław 1997.
- NAWARECKI A.: *Lajerman*. Gdańsk 2010.
- NERVAL G. DE: *Aurelia*. W: IDEM: *Śnienie i życie*. Tłum. R. ENGELKING, T. SWOBODA. Gdańsk 2012, s. 102–149.
- NERVAL G. DE: *El Desdichado*. Tłum. A. WAŻYK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Oprac. A. WAŻYK. Warszawa 1947, s. 26.
- NIETZSCHE F.: *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*. Tłum. L. STAFF. Kraków 2003.
- NOWAK H., ZIVIER G.: *Zink wird Gold. Ein Roman des wirklichen Lebens*. Berlin 1937.
- PROKOSZ M.: *Choroba sieroca*. Gdańsk 2010.
- SCHOLTIS A.: *Reise nach Polen. Ein Bericht*. München 1963.
- SCHOLTIS A.: *Wiatr od wschodu*. Tłum. A. SMOLORZ. Kotórz Mały 2015.
- SZEWczyk W.: *Czarne słońce*. Warszawa 1953.
- SZEWczyk W.: *Hanys. Noc*. Katowice 1963.
- SZMEJA M.: *Śląsk bez zmian(?)*. *Ludzie, kultura i społeczność Śląska w perspektywie postkolonialnej*. Kraków 2016.
- SZYMUTKO S.: *Nagrobek ciotki Cili*. Katowice 2001.
- ŚNIEDZIEWSKI P.: *Czarne słońca romantyków*. Warszawa 2018.
- TWARDOCH S.: *Wieczny Grunwald*. Warszawa 2011.
- VILLQIST I.: *Czarne i zielone*. „Fabryka Silesia” 2016, nr 1, s. 94–95.
- WĘGRZYNEK K.: *Języki mitu, historii, religii na Górnym Śląsku*. Katowice 2018.
- WOJACZEK R.: ****[„Ludzie kładą się spać...”]*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Red. B. KIERC. Wrocław 2006.
- ZIELONKA Z.: *Śląsk – ogniuo tradycji*. Katowice 1981.

Krystian Węgrzynek – doktor nauk humanistycznych, regionalista, publicysta, polonista. Pracuje w Instytucie Badań Regionalnych Biblioteki Śląskiej. Od 2011 roku działa w Komitecie Głównym Olimpiady Wiedzy o Górnym Śląsku. Od 2017 sekretarz Podyplomowych Studiów z Wiedzy o Regionie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książki: *Języki mitu, historii i religii w literaturze na Górnym Śląsku. Analiza wybranych dzieł XX wieku regionu pogranicza* (Katowice 2018). Ostatnio opublikował *Śmiech śląskich bohaterów Tomasa Manna* (w: *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*. Red. H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz, A. Łazicka. Toruń 2019).

e-mail: krystian.wegrzynek@gmail.com



Dorota Pielorz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <http://orcid.org/0000-0003-1457-0955>

Trauma czy raj utracony? Reminiscencje okresu PRL w powieści *Ono* Doroty Terakowskiej

Trauma or Paradise Lost?

Reminiscing Polish People's Republic in Dorota Terakowska's *Ono*

Abstract: This article is an attempt to describe the ways in which the past – the especially Polish People's Republic (*Polska Rzeczpospolita Ludowa* – PRL) – performs in the memory of the protagonists of Dorota Terakowska's novel *Ono*. Teresa, Jan and Irena vary in both perceiving those realities and passing these memories on to their descendants. After discussing different types of the memory of PRL and describing them using the concept of trauma the author focuses on Ewa – the main protagonist of the book in question. She has to deal with her own trauma, which is a consequence of rape. Shedding light on this motif enables one to see that Terakowska used fictional situations to voice some serious observations concerning the real problem of sexual assault and its social perception. Those remarks are supplemented with autobiographical element provided by parallel reading of *Ono* and *Guma do żucia* (Terakowska's autobiographical quasi-political text).

Key words: Dorota Terakowska, *Ono*, *Guma do żucia*, trauma, Polish People's Republic (*Polska Rzeczpospolita Ludowa* – PRL), rape

Streszczenie: Artykuł stanowi próbę opisu sposobów funkcjonowania przeszłości w pamięci bohaterów powieści *Ono* Doroty Terakowskiej, zwłaszcza postrzegania przez nich czasów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Wydarzenia z tego okresu pozostały głęboko zakorzenione w ich świadomości, jednak Teresa, Jan oraz Irena diametralnie różnią się sposobem zarówno postrzegania ówczesnej rzeczywistości, jak i przekazywania swych wspomnień innym. Po scharakteryzowaniu właściwych tym postaciom typów pamięci PRL oraz

omówieniu ich przy użyciu kategorii traumy uwaga zostaje przeniesiona na Ewę – główną bohaterkę książki, która musi mierzyć się ze swoją własną traumą, jaką stanowi gwałt. Interpretacja tego wątku pozwala m.in. pokazać, że fikcyjne wydarzenia pisarka wykorzystywała, by wypowiedzieć ważne prawdy dotyczące przemocy o charakterze seksualnym, a szczególnie jej społecznego postrzegania. Rozważania dotyczące (traumatycznej) przeszłości zostają uzupełnione o wątek autobiograficzny, co umożliwi paralelna lektura *Ono* oraz *quasi-politycznego*, autobiograficznego utworu Terakowskiej, zatytułowanego *Guma do żucia*.

Słowa kluczowe: Dorota Terakowska, *Ono*, *Guma do żucia*, trauma, Polska Rzeczpospolita Ludowa (PRL), gwałt

Niniejszy tekst stanowi próbę przyjrzenia się traumie w perspektywie, która łączy namysł literaturoznawczy z psychologią, socjologią, a także historią czy nawet polityką. Interesować mnie wszak będzie wizja (a raczej: wizje, trudno tu o jednoznaczność) okresu PRL. Chodzi jednak o przedstawienie specyficzne, bo wyłaniające się z kart powieści adresowanej przede wszystkim do młodych czytelników. „Inność”, „odrębność”, „dziwność” tego typu pisarstwa, niezwykle chętnie podkreślane przez badaczy – mówi się przecież o literaturze czwartej, osobnej¹ – nie zmieniają faktu, iż również niedorośli odbiorca ma prawo zastanawiać się nad zagadnieniami z pogranicza wymienionych dziedzin, tego co „publiczne” i „prywatne” bądź nad tym, jak jednostkowa oraz ogólna historia mogą się splatać, a przeszłość (nie tylko własna) oddziałuje na teraźniejszość i przyszłość każdego człowieka. Dobrze, jeśli w adresowanej do siebie literaturze nastolatek znajduje odpowiedniego, godnego sprzymierzeńca takich refleksji, szczególnie gdy dotyczą one okresów wyjątkowych w dziejach danego narodu. W rodzimej rzeczywistości społecznej, historycznej, politycznej czy kulturowej takim czasem był z pewnością okres istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (1944–1989²).

¹ Zob. np. J. CIEŚLIKOWSKI: *Literatura osobna*. Wybór R. WAKSMUND. Warszawa 1985; J. CIEŚLIKOWSKI: *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*. „Literatura Ludowa” 1976, nr 1, s. 3–16; A. CZABANOWSKA-WRÓBEL: [Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. *Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*. „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 13–24.

² Tę chronologię przyjmuję za Hanną ŚWIDĄ-ZIEMBĄ, autorką wielu analiz socjologicznych poświęconych okresowi PRL, a zwłaszcza ówczesnej młodzieży. Zob. EADEM: *Młodzież PRL*. Kraków 2010, s. 27.

Reminiscencjom tych właśnie lat chciałabym poświęcić uwagę, gdyż bardzo ciekawie zostały one opisane w powieści *Ono* pióra jednej z najpopularniejszych autorek literatury młodzieżowej przełomu XX i XXI wieku – Doroty Terakowskiej³. Krakowska pisarka przedstawiła w swym utworze niezwykle sugestywny obraz polskiej rodziny przełomu wieków. PRL pozostawał wówczas (a nierzadko pozostaje do dziś) wciąż żywy w pamięci niemal wszystkich członków rodziny⁴. Terakowska podzieliła ich na trzy pokolenia. Przed-

³ Utworom Terakowskiej trudno przypisać konkretny adres czytelniczy, tak jak trudno jednoznacznie sklasyfikować je pod względem genologicznym. Zresztą, jak wspomina Alicja BALUCH, sama pisarka miała z tym problem (zob. EADEM: *Tajemniczy świat wyobraźni Doroty Terakowskiej*. „Guliwer” 2005, nr 2). Nastoletni czy nawet dziecięcy bohaterowie oraz związki z fantastyką sprawiają, że pisarka jest lubiana przez młodych czytelników; jej książki pojawiają się nawet w kanonach szkolnych lektur. Jednak wydaje się, że niektóre wątki, podejmowane zagadnienia czy erudycyjne i głębokie nawiązania, np. do myśli filozoficznej, okażą się nieczytelne dla większości nastolatków, a tematyka oraz charakter powieści Terakowskiej sprawia, że chętnie sięgają po nie także starsi, dorośli czytelnicy. Być może owa uniwersalność to właśnie jeden z czynników świadczących o często podkreślanej niezwykłości pisarstwa krakowskiej autorki. Więcej na ten temat zob. np. M. BOLIŃSKA: *Zdarzenia niepunktualne. Biograficzny i antropologiczno-kulturowy kontekst opowieści o biegu ludzkiego życia w prozie Doroty Terakowskiej*. Kielce 2013 (zwłaszcza rozdział *O prozie Doroty Terakowskiej*); A. BALUCH: *Tajemniczy świat wyobraźni...*; W. BOJDA: *Kłopot z Terakowską*. „Guliwer” 2004, nr 2, s. 15–19; G. LESZCZYŃSKI: *Ścieżkami myśli*. „Gazeta Wyborcza”, 15.09.1998, s. 21; I. TUMAS: *Dlaczego Terakowska niezwykłą pisarką była*. „Guliwer” 2005, nr 2, s. 11–14.

⁴ Wydaje się, że podobnie było w przypadku samej autorki, która, komentując swoją powieść w jednym z wywiadów, mówiła: „Małgośka z racji swojej młodości wychyla się w swoim scenariuszu w przód – a ja, zaglądając w ten XXI wiek, równocześnie patrzę wstecz” (R. RADŁOWSKA: *Matka, córka i ONO*. Wywiad z Dorotą Terakowską i Małgorzatą Szumowską. „Wysokie Obcasy” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 23.02.2004). Nawiązywała w tej wypowiedzi również do genezy utworu – *Ono* zostało napisane na podstawie scenariusza Małgorzaty Szumowskiej (córki pisarki), którą z kolei zainspirowała usłyszana w radio informacja, że dziecko w łonie matki słyszy („No więc jest jesień 2000, ja tkwię w moim dole, Małgośka kręci się po kuchni, za oknem ponury poranek, robimy sobie kawę, a tu radio obwieszcza: »Jak stwierdzili naukowcy, podobno nienarodzony płód słyszy...« . »Booooo, ale pomysł na film! Piszę scenariusz!« – mówi Małgośka. A ja zamruczałam: »Powinien się nazywać *Ono*«”. Ibidem). Terakowska wspomina o tym fakcie także w dedykacji, umieszczonej na początku książki. Jednak oprócz tytułu (*Ono*, reż. M. Szumowska, 2004) oba teksty kultury łączy właściwie tylko punkt wyjścia – postać ciężarnej nastolatki; fabuła rozwija się zupełnie inaczej. Porównanie powieściowego i filmowego

stawiciele dwóch starszych (rodzice i dziadkowie) pamiętają ten okres doskonale, choć na bardzo różne sposoby, przekazując pamięć o owej (nie)minionej przeszłości osobom należącym do najmłodszej generacji. Wśród nich jest Ewa – dziewiętnastoletnia dziewczyna pracująca w sklepie w małym miasteczku, marząca o „wyrwaniu się” stamtąd, o „wielkim świecie”, ale przede wszystkim próbująca odnaleźć swoją tożsamość, miłość, szacunek i zrozumienie, którego w jej rodzinnym domu brakuje⁵. Podczas dyskoteki w noc sylwestrową nastolatka zostaje okrzyknięta „Dziewczyną Dwudziestego Pierwszego Wieku”. Jednak po tym wyróżnieniu zamiast spodziewanego szczęścia i wyjazdu z ubożego miasteczka z atrakcyjnymi światowcami – „chłopakami z zielonego renault” – zostaje przez nich zgwałcona oraz porzucona. Kiedy orientuje się, że jest w ciąży, początkowo planuje aborcję. Jednak w ostatniej chwili zmienia decyzję i podejmuje próbę przemiany dotychczasowego nastawienia do życia, tłumacząc otaczający świat swemu nienarodzonemu dziecku. Wyrusza w podróż, którą można oczywiście postrzegać symbolicznie jako próbę nie tylko ustalenia, co działo się owej nocy i który z chłopaków jest ojcem dziecka, ale również odnalezienia własnej tożsamości, odpowiedzi na pytanie, jak poradzić sobie z przeszłością oraz jak dalej kształtować swoje życie. Można zatem, podążając za interpretacją Marty Bolińskiej, uznać, że bohaterce postawionej w ekstremalnie trudnej sytuacji „Terakowska proponuje dwa rozwiązania: akceptację lub aborcję”⁶.

Wydana w 2003 roku książka Terakowskiej pozwala się interpretować na wiele sposobów. Dzieje się tak zwłaszcza ze względu na otwarte zakończenie, mogące sugerować śmierć dziecka w łonie

obrazu, rzecz jasna, daleko wykracza poza zakres tematyczny niniejszego artykułu. Wiele ciekawych informacji na ten temat zawiera natomiast wspomniany wywiad (zob. R. RADŁOWSKA: *Matka, córka i ONO...*), który znaleźć można na stronie internetowej poświęconej osobie oraz twórczości Doroty Terakowskiej: <http://terakowska.art.pl/ono/wywiad.htm> [dostęp: 31.01.2019]. Dodatkowym źródłem inspiracji były dla pisarki jej własne doświadczenia, zwłaszcza sposób przeżywania ciąży i budowania więzi z nienarodzoną córką, a także czas spędzony wtedy na Mazurach (zob. M. BOLIŃSKA: *Zdarzenia niepunktualne...*, s. 93, gdzie badaczka cytuje jeden z felietonów pisanych przez Terakowską do magazynu „Elle”).

⁵ O samotności jako cesze dystynktywnej kreowanych przez Terakowską bohaterów, przede wszystkim tych najmłodszych, pisała Krystyna HESKA-KWAŚNIEWICZ (zob. EADEM: „Świat w gorzkiej pigułce” – o samotności dziecka w piśarstwie Doroty Terakowskiej. „Guliwer” 2004, nr 2, s. 6–11).

⁶ M. BOLIŃSKA: *Zdarzenia niepunktualne...*, s. 92.

matki bądź jego/jej⁷ szczęśliwe narodziny (rozdział *Wrzesień. Cienie*), a także z powodu ostatniego rozdziału, stawiającego pod znakiem zapytania właściwie całą opisaną wcześniej fabułę (nosi on znaczący tytuł *28 albo 29 lutego. Ząb*⁸). Ta wieloznaczność odpowiada zamysłowi samej autorki, która – jak wspomina Alicja Baluch – „sądziła [...], że daje czytelnikom do wyboru dwa warianty zamknięcia zdarzeń”⁹. Badaczka sprzeciwia się jednak takiemu odczytaniu powieści, za „jedyny i prawdziwy koniec utworu”¹⁰ uznając ten, w którym bohaterka dokonuje aborcji, a wszystkie pozostałe wydarzenia są jedynie jej fantazmatami. Argumentuje:

Nie może być inaczej, bo smutna egzystencja rodziny nie może nagle i bez powodu, w jakiś cudowny sposób ulec przemianie. Zwłaszcza, że główna bohaterka, opuszczona i oszołomiona zastrzykiem, nie potrafi utrzymać się na nogach, czuje się słaba i podpira się o ściany. Skąd wzięłaby siły, aby wyjść i odbyć cudowną podróż „po szczęście”. I dlaczego od tej pory miałyby się wszystko układać po jej myśli¹¹.

Z jednej strony, nie sposób się nie zgodzić z tym zdroworozsądkowym komentarzem literaturoznawczyni. Z drugiej jednak strony, na co niejednokrotnie zwracali uwagę krytycy i badacze, trudno próbować „weryfikować” świat przedstawiony w dziele literackim, zwłaszcza w przypadku tekstów tak wyraźnie przekraczających poziom mimetyczny i silnie związanych z baśniowością, mitem, fantazmatem, jak proza Terakowskiej¹². Do wyobraźniowego wymiaru tej twórczości nawiązuje także Baluch, co pozwala jej uznać *Ono* za powieść fantazmatyczną, w której

[...] sposoby poszukiwań prawdy nie mieszczą się tylko w konwencjach tradycyjnego mimetyzmu. Świat przedstawiony prezentowany jest „od środka”, poprzez imaginacje bohaterów, zjawiska

⁷ Na kartach powieści brak sugestii, czy tytułowe „Ono” jest płci żeńskiej czy męskiej.

⁸ Właśnie tego dnia Ewa miała się poddać zabiegowi aborcji. Jej młodszej siostrze matka powiedziała, że nastolatka „idzie rwać zęba”.

⁹ A. BALUCH: *Tajemniczy świat wyobraźni...*, s. 8.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Więcej na ten temat zob. np. ibidem; W. BOJDA: *Kłopot z Terakowską...*; M. BOLIŃSKA: *Zdarzenia niepunktualne...*; I. TUMAS: *Dlaczego Terakowska...*

oniryczne, halucynacje, wizje, obsesje, a nawet paranoiczne doświadczenia¹³.

Nawet jeśli rzeczywiście – jak chce badaczka – większość przedstawionych w powieści zdarzeń to zaledwie efekt podejmowanej przez bohaterkę „ucieczki w fantazmaty”, te wydarzenia, a zwłaszcza wspomnienia, mogą stanowić ciekawy materiał do analizy. Opisując funkcjonowanie przeszłości w rodzinnym domu Ewy, chciałabym skupić się przede wszystkim na tym, co w rodowej historii (nie)minione, a co wiąże się z rozmaicie percypowanym i wspomnianym przez bohaterów okresem PRL. Natomiast w przypadku jednostkowej historii ciężarnej nastolatki kluczowym wydarzeniem skutkującym traumą będzie, rzecz jasna, gwałt.

Trauma (nad)reprezentowana?

Dla wielu żyjących w drugiej połowie XX wieku Polaków ówczesna rzeczywistość stała się źródłem traumy, rozumianej zgodnie z podstawową definicją jako „trwała zmiana w psychice spowodowana gwałtownym, przykrym przeżyciem”¹⁴. Trudno się temu dziwić ze względu na liczne, stosowane przez władze formy ucisku czy rozmaite konsekwencje tego okresu, które stały się przedmiotem osadzonej w różnych kontekstach refleksji badaczy¹⁵. Posługując się klasyfikacją zaproponowaną przez Dominicką LaCaprę, PRL należałoby chyba uznać za traumę strukturalną (ponadhistoryczną), w stosunku do której „nie można mówić o konkretnych ofiarach, a jej narracje nieodmiennie popadają w mitologizację lub fikcję”¹⁶. Natomiast to, co spotkało główną bohaterkę powieści *Ono*, stanowi przykład traumy historycznej, przede wszystkim dlatego, że „wydarzenia traumatyczne można [...] obiektywnie i precyzyjnie opisać,

¹³ A. BALUCH: *Tajemniczy świat wyobraźni...*, s. 9.

¹⁴ *Słownik języka polskiego PWN*. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/trauma.html> [dostęp: 28.01.2019].

¹⁵ Zob. np. A. ARTWIŃSKA: *Pamięć negatywna. Komunizm iła sprawcy*. „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 135–149; H. ŚWIDA-ZIEMBA: *Młodość PRL...*; EADEM: *Młodzi w nowym świecie*. Kraków 2005; T. SOBOLEWSKI: *Dziecko Peerelu. Esej – dziennik*. Warszawa 2000; K. TUSZYŃSKA: „Dojrzałam do niekomunistycznych butów”. *Mityzacja dzieciństwa jako sposób radzenia sobie z traumą*. „Napis” 2013, nr 19, s. 347–363.

¹⁶ T. ŁYSAK: *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 18.

jak to ma miejsce w przypadku »Zagłady, niewolnictwa, apartheidu, molestowania dzieci czy gwałtu«¹⁷.

Jednak przed pokazaniem, jak obie te traumy zobrazowała w swojej powieści Dorota Terakowska, warto zwrócić uwagę na zupełnie inne, nieco przekorne, niekonwencjonalne i wolne od towarzyszącego mu często patosu ujęcie owego zagadnienia oraz jego (nad)reprezentacji w polskich narracjach drugiej połowy XX i początku XXI wieku. Mam na myśli zatytułowany *Trauma* felieton Elizy Szybowicz, rozpoczynający się od ironicznego stwierdzenia: „będąc pisarką, dobrze jest mieć w zanadrzu jakąś traumę. Jej ujawnienie po latach pokutowania w niszy pozwala przeżyć festiwal zainteresowania”¹⁸. Poza zdroworozsądkowym podejściem do panującej obecnie swego rodzaju „mody na traumę”, w kontekście omawianego przeze mnie tematu istotne jest spostrzeżenie krytyczki, iż

[...] wszystkie trzy [opisywane w felietonie – D.P.] traumy należą przecież do zapośredniczonych. Jagielska opisuje psychozę przeniesioną przez męża, korespondenta wojennego, który sam zachował równowagę psychiczną. Tulli i Janko opowiadają o ranach odziedziczonych po matkach, które same niewiele albo nic zgoła o nich nie mówią¹⁹.

Nie chciałabym tak jednoznacznie jak autorka felietonu wartościować utworów pisanych na bazie wskazanych przez nią doświadczeń. Interesujący wydaje się natomiast fakt, że właśnie owa zapośredniczona trauma pojawiła się także u Terakowskiej, a wykorzystana została przez pisarkę nie tylko niezwykle udanie, ale i – jak można mniemać – w pełni świadomie. Co więcej, twórczyni zbudowała swoją powieść tak, że wolno w tym wypadku mówić o traumie zapośredniczonej podwójnie. Po pierwsze bowiem, przetransponowała na utwór literacki doświadczenia bliskie jej samej, opisane wcześniej w *Gumie do żucia*. Po drugie, już na gruncie powieściowym zaobserwować można międzypokoleniowe przekazywanie traumy. Wszak Ewie – z pewnością podobnie jak sięgającemu po tę książkę w XXI wieku młodemu czytelnikowi – realia PRL znane są jedynie dzięki opowieściom starszych. Początkowo więc uważa je za obce, a przez

¹⁷ Ibidem. Autor wykorzystuje w tym miejscu cytaty z książki D. LACAPRY: *Historia w okresie przejściowym: doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 146.

¹⁸ E. SZYBOWICZ: *Trauma*. „Czas Kultury”, 6.03.2015. <http://czaskultury.pl/felietony/trauma/> [dostęp: 25.01.2019].

¹⁹ Ibidem.

to nieco nierzeczywiste, nieciekawe; być może próbując niejako zanegować tę część przekazanego jej przez przodków traumatycznego dziedzictwa: „Ewa wyrzuca z głowy [pojawiające się w snutej przez babcię opowieści – D.P.] nazwisko Stalina, historii nie lubiła i nie lubi”²⁰. Nie lubi, ale – co w kontekście moich rozważań o wiele bardziej istotne – też nie rozumie. Oczywiście bezpośredni dostęp do tamtej rzeczywistości jest już dla niej nieosiągalny, może zatem polegać jedynie na sprzecznych w swej wymowie relacjach osób będących uczestnikami tamtych wydarzeń: matki, ojca oraz babci Ireny, a ewentualną traumę związaną z życiem w okresie Polski Ludowej tylko (albo aż) przejąć za ich pośrednictwem, „otrzymać w darze”.

Pora zmierzyć się z postawionym w tytule niniejszego artykułu pytaniem o status PRL w pamięci poszczególnych jednostek. Rzecz jasna na podstawie lektury utworu krakowskiej pisarki nie sposób byłoby odpowiedzieć, „czym był?” bądź też „jaki był?” ów trudny okres w dziejach naszej ojczyzny, ale przecież nie o to w tym wypadku chodzi. Przeszłość jest w powieści ambiwalentna, niejasna, zwłaszcza dla młodszych pokoleń. Jej opis zależy na przykład od tego, o którym okresie istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej mowa²¹, ale przede wszystkim od osobistych, indywidualnych doświadczeń – zgodnie z popularną tendencją do podważania istnienia jednej, ogólnie przyjętej Historii, a preferowania zamiast niej jednostkowych, prywatnych mikrohistorii²². I tak, w *Ono* można wyróżnić co najmniej kilka sposobów patrzenia na okres rządów komunistycznych. Reprezentują je wspomniane już postaci: 1. Teresa – matka Ewy; 2. Jan – ojciec Ewy; 3. Irena – babcia Ewy. Ich pamięć (pamięci?) o okresie PRL można opisać, wykorzystując wprowadzone przez Wojciecha Ligęzę rozróżnienie na pamięć traumatyczną i pamięć ocalającą. Badacz pisze o nim następująco:

²⁰ D. TERAKOWSKA: *Ono*. Kraków 2003, s. 150. Wszystkie powieściowe cytaty pochodzą z tego wydania. Dalej będą lokalizowane za pomocą numeru strony.

²¹ Zwraca na to uwagę Wojciech Ligęza, rozpoczynając rozważania na ten temat od przypomnienia pozornie oczywistego, ale często lekceważonego faktu, że „PRL miał różne postaci”. IDEM: *Pamięć PRL-u w prozie polskiej po 1989 roku*. W: *Literatura polska po przełomie 1989 roku*. Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2007, s. 33.

²² Zob. np. T. WALAS: *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NY CZ. Kraków 2012, zwłaszcza s. 104–112, 127–133.

Pamięć o PRL-u jawi się w dwóch najważniejszych postaciach: traumatycznej i ocalającej. Pierwsza podkreśla rolę cierpienia (akcentuje dewastację i degradację duchową), druga – stara się manifestować wolność jednostki ludzkiej, jej niezależność wobec złych mocy historii. Pierwsza wskrzesza aurę grozy, druga – posługuje się wyzwalającym śmiechem. Traumatyczna pamięć wydobywa ze swych zasobów kolejne dowody na to, że system był zbrodniczy. Inaczej pamięć ocalająca: w tym przypadku realia służą budowaniu rzeczywistości mitycznej, podległej wyobraźni mówiącego, a odrealniony PRL jest tłem opowieści inicjacyjnych lub elegijnych. Pamięć PRL-u jest zatem dostępna i niedostępna, odtworzona i zniekształcona²³.

Jak postaram się pokazać, pierwszy rodzaj pamięci dobrze charakteryzuje wspomnienia Jana, natomiast w ramach drugiego zamyka się obraz przeszłości przechowywany przez Irenę. Najpierw jednak zupełnie inna wizja PRL, a mianowicie spojrzenie nań oczyma Teresy.

Raj utracony, czyli „dawno temu w PRL-u...”

Dla tej bohaterki rzeczywistość Polski Ludowej to swoisty raj utracony, czas dobrobytu, który wspomina chętnie i z rozrzewnieniem: „za Gierka byliśmy dwa razy nad morzem. Z FWP”. Świadcami swych reminiscencji czyni córki, jednak, o czym była już mowa, nie znajduje u nich zrozumienia: „co to jest zagierka i efwupe?”, pyta młodsza, zwana Złotkiem (s. 362).

W odniesieniu do Teresy cenne okażą się spostrzeżenia Piotra Długosza. Mimo że – na co wskazuje tytuł publikacji: *Trauma wielkiej zmiany na Podkarpaciu* – opisywał on traumę występującą w określonym miejscu i czasie, postawiona przez niego w rozdziale *Nostalgiczny obraz przeszłości na Podkarpaciu* diagnoza doskonale opisuje także kondycję wykreowanej przez Terakowską postaci:

[...] społeczeństwo tradycyjne, które jest silnie związane strukturalnie z minionym systemem, może objawiać syndrom traumatyczny, w którym nostalgia za dawnym habitatem będzie jednym z osiowych objawów traumy. Im większe trudności z przystosowaniem się do wolnego rynku i demokracji, tym wyższy poziom nostalgii za PRL-em²⁴.

²³ W. LIGĘZA: *Pamięć PRL-u...*, s. 33.

²⁴ P. DŁUGOSZ: *Trauma wielkiej zmiany na Podkarpaciu*. Kraków 2008, s. 187.

Tak właśnie dzieje się w przypadku matki Ewy. Na planie fabularnym jest ona sfrustrowaną panią domu, której stopniowo przybywa lat i kilogramów (co bezlitośnie wytyka jej starsza córka) i która nie odnajduje się w roli gospodyni. Dbanie o dom oraz rodzinę idzie jej kiepsko, nie zdradza też żadnych ambicji intelektualnych, właściwie nie ma pasji ani zainteresowań. Najbardziej lubi przesiadywać przed telewizorem bądź słuchać muzyki Elvisa Presleya, ponieważ ta przypomina jej szczęśliwe chwile z dawnych lat. Czasy PRL wspomina nostalgicznie, jako wspaniałe okres, i stara się przekazać ową pamięć córkom, zyskując uwagę Złotka. Dziewczynka, chłonąc oraz w sposób właściwy dziecięcej percepcji interpretując strzępki informacji o przeszłości, prosi matkę: „Opowiedz mi bajkę o zagierku, który dawał wakacje nad morzem”, bo – jak dopowiada narrator – „nigdy nie była na prawdziwych wakacjach” (s. 378). Ta sytuacja staje się okazją do zaprezentowania realiów kojarzonych z komunistycznymi rządami w takim kształcie, w jakim zapamiętała je Teresa:

[...] najpierw długo, długo jechało się pociągiem i była to cudowna, daleka podróż, prawie jak w obce kraje...

s. 378

W pociągu tłoczyło się mnóstwo ludzi. Jak już zdobyło się miejsce i rozsiadło, to człowiek oddychał swobodnie i gadał, gadał, gadał, zawierając nowe znajomości...

s. 379

Zabierało się jedzenie na kilkanaście godzin, kanapki, jajka na twardo, piło się herbatę z termosu, jak na prawdziwym pikniku...

s. 379

Nikt naprawdę nie wiedział, ile kosztują wczasy nad morzem. Wiadomo było tylko, że gdy się złoży podanie, to musi się je dostać. I że były prawie za darmo...

s. 379

Jednak każdy z elementów tworzących obraz Polski Ludowej widziany oczyma tej postaci zostaje natychmiast zanegowany poprzez uzupełnienie opisu o odmienną, obiektywizującą i demitologizującą interpretację. Zabieg ten został uwypuklony poprzez sposób zapisu – zakończone i rozpoczynające się wielokropkiem części zdań korespondują z sobą, tworząc przewrotną całość. Przez owe dopowiedzenia wspomnienia matki Ewy zyskują ironiczny, słodko-gorzki wydźwięk:

...bo w obce kraje nie można było wtedy jeździć [...].

s. 378

...bo nie było miejscówek i ludzie jak lwy walczyli o miejsca, podając sobie oknem walizki, dzieci i tratując starsze osoby. A potem siedzieli w dwanaścioro w ośmioosobowym przedziale [...].

s. 379

...bo nie było wagonów restauracyjnych ani bufetów [...].

s. 379

...bo nikt wtedy niczego nie liczył; liczyły się tylko słowa, słowa, słowa.

s. 379

Znaczące, że dla Teresy owe czasy są także synonimem jej młodości, podziwu wzbudzanego niegdyś w mężczyznach, a ponadto „wakacyjnej znajomości”, zawartej niemal na oczach dobrodusznego męża oraz kilkuletniej córeczki: „Efwupe – mówi ze szlochom Teresa, gdyż już nie pamięta imienia kaowca i ten skrót w magiczny sposób go zastępuje” (s. 383).

Trudno się dziwić, że dla nastawionej konsumpcjonistycznie, a jednocześnie nierozumiejącej otaczającej rzeczywistości kobiety na tle lat 70. współczesne jej czasy „wielkiej zmiany”, przełomu wieków wypadają słabo:

- A jak jest dzisiaj nad morzem? – pyta Złotko.
- Tak samo, tylko trzeba płacić – mówi Teresa.
- Dlaczego?
- Nie wiem. Właśnie tego nie rozumiem. Za Gierka nie płacono i było w porządku. A dziś za wszystko chcą pieniądze. Za wszystko.

s. 383

Uległość i upokorzenie

Zupełnie inaczej tamten okres zapamiętał Jan. Dla niego kluczowym słowem, jakby znakiem wywoławczym, który pozwala wskrzesić wspomnienia, staje się termin „upokorzenie”. Zapytany przez Ewę właśnie o największe życiowe upokorzenie, mówi o pewnym dniu z „czasów słusznie minionych”:

- Idziemy, drogi Janie – mówi profesor.
- Prawie nikt z akademii nie idzie – broni się Jan.
- Ci co mają iść, to idą, a inni patrzą i notują, co widzą. Pójdziemy z grupą partyjną dzielnicy, popatrzymy sobie, jak będzie wyglądać ta heca, i zaraz wrócimy. [...]

Tupot setek nóg. Szurgot ospałych kroków. W naszym mieście. We wszystkich miastach. Zapach potu. Zapach strachu. Zapach upokorzenia. Smętnie obwisłe czerwone i biało-czerwone flagi, tłamszone pod pachami, jakby ci, co je niosą, chcieli być mniej widoczni. [...]

„Jestem tu tylko przypadkiem. Przyszedłem tylko się przyjrzeć. Naprawdę mnie tu nie ma”, myśli Jan.

Idziemy. Idziemy, bo nam kazano. Powiedziano: „dajcie odpór”. Więc go damy. Powiedziano: „Napiszecie o tym na transparentach”. Napisaliśmy.

„Ja tylko wycinałem te białe literki z kartonu”, myśli Jan. „Nie przyklejałem ich, nie miałem pojęcia, w jakie słowa się ułożą, nie niosę tego transparentu”.

Idziemy. Powiedzieli nam: „Przygotujcie przemówienia”. Przygotowano. Uzgodniono każde słowo, a nawet każdy przecinek. Wykrzykników nie uzgadniano. Im więcej wykrzykników, tym lepiej, tym jesteśmy silniejsi. [...]

Profesor uśmiecha się.

– Tak, Moskwa. Konkurs. Zanim pan pojedzie, trzeba będzie iść po paszport, prawda? Myśli pan, że oni nie zauważą, kogo tu nie ma? W takim dniu? Co panu szkodzi popatrzeć?

s. 172–173

Do wzięcia udziału w manifestacji zostaje niemal przymuszony przez profesora, zaszantażowany, a co najmniej skuszony szansą wyjazdu dającego możliwość rozwijania talentu muzycznego. Trudno się dziwić, że subtelne groźby, upokorzenie i świadomość postępowania wbrew sumieniu stają się dla wrażliwego mężczyzny owym wstrząsem, czyli źródłem traumy. Tym bardziej, że przewidywana międzynarodowa kariera ostatecznie kończy się fiaskiem, zaś ojciec Ewy – po raz kolejny zmuszony (przez okoliczności, sytuację materialną, a przede wszystkim apodyktyczną żonę) – zarabia na życie, pracując na poczcie oraz uczestnicząc w teleturniejach. To ostatnie zajęcie stanowi kolejną udrękę dla introwertycznego z natury Jana, toteż pewnego dnia – mimo wyrzutów czynionych mu przez Teresę – odmawia odpowiedzi na pytanie, kończąc w ten sposób ze zniechęconymi występami w telewizji.

Mężczyzna, podobnie jak jego żona, nie odnalazł się w nowej rzeczywistości. Uosabia on typ intelektualisty, niespełnionego artysty, który we własnym domu został zdominowany przez kobiety, nie umie okazywać uczuć, sprzeciwić się Teresie czy wziąć na swe barki roli głowy rodziny. Właściwy jest mu jednak kult wiedzy i piękna, mądrość oraz wrażliwość; nie potrafi, ale i nie chce podążać za modą,

przemianami związanymi z globalizacją, rozwojem technologii czy ciągłymi, szybkimi, lecz pozbawionymi sensu zmianami. Symbolicznie wskazuje na to jego wyrażony w rozmowie z Ewą stosunek do teleturniejów:

– Kochanie, to już nie są takie teleturnieje jak kiedyś, gdy trzeba było mieć wiedzę [...]. Nikt już nie pyta o Bacha lub Strawińskiego. O Manna lub Kafkę. Oni... oni chyba nikogo nie interesują w telewizji [...].

– Tak dużo wiesz. Mógłbyś znowu spróbować. Tyle teraz tych teleturniejów, bo ludzie myślą ciągle o forsie, tylko o forsie, o tym, że jej nie mają, więc kochają teleturnieje.

s. 105

Ojciec Ewy ostoję znajduje jedynie w muzyce – tylko ona daje wolność, której brakowało mu w przeszłości, w Polsce Ludowej, ale brakuje także na przełomie XX i XXI wieku. Wspomnienia PRL przywołują dla Jana formę pamięci traumatycznej, a oprócz wskazanego już upokorzenia towarzyszy mu strach zmieszany z poczuciem klęski, świadomością własnej słabości, niedorastania do wyznawanych wartości: „Strach przygnał nas na ten stadion. Wybraliśmy strach. Strach wybrał nas. Widocznie wiedział, kogo wybierać” (s. 175). Niewykluczone, że to właśnie niemożność poradzenia sobie z ową traumą i skrywane głęboko wspomnienia sprawiają, iż Jan jawi się w powieści jako człowiek wartościowy, ale jednak przegrany.

List do Stalina albo o nieświadomionej subwersji

Babcia Irena, przebywająca w domu starców (do którego została oddana pod naciskiem Teresy), matka Jana, to zdecydowanie najbliższa Ewie osoba. Dystygowana, uważna, delikatna, a przy tym szczerza i mądra dzięki życiowemu doświadczeniu – bodaj jako jedyna próbuje zrozumieć nastolatkę oraz ma odwagę nawiązać z nią prawdziwy dialog. Właśnie ona dzieli się z wnuczką historią ze swego dzieciństwa, jednocześnie przekazując jej ambiwalentny obraz przeszłości, w którym mimo niełatwych przeżyć dominuje humor, siła witalna, a także przekonanie o wewnętrznej sile jednostki. W toku snutej przez starszą kobietę opowieści czytelnik dowiadyuje się o pewnym wydarzeniu, mającym miejsce około połowy XX wieku. Otóż pewnego dnia Irena – wówczas uczennica – otrzymuje w szkole zadanie napisania listu do Józefa Stalina.

Nieświadoma rzeczywistości społeczno-politycznej, widzi w dyktatorze tylko „najdroższego wodza”, a jej zachwyty i uwielbienie podsycane są przez darzoną ogromnym szacunkiem „ukochaną polonistkę”. Wszystko to doprowadza do sytuacji absurdalnej i tak też przedstawionej przez Terakowską: „Mama słucha Radia Londyn, ciocia słucha Radia Londyn, a Irenka siedzi w pustym pokoju, przy pustym stole, nad pustą kartką papieru” (s. 157), próbując napisać list do Stalina. Dyskretnie, a zarazem brutalnie i bezpośrednio polityka wdzierą się w życie rodziny. Warto zauważyć, że w owej sytuacji Irenka, której nikt nawet nie próbuje wytłumaczyć zawilej rzeczywistości PRL, zostaje niejako wykluczona z powodu wieku – rzekomo zbyt młodego, by rozumieć, podejmować działanie czy wypowiadać się w kwestiach tego, co należy do sfery publicznej. Stąd dorośli, mimo oburzenia całą sytuacją, kwitują ją słowami: „jak musisz, to pisz”, jakby automatycznie wyłączając możliwość „wyłamania się”, zaistnienia dziewczynki jako indywidualności w opozycji do grupy. Nietrudno zrozumieć ich postawę, motywowaną chęcią ochrony dobra przed brzemienią w skutkach ingerencją państwa w życie rodziny²⁵. Jednak wyraźnie kontrastuje ona z wcześniejszą reakcją na wieść o tym, jakie zadanie otrzymała dziewczynka:

- Co piszesz, Irenko? [...]
- List do Stalina – odpowiada.
- Jezus Maria! – krzyczy ciocia. [...]
- Dlaczego piszesz list do Stalina?! – woła ojciec.
- Wszyscy piszą. Cała szkoła – stwierdza spokojnie.

Ciocia nagle klęka, robi wielki znak krzyża i głośno zaczyna:

- Ojcze nasz, któryś jest w niebie... [...]

Trójka dorosłych, modląc się, patrzy na Irenkę. Chcą odkupić jej grzech. Chcą znaleźć ład w swym niepokoju o nią. Chcą zrozumieć niezrozumiałe.

s. 157

Końcowe zdania przywołanego fragmentu niemal modelowo obrazują typowe ludzkie zachowania w zetknięciu z będącym źródłem traumy wydarzeniem: dążenie do „znalezienia ładu”, „zrozumienia”. Jednak trauma to właśnie owo „niezrozumiałe”, coś, czego zazwy-

²⁵ Świadczą o tym słowa matki, wypowiedziane do męża po opuszczeniu mieszkania przez Irenę: „Nie może jako jedna jedyna uczennica nie napisać listu do Stalina, bo wtedy wyrzucą ją ze szkoły, a ciebie z pracy, i z czego będziemy żyli?!” (s. 159).

czaj nie da się objąć rozumem, a tym bardziej wyrazić. Postawa dorosłych jasno wskazuje na fakt, iż próbują oni uchronić swą rodzinę przed bezpośrednimi wpływami komunistycznej polityki. Jednakże na pewno nie w pełni im się to udaje. Chociaż w cytowanym fragmencie reakcja dorosłych na rzeczywistość społeczno-polityczną, w której funkcjonują, została przez autorkę przedstawiona dość ironicznie, sytuacja jednostki nie jest jednoznaczna.

Można zaryzykować stwierdzenie, że Irenka przez swoje zachłyśnięcie systemem, deklarowaną miłość do polonistki i Stalina stanowi wyrwę, wyłom, niejako rozbija spójny, patriotyczny, mitologizowany obraz rodziny PRL (tutaj: „rodziny przeciw systemowi”²⁶). Co więcej, zainspirowana słyszanyimi słowami modlitwy rozpoczyna swój list, nazywając dyktatora ojcem („przyszedł moment olśnienia. Ma. Ma upragniony początek. – Ojciec nasz, któryś jest... [...] któryś jest nadzieją wszystkich Polaków, małych i dużych, nadzieją polskich dzieci...”; s. 158). Nieco paradoksalnie, poprzez swój konformizm wobec władzy, na tle rodziny staje się więc figurą... buntowniczką. Oczywiście incipit „listu do Stalina” brzmi oburzająco, przede wszystkim jednak ze względu na podobieństwo do pierwszych słów *Modlitwy Pańskiej* w połączeniu z tym, do kogo jest skierowany. O wiele mniej dziwi fakt, że bohaterka, działając w języku, miesza dwa porządki – relacji rodzinnych i relacji publicznych. Często bowiem zdarza się, nawet w potocznym rozumieniu, odnosić prymarnie kojarzone z rodziną oraz fundamentalne dla jej istnienia figury ojca lub matki do jakiejś grupy, choćby społeczeństwa czy narodu (mówi się np. o „ojcach założycielach Unii Europejskiej”, zaś w 2018 roku przypominano „matki polskiej niepodległości”²⁷).

To, w jaki sposób zapamiętała, a później relacjonowała wydarzenia z czasów Polski Ludowej babcia Ewy – zwłaszcza groteskowy, humorystyczny (wspomniany przez Ligęzę „wyzwalający śmiech”) opis omówionego epizodu, jak również innych zdarzeń z przeszłości – sprawia, że Irenę można nazwać przedstawicielką pamięci oceniającej. Wydaje się, że pełni ona funkcję pozytywną, nie przekazując potomkom ciężaru traumy, a właśnie cenny dar pamięci.

²⁶ Więcej o różnych aspektach niejednoznacznego obrazu polskiej rodziny w okresie PRL w społecznym odbiorze oraz w badaniach socjologicznych zob. B. KLICH-KLUCZEWSKA: *Rodzina, tabu i komunizm w Polsce (1956–1989)*. Kraków 2015.

²⁷ Więcej na ten temat zob. T. LESZKOWICZ: *Matki Niepodległości – 8 kobiet, o których warto pamiętać*. histmag.org, 11.11.2017. <https://histmag.org/Matki-Niepodleglosci-8-kobiet-o-ktorych-warto-pamietac-15969/2> [dostęp: 7.05.2019].

Własna trauma pod powierzchnią cudzych wspomnień?

Słuchająca opowieści o minionych, wskrzeszanych przez narracje czasach Ewa rezonuje, gromadzi, przechowuje cudze wspomnienia. Czy utożsamia się z nimi? Czy żyjąc w zupełnie innej rzeczywistości, na przełomie XX i XXI wieku, może porozumieć się z przodkami? Z tymi, którym ufa, z pewnością tak. Jednocześnie sytuacja dziewczyny sprzyja – jak się wydaje – niezbyt korzystnemu zjawisku dziedziczenia traum. Pozycję bohaterki *Ono*, współprzeżywającej z bliskimi przeszłość, można poniekąd porównać z badanymi przez Magdalenę Hodalską reporterami opisującymi traumatyczne zdarzenia:

Dziennikarze zanurzają się w ludzkiej tragedii, siedzą w niej po uszy przez długi czas, słuchają ludzi, którzy przeżyli przemoc, strach, smutek i stratę. „Nic dziwnego, że ich uczucia przenoszą się na dziennikarzy. *Vicarious trauma* jest prawdziwym zjawiskiem”, mówi Gavin Rees, były dziennikarz, a obecnie dyrektor Dart Center Europe, który pomaga reporterom relacjonującym traumatyczne wydarzenia. *Vicarious trauma* to trauma zapośredniczona. McCann i Pearlman używali terminu *vicarious traumatization*, opisując pracę terapeutów, którzy słuchają historii pacjentów, a potem przez lata cierpią na podobne symptomy²⁸.

Jednak, na co wskazywałam już wcześniej, owego dzielenia się przeszłością, traumą nie należy oceniać wyłącznie negatywnie. W ten sposób bohaterom udaje się zadzierzgnąć więź, młoda Ewa dużo więcej czuje i rozumie, zaś przedstawiciele starszych generacji (babcia, ojciec, momentami nawet matka) dzięki tym rzadkim niestety chwilom „międzypokoleniowego porozumienia” zyskują nadzieję na uporanie się z własną historią, kolejną szansę na zmierzanie się z traumą, czasem nawet nie do końca uświadomioną.

Porozumienie utrudnia fakt, że Ewa również ma swoją własną traumę, głęboko ukrytą, a jednocześnie kluczową zarówno dla tożsamości tej postaci, jak i fabuły całego utworu. Jest nią doświadczenie gwałtu. Znaczące wydaje się, że dziewczyna przez długi czas nie pamięta tamtego wydarzenia. Można uznać, że to kwestia wypitego owej feralnej nocy alkoholu, ale równocześnie charakter właściwej bohaterce niepamięci oraz stopniowe jej przełamywanie

²⁸ M. HODALSKA: *Trauma dziennikarzy. Dziennikarstwo traumy*. Kraków 2017, s. 49.

pozwała mniemać, że w tym wypadku zadziałał psychologiczny mechanizm wyparcia. Dopiero w trakcie symbolicznej podróży Ewa stopniowo przechodzi proces „odpominania”, który pomaga jej odpowiedzieć sobie na pytanie, „co się właściwie stało tamtej nocy?”, a tym samym przynajmniej do pewnego stopnia pozwala uporać się z traumatycznym doświadczeniem. Chce też, dzięki pomocy nienarodzonego dziecka, rozwiązać inne wątpliwości; jak sama twierdzi, „Ono mi powie” (s. 249), który z trzech napastników jest jego/jej ojcem. I rzeczywiście, bohaterce udaje się zrekonstruować bieg wydarzeń, co przynosi jej pewną ulgę. Po uzyskaniu przekonania, że to on jest sprawcą gwałtu, spotyka się też z Wojtkiem, bo – jak tłumaczy – „kiedyś będę musiała mu [dziecku – D.P.] opowiedzieć, jaki jesteś. Jaki byłeś. Bo Ono zechce to wiedzieć na pewno. Ja bym chciała na jego miejscu” (s. 354).

Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na wplecione w fabułę powieści refleksje dotyczące społecznego postrzegania problematyki przemocy o charakterze seksualnym. Podobnie jak przywoływane już reminiscencje okresu PRL, przyjęły one postać monologu „sprowokowanego” przez drobny, banalny, na pozór mało znaczący „odprysk powieściowej rzeczywistości” – zwykle pojedyncze słowo, niczym Proustowska magdalenka wywołujące cały ciąg asocjacji, wspomnień, przemyśleń...

Zwyczajny gwałt:

...no, zwyczajny gwałt. Są ich setki. Tysiące. Nikt o nich nie mówi, czasem ktoś napisze, ale bez nazwisk, nawet bez imion. W gwałcie jest coś wstydlivego, głównie dla ofiar. Gwałcone istoty – dzieci obojga płci, nieletnie i nieletni, dziewczyny, chłopcy, kobiety samotne i mężatki, a nawet staruszki – milczą. Zamykają to wspomnienie na klucz, klucz wrzucają do rzeki czasu, modlą się, by nigdy już na niego nie natrafić, nawet przez przypadek. Te nieliczne, które odważą się o tym głośno powiedzieć, są osaczane przez dziesiątki agresywnych pytań, zadawanych przez rodziców, krewnych, przyjaciół, sąsiadów, policję, sędziów, prokuratorów, adwokatów, dziennikarzy. „Sprowokowałaś go czymś. Czym? Miałaś za krótką spódniczkę? Gołe ramiona? Przykrótki podkoszulek? Za duży dekolt? Pochyliłaś się i zobaczył twoje piersi? Założyłaś nogę na nogę i widział twoje udo? Podniosłaś ręce i ujrzał twój brzuch? Nie? Nie? NIE!!!! No to uśmiechnęłaś się do niego i powiedziałaś coś, na przykład »dzień dobry«...”.

s. 243; podkr. – D.P.

Ten obszerny cytat obfituje w niezwykle celne spostrzeżenia pokazujące trudną sytuację osób zgwałconych. W dominującym dyskursie pokrzywdzeni są często zupełnie pomijani bądź przeciwnie – stawiani w centrum zainteresowania, lecz w sposób, który zamiast uświadamiać, uwrażliwiać, wspierać i pomagać, piętnuje ich jako niemal współwinnych przeżytego koszmaru. W cytowanym fragmencie ów problem symbolizują enumeracje o stopniowo wzrastającym natężeniu emocjonalnym, jak również utrzymane w oskarżycielskim tonie, coraz bardziej absurdalne sugestie dotyczące „sprowokowania” sprawcy przez ofiarę.

Temu niepokojącemu obrazowi społecznej reakcji na nadużycia seksualne odpowiadają obserwacje prowadzone z perspektywy socjologicznej. Georges Vigarello w książce *Historia gwałtu od XVI do XX wieku* zauważa, że w postrzeganiu gwałtu „odniesienie do traumy zmieniło wszystko”²⁹. Wszak jeszcze na początku drugiej połowy XX wieku (przykład sprawy z 1959 roku) „w osobliwy sposób same ofiary pozostają nieobecne w [...] dyskusjach – trudno natrafić na opis czy imię którejs z dziewczynek czy nastolatek”³⁰. Natomiast w ostatnich latach w spojrzeniu na przestępstwa o podłożu seksualnym „decydujące znaczenie zyskuje [...] sam uraz psychiczny, jego głębia i czas trwania, uznawany za ostateczny, niekiedy nawet przez napastnika”³¹. Co znaczące, „konsekwencje [gwałtu są – D.P.] uznawane za tym poważniejsze, im młodsza jest ofiara”³².

Wzrasta zatem społeczna świadomość przemocy o charakterze seksualnym oraz jej wieloaspektowych negatywnych skutków. Nie wolno jednak zapominać, że ze względu na indywidualne różnice każda i każdy pokrzywdzony inaczej przeżywa owo traumatyczne doświadczenie. Toteż nietrudno wyobrazić sobie jeszcze inną interpretację powieściowych losów Ewy: nie tyle niemożność, ile (stopniowo przełamowaną) niechęć do zmierzenia się przez nią z własną trudną przeszłością. Bieg fabuły, nieustanne przemieszczanie się, natłok myśli i słów kierowanych przez nastoletnią matkę do nienarodzonego dziecka mogłyby wówczas wskazywać na próbę „zagadania” przez nią traumy. To, co najważniejsze i co stanowi właściwie punkt wyjścia wszystkich przedstawionych w powieści *Ono* zdarzeń, zdaje się poniekąd schodzić na dalszy plan, zanikać

²⁹ G. VIGARELLO: *Historia gwałtu od XVI do XX wieku*. Tłum. A. LEYK. Warszawa 2010, s. 414.

³⁰ Ibidem, s. 415.

³¹ Ibidem, s. 412–413.

³² Ibidem, s. 413.

jako nienazwane. Dla (stanowiącej problem także współcześnie) wspomnianej już krzywdzącej stygmatyzacji ofiar wykorzystania seksualnego znamieny wydaje się fakt, że sama nastolatka niezwykle rzadko decyduje się, czy też ma odwagę używać słowa „gwałt”, czyli nazwać i wypowiedzieć wprost to, co ją spotkało. O wiele częściej akt seksualny opisywany bywa przez rozmaitych bohaterów kolokwialnie albo wręcz wulgarnie. Wspominają o „puszczaniu”, „pieprzeniu” czy nawet „kurwieniu się”:

Teresa ma ochotę wrzasnąć: „A kurwić się nie bałaś?!” , lecz coś ją powstrzymuje. Może twarz córki, nagle zbiedniała i brzydka, przypominająca jej własną sprzed lat? Może pamięć o słowach własnej matki, które brzmiały dokładnie tak samo i do dziś bołą?
s. 119

Jak wskazuje przywołany fragment, sytuacja niechcianej i przedwczesnej ciąży nie jest obca także matce Ewy. Wyzwała w niej to jednak tylko krztę empatii wobec córki; dominują oskarżenia, wyzwiska, obraźliwe sugestie, drwina lub – w najlepszym razie – obojętność. Trudno się dziwić, że w takiej sytuacji dziewczyna nie chce się przyznać – ani bliskim, ani obcym – że została wykorzystana („Zwyczajnie – odpowiada Ewa i myśli: »Przecież ci nie powiem, jak. Tego się nie mówi. To był gwałt. Zwyczajny gwałt«”; s. 242). Prawdę wyznaje, również bardzo niechętnie, tylko lekarzowi („bo już lepiej obcemu niż rodzicom”; s. 90). Widać wyraźnie, że na traumatyczne doświadczenie gwałtu Ewa nałożyła swoje tabu.

Guma do żucia – trauma pisarki?

Jak już wspomniałam, za do pewnego stopnia zapośredniczoną możemy także uznać całą stworzoną przez pisarkę powieściową fabułę. Na koniec chciałabym więc włączyć do swoich rozważań wątek autobiograficzny, który, w mojej opinii, w interesujący sposób komplikuje patrzenie na przedstawiany w *Ono* obraz przeszłości, zwłaszcza okresu istnienia Polskiej Republiki Ludowej.

Dorota Terakowska urodziła się w 1938 roku, od końca lat 60. do początku 80. XX wieku należała do PZPR. W 1986 roku w drugim obiegu ukazała się jej książka *Guma do żucia*, którą autorka określała „jako swoiste, prywatne pożegnanie ze sobą samą z lat PRL”³³.

³³ D. TERAKOWSKA: *Kto naprawdę mnie zna*. Rozmawiała J. PAPUZIŃSKA. „Guliver” 1993, nr 3, s. 20–25 (cyt. za: <http://terakowska.art.pl/wywiady/talk4.htm>)

Utwór pisany jest w pierwszej osobie, zaczyna się od wspomnień z dzieciństwa pisarki (m.in. „burżuj” jako znienawidzone słowo), później stopniowo przechodzi do czasów kariery dziennikarskiej oraz działania w „Komisji” – tym samym pisarka rozlicza się z własnym sumieniem. Tryb owego wewnętrznego dialogu znalazł odzwierciedlenie również w graficznym układzie tekstu. Został on zapisany w charakterystycznej formie, z użyciem zróżnicowanej wielkości liter:

I myślę sobie, myślami jak z taniej agitbroszurki, wyłożonej
w „czerwonym kąciku” w tamtych latach niemal w każdej świet-
licy czy domu kultury, myślę czy
komunista bogaty dobrami
jest
komunistą gorszym niż
komunista ze świata siermiężnej biedy?

A NA CZYM TOBIE BARDZIEJ ZALEŻY? KTÓRY ŚWIAT DLA KTÓRE-
GO BYŚ SPRZEDAŁA? CO NA CO BYŚ WYMIENIŁA? WYMIENIŁAŚ
JUŻ PRZECIEŻ SIEBIE SAMĄ NA GUMĘ DO ŻUCIA – ZA CENĘ SPO-
KOJU I WZGLĘDNEGO DOBROBYTU...³⁴

Pisany wersalikami tekst łatwo utożsamić z głosem (czy nawet krzykiem) sumienia, wyrzucającego bohaterce-autorce zachowania niezgodne z normami moralnymi, etycznymi. Natomiast tytuł książki, na co wskazuje również przywołany cytat, stanowi metaforę sytuacji człowieka „przeżutego” przez panujący w Polsce ustrój komunistyczny. Pisarka mówiła o tym po latach:

Całe to moje bycie w partii opisałam w powieści *Guma do żucia*, którą wydałam w podziemiu. Ta tytułowa guma to ja... Żuł mnie system, a wcześniej byłam przecież wolna, wiedziałam, że wolność nosi się w sobie, w środku, i umiałam ją nosić... Rozczarowałam samą siebie. Z własnego wyboru stałam się gumą do żucia. Sama sobie powiedziałam: „Byłaś w Piwnicy... Pamiętasz Skrzyneckiego, pamiętasz Dymnego? Nauczylesz cię, że wolność tkwi w człowieku, w środku, i co z tym zrobiłaś? Gównu zrobiłaś, Do-

[dostęp: 31.01.2019]). Natomiast informacje biograficzne podaję za: K. BATORA: *Dorota Terakowska. W: Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku.* <http://nplp.pl/artypul/dorota-terakowska/> [dostęp: 31.01.2019].

³⁴ D. TERAKOWSKA: *Guma do żucia*. Warszawa 1986, s. 44–45.

rota, wielkie gówno". Ja, buntowniczką przez całe życie, poznałam smak własnego oportunisty³⁵.

Nie sposób się dziwić, że Terakowska uznawała ten niedługi tekst za przełomowy w procesie ustalania własnego stosunku do polskiej rzeczywistości społeczno-politycznej drugiej połowy XX wieku. Jednak, abstrahując od innych, równie istotnych aspektów *Gumy do żucia*, najbardziej fascynująca wydaje się paralelna lektura tego utworu oraz powieści *Ono*. W autobiograficznej publikacji można bowiem znaleźć zapis wspomnień, które ujawniają także źródło licznych epizodów z książki z 2003 roku. Okazuje się, że wiele sytuacji czy doświadczeń przypisanych później bohaterom opowieści o losach ciężarnej Ewy w rzeczywistości miało miejsce, co więcej – że przeżyła je sama Terakowska. W jej autobiograficznej narracji pod datą 1952 opisana została przykładowo omówiona już wcześniej, jako element fabuły *Ono*, historia o nowej polonistce oraz liście do Stalina:

- Co piszesz? – pyta ciocia.
- List do Stalina. Na konkurs.
- Jezusie Maryjo! Haniu, dlaczego dałaś to dziecko do t a k i e j szkoły? Czemu do TePeDe a nie do zakonnicy?
- Szkoły zakonne nie mają przyszłości. Zlikwidują je. [...]

Mój codzienny rytuał wieczornego pacierza. Długi, gdy Boga potrzebuję. Coraz krótszy, gdy już z Nim załatwiłam swoje sprawy. Wreszcie odklepywanie – mechanicznie, na pamięć, bez zrozumienia słów: „Ojcze nasz, któryś jest...”

Mój wysunięty język nagle się chowa. Błyszczą oczy. Warkocze prawie się naelektryzowały. Same z siebie, czy też to Diabeł...?

Pod moim piórem nagle wykwitają pierwsze słowa listu do Stalina:

OJCZE NASZ, KTÓRYŚ JEST...
moment namysłu
...KTÓRYŚ JEST NADZIEJĄ POLSKICH DZIECI...³⁶

Na kartach *Gumy do żucia* zostały też opisane inne fragmenty rzeczywistości Polski Ludowej, m.in. biorący udział w manifestacji tłum, obrazowany i wartościowany niemal dokładnie tak samo, jak w przywołanych wspomnieniach Jana³⁷.

³⁵ Cyt. za: K.T. NOWAK: *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*. Kraków 2005.

³⁶ D. TERAKOWSKA: *Guma do żucia...*, s. 10.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 32–35.

Podsumowanie

Przedstawione przykłady pokazują, że przeszłość widziana z różnych perspektyw odgrywa w twórczości Doroty Terakowskiej bardzo ważną rolę – wielu wykreowanych przez nią bohaterów nie potrafi się uwolnić od ciemnych kart własnej i narodowej historii. Podczas interpretacji twórczości tej pisarki trauma może się zatem okazać bardzo pomocną kategorią. W omawianych utworach występują jej oba wyróżnione przez Dominicką LaCaprę rodzaje: strukturalna (PRL) oraz historyczna (gwałt).

Co więcej, bez obawy o nadużycie można chyba stwierdzić, że pojawiające się w tekstach autorki *Ono* reminiscencje okresu komunistycznej dyktatury pozostają silnie zakorzenione w biografii samej twórczyni. W jej wspomnieniach ten czas jest ambiwalentny, nie jawi się jako jednoznacznie dobry lub zły. Jednakże akcentowana już konieczność „pożegnania ze sobą samą z lat PRL”³⁸ i rozczarowanie wywołujące niechęć do aktywnego uczestniczenia w życiu politycznym („Polityka to straszna rzecz. Trzeba od niej uciekać. Ona robi z ludźmi coś takiego...”³⁹) wskazują na to, że wspomnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej były dla Terakowskiej w jakiś sposób traumatyczne. Niewykluczone, że opisywanie swoich przeżyć czy refleksji, późniejsze przypisywanie ich różnym fikcyjnym postaciom stanowiły dla pisarki swego rodzaju terapię.

Bez względu na genezę, na jednym z poziomów powieść *Ono* bez wątpienia daje się czytać jako zapis (nie)minionej przeszłości, w tym wypadku szczególnie czasu PRL. Czy stanowi on jedynie źródło strukturalnej traumy, czy we wspomnieniach nabiera także cech mitycznego raju utraconego? Za dobrą odpowiedź na to pytanie można uznać cytaty z *Gumy do żucia*, trafnie obrazujący złożoność i wielość możliwych spojrzeń na przeszłość:

- Prawda nigdy nie jest jedna. Ona jest złożona. [...]
- Znaczy się nie ma odpowiedzi? [...]
- Nie ma...⁴⁰

³⁸ D. TERAKOWSKA: *Kto naprawdę mnie zna...*

³⁹ EADEM: *Guma do żucia...*, s. 21.

⁴⁰ Ibidem, s. 57.

Bibliografia

- Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015.
- ARTWIŃSKA A.: *Pamięć negatywna. Komunizm i/a sprawcy*. „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 135–149.
- BALUCH A.: *Tajemniczy świat wyobraźni Doroty Terakowskiej*. „Guliwer” 2005, nr 1, s. 6–10.
- BATORA K.: *Dorota Terakowska*. W: *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*. <http://nplp.pl/artukul/dorota-terakowska/> [dostęp: 31.01.2019].
- BOJDA W.: *Kłopot z Terakowską*. „Guliwer” 2004, nr 2, s. 15–19.
- BOLIŃSKA M.: *Zdarzenia niepunktualne. Biograficzny i antropologiczno-kulturowy kontekst opowieści o biegu ludzkiego życia w prozie Doroty Terakowskiej*. Kielce 2013.
- CIEŚLIKOWSKI J.: *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*. „Literatura Ludowa” 1976, nr 1, s. 3–16.
- CIEŚLIKOWSKI J.: *Literatura osobna*. Wybór R. WAKSMUND. Warszawa 1985.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL A.: *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*. „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 13–24.
- DEŁGOSZ P.: *Trauma wielkiej zmiany na Podkarpaciu*. Kraków 2008.
- HESKA-KWAŚNIEWICZ K.: *„Świat w gorzkiej pigułce” – o samotności dziecka w pisarstwie Doroty Terakowskiej*. „Guliwer” 2004, nr 2, s. 6–11.
- HODALSKA M.: *Trauma dziennikarzy. Dziennikarstwo traumy*. Kraków 2017.
- KLICH-KŁUCZEWSKA B.: *Rodzina, tabu i komunizm w Polsce (1956–1989)*. Kraków 2015.
- LACAPRA D.: *Historia w okresie przejściowym: doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. K. BOJARSKA. Kraków 2009.
- LESZCZYŃSKI G.: *Ścieżkami myśli*. „Gazeta Wyborcza”, 15.09.1998, s. 21.
- LESZKOWICZ T.: *Matki Niepodległości – 8 kobiet, o których warto pamiętać*. histmag.org, 11.11.2017. <https://histmag.org/Matki-Niepodleglosci-8-kobiet-o-ktorych-warto-pamietac-15969/2> [dostęp: 7.05.2019].
- LIGĘZA W.: *Pamięć PRL-u w prozie polskiej po 1989 roku*. W: *Literatura polska po przełomie 1989 roku*. Red. S. GAWLIŃSKI, D. SIWOR. Kraków 2007, s. 29–46.
- ŁYSAK T.: *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*. W: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. ŁYSAK. Przeł. T. BILCZEWSKI, K. BOJARSKA, J. BURZYŃSKI, A. KOWALCZE-PAWLIK, A. REJNIAK-MAJEWSKA. Kraków 2015, s. 5–30.
- NOWAK K.T.: *Moja mama czarownica. Opowieść o Dorocie Terakowskiej*. Kraków 2005.
- RADŁOWSKA R.: *Matka, córka i ONO*. Wywiad z Dorotą Terakowską i Małgorzatą Szumowską. „Wysokie Obcasy” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza”, 23.02.2004.
- Słownik języka polskiego PWN*. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/trauma.html> [dostęp: 28.01.2019].
- SOBOLEWSKI T.: *Dziecko Peerelu. Esej – dziennik*. Warszawa 2000.
- SZYBOWICZ E.: *Trauma*. „Czas Kultury”, 6.03.2015. <http://czaskultury.pl/felietony/trauma/> [dostęp: 25.01.2019].

- ŚWIDA-ZIEMBA H.: *Młodzi w nowym świecie*. Kraków 2005.
- ŚWIDA-ZIEMBA H.: *Młodzież PRL*. Kraków 2010.
- TERAKOWSKA D.: *Guma do żucia*. Warszawa 1986.
- TERAKOWSKA D.: *Kto naprawdę mnie zna*. Rozmawiała J. PAPUZIŃSKA. „Guliwer” 1993, nr 3, s. 20–25.
- TERAKOWSKA D.: *Ono*. Kraków 2003.
- TUMAS I.: *Dlaczego Terakowska niezwykłą pisarką była*. „Guliwer” 2005, nr 2, s. 11–14.
- TUSZYŃSKA K.: *„Dojrzałam do niekomunistycznych butów”. Mityzacja dzieciństwa jako sposób radzenia sobie z traumą*. „Napis” 2013, nr 19, s. 347–363.
- VIGARELLO G.: *Historia gwałtu od XVI do XX wieku*. Tłum. A. LEYK. Warszawa 2010.
- WALAS T.: *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2012, s. 93–135.

Dorota Pielorz – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, absolwentka polonistyki-komparatystyki na tej samej uczelni. Interesuje się szeroko pojętą literaturą dziecięcą oraz młodzieżową, zarówno polską, jak i zagraniczną. Zajmowała się badaniem początków polskiej recepcji twórczości Lucy Maud Montgomery oraz tłumaczeń najpopularniejszego utworu tej autorki, obecnie analizuje socjologiczny wymiar polskiej literatury młodzieżowej okresu PRL. Do obszaru jej zainteresowań naukowych należy ponadto problematyka przekładu, zwłaszcza zagadnienia związane z tłumaczeniem tekstów kierowanych do młodego odbiorcy. Brała udział w polskich i międzynarodowych konferencjach literaturoznawczych, a także przekładoznawczych. Jest autorką artykułów związanych z tymi dziedzinami.

e-mail: powiesnik.dorota@gmail.com



Antoni Zając

Uniwersytet Warszawski

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

„I czyje to wszystko?” Fantomy pamięci i transfery traumy w *Krótkiej wymianie ognia* Zyty Rudzkiej

“Whose Is It, Anyway?”

The Phantoms of Memory and the Transmission of Trauma
in Zyta Rudzka’s *Krótką wymiana ognia*

Abstract: This article aims to provide a preliminary interpretation of Zyta Rudzka’s novel entitled *Krótką wymiana ognia* (*A Short Exchange of Fire*). It is analysed through the lens of interdisciplinary Memory and Trauma Studies as well as Maria Török and Nicolas Abraham’s psychoanalytical thought – special attention is paid to the concept of transgenerational transmission of trauma. The author presents three main series of events (which occur not only in reality but also in the phantasmatic order) which affect the complicated relationship between women from three generations of the same family. Shreds of memory that circulate between them gradually lose an unambiguous affiliation and become a part of a somatic and sensual traumatic palimpsest.

Key words: Phantom, postmemory, post-traumatic subject, transgenerational trauma, Zyta Rudzka

Streszczenie: Artykuł stanowi próbę interpretacji powieści Zyty Rudzkiej zatytułowanej *Krótką wymiana ognia*. Dochodzi w nim do odczytania tego utworu za pomocą kategorii zaczerpniętych z myśli psychoanalitycznej Marii Török i Nicolasa Abrahama oraz z interdyscyplinarnych studiów nad pamięcią i traumą ze szczególnym uwzględnieniem zagadnienia transgeneracyjnego przekazu traumy. Autor przedstawia trzy podstawowe łańcuchy rzeczywistych i obecnych w porządku fantazmatycznym zdarzeń, które wpływają na skom-

plikowaną relację pomiędzy kobietami należącymi do trzech pokoleń tej samej rodziny. Krążący między nimi pamięciowy przekaz jest zaburzony i stopniowo wytraca jednoznaczną afiliację, stając się traumatycznym palimpsestem o charakterze sensualnym i somatycznym.

Słowa kluczowe: Fantom, podmiot posttraumatyczny, postpamięć, transgeneracyjny przekaz traumy, Zyta Rudzka

Krótką wymianą ognia to siódma powieść Zyty Rudzkiej. Wydana w 2018 roku książka jest efektem powrotu autorki do twórczości prozatorskiej po kilkuletnim okresie pracy nad formami dramatycznymi, m.in. nagradzanymi sztukami *Cukier Stanik* i *Zimny bufet* oraz – co nie bez znaczenia – utworem zatytułowanym *Krótką wymianą ognia*¹. Wypada uznać go za tekst autonomiczny (jest zasadniczo odmienny od powieści pod względem formalnym, językowym, częściowo również tematycznym), jednak już tam pojawiły się pewne postaci i wątki, a nawet sformułowania², które zostały później poddane nowemu opracowaniu³, a następnie złożone w narracyjną formę, fragmentaryczną i wewnątrznie popękaną⁴.

¹ Z. RUDZKA: *Krótką wymianą ognia*. [Utwór dramatyczny]. „Dialog” 2014, nr 4, s. 21–41.

² W dramacie Rudzkiej naśladowana jest struktura trenu, a nawiązania do różnych tekstów kultury (tzw. wysokiej i tzw. popularnej) w zestawieniu z tematyką tekstu mogą wywołać skojarzenia z *Utworem o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff. Te elementy w powieści nie występują, obecne są za to niektóre postaci, takie jak Zuzanna i Werner, a także wątek samobójstwa kobiet uciekających przed żołnierzami Armii Czerwonej. Powracają sceny (kobiety topiące się w jeziorze, obcinanie warkocza) i całe frazy (np. „Jacy są teraz mężczyźni? / Mają delikatne dłonie. Wrażliwe. Jak małe kraby”, „Tam jest taki widok. Eine atemberaubende”. Ibidem, odpowiednio s. 21 i 22 oraz Z. RUDZKA: *Krótką wymianą ognia*. Warszawa 2018, odpowiednio s. 20 oraz s. 169 – dalsze odniesienia do cytatów z powieści Rudzkiej oznaczam skrótem Kwo oraz podaję numer strony).

³ Można to postępowanie powiązać z metodą twórczą, o której Rudzka mówi w wywiadzie z Agnieszką Sowińską: „Ja właściwie piszę, przepisyując. *Krótką wymianę ognia* przepisywałam cały czas – tak, by uzyskać krótkie zdania, a krótkie zdania długo się pisze. Nie tyle odejmowałam słowa, co w nich grzebałam, zawsze szukając tego jedyne”. A. SOWIŃSKA: *Czas na inne piosenki. Rozmowa z Zytą Rudzką*. „Dwutygodnik” 2018, nr 3. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7740-czas-na-inne-piosenki.html> [dostęp: 1.05.2020].

⁴ Wśród licznych klasyfikacji gatunkowych lub narratologicznych, które pozwoliłyby opisać strukturę powieści Rudzkiej, chciałbym zwrócić uwagę na

Powieść spotkała się z dużym zainteresowaniem krytyków i krytyczek – to dotychczas najszerzej komentowany utwór Rudzkiej. Recepcja *Krótkiej wymiany ognia* była na ogół pozytywna – w 2019 roku książka otrzymała Nagrodę Literacką Gdynia, uzyskała również nominację m.in. do Nagrody Literackiej „Nike”. Dariusz Nowacki uznał, że zaletą powieści jest brak jasnych rozwiązań fabularnych i wyrazistych rozstrzygnięć moralnych⁵, a na znaczenie niedomówień czy sekretów w planie narracyjnym powieści zwracała uwagę Martyna Okrajni⁶. Eksperymentalność prozy Rudzkiej, która odzwierciedla skomplikowaną strukturę kruchej pamięci, stała się dla Olgi Wróbel podstawą do wyróżnienia *Krótkiej wymiany ognia* spośród analizowanych przez nią powieści napisanych przez kobiety i wydanych w 2018 roku: „Z tarczą zostaje tylko Zyta Rudzka z lubieżnymi, starymi bohaterkami, mielącymi w ustach frazy, które nie przynoszą ulgi”⁷. Za „Minimalistyczną sagę o trzech pokoleniach kobiet”⁸, podatną na psychoanalityczne interpretacje uznała książkę z kolei Kinga Dunin, która stwierdziła, że Rudzka napisała „chyba najciekawszą powieść w polskiej literaturze, jaką [Dunin – A.Z.] czytała od lat”⁹.

Inny ton przybrała recenzja *Krótkiej wymiany ognia* autorstwa Marcina Bełzy. Ma ona charakter polemiczny względem dotychczasowej recepcji książki – to, co we wcześniejszych komentarzach zostało poczytane za walor, u Bełzy jest rozpatrywane negatywnie, a „kanonizacja tej powieści”¹⁰ jest dlań niezrozumiała i nieuzasadniona. W tekście pisany demaskatorskim tonem autor uznaje, że *Krótką wymianą ognia* nie jest w stanie sprostać etycznym wymogom stawianym narracji dotyczącej zdarzeń granicznych, ekstremalnych,

możliwość określenia jej mianem „powieści kubistycznej”. Tak późne utwory Leopolda Buczkowskiego nazywa Piotr SĄDZIK – zob. IDEM: *Rozpylenia. Marańskie montaże Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 107.

⁵ D. NOWACKI: „Krótką wymianą ognia” Zyty Rudzkiej: *świecący powieściowy powrót po kilkunastu latach przerwy*. „Gazeta Wyborcza”, 9.04.2018.

⁶ M. OKRAJNI: *Zakotwiczenie (w) przeszłości* (Zyta Rudzka: „Krótką wymianą ognia”). „artPapier” 2018, nr 13. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=351&artykul=6865&kat=1> [dostęp: 1.05.2020].

⁷ O. WRÓBEL: *Odważniej*. „Dwutygodnik” 2018, nr 3. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7696-odwazniej.html> [dostęp: 1.05.2020].

⁸ K. DUNIN: *Zajrzeć do studni*. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/zyta0rudzka-recenzja-zajrzec-do-studni/> [dostęp: 1.05.2020].

⁹ Ibidem.

¹⁰ M. BĘLZA: *Zimne ognie*. „Mały Format” 2018, nr 4. <http://malyformat.com/2018/04/zimne-ognie/> [dostęp: 1.05.2020].

skutkujących traumą lub aktywujących wypartą przeszłość. Zdaniem Bełzy utwory, w których taka tematyka jest podejmowana, muszą ukazywać kryzys nie tylko doświadczenia, lecz także medium służącego do jego reprezentacji, jednakże w ostatecznym rozrachunku powinny reprezentować pewien typ *decorum*, ustanawiającego odpowiedni balans między etyczną zawartością tekstu a jego stroną estetyczną. Język ma nade wszystko służyć opowiadaniu i dawać świadectwo możliwości zaistnienia koherentnej wypowiedzi – jeżeli bowiem eksploracje stylistyczne przysłonią sensy przekazywane przez tekst (sensem naczelnym powinno być przezwyciężenie niewypowiedzalności), proza nabierze cech autokarykatury i nie będzie można jej zawierzyć.

Dla Bełzy co najmniej niepokojący musi być więc szereg elementów obecnych w *Krótkiej wymianie ognia* – specyficznie „rwana” narracja, wykorzystanie językowych klisz, mieszanie stylistycznych rejestrów czy sceny, w których to, co najtragiczniejsze, jest jednocześnie w dziwny sposób przesycone humorem. Autor postrzega tę strategię twórczą jako koniunkturalną, zaś w kluczowym akapicie recenzji stwierdza:

Zarzucam tej powieści grzech najcięższy: obracanie Traum i Historii w przedmiot gry, oswajanie przez estetyzowanie – i to właśnie teraz, kiedy potrzeba nam raczej postawienia w stan niepokoju i najwyższej moralnej niewygody. Wpisuje się ona w groźną tendencję literacką, która opiera się na żonglowaniu wielkimi tematami, z czego na ogół niewiele wynika – lub wychyla się porażająca i znieczulająca banalizacja¹¹.

Więcej niż symptomatyczny jest fakt, że Bełza postanowił oba najważniejsze tu pojęcia napisać wielką literą – tym samym wskazuje jedyny właściwy tryb opisu stanów wyjątkowych rzeczywistości: jest nim wzniosła, sakralizująca doświadczenie narracja tragiczna. Wydaje się zaś, że przekonanie całkowicie odmienne stanowi źródło twórczości Rudzkiej – autorki usilnie odmawiającej pisania o traumie przez wielkie „T” i przekonanej o konieczności eksperymentalnej pracy z językowym naddatkiem, który Bełza pragnie wykluczyć z tego typu literatury. *Krótką wymianą ognia* to faktycznie rewers narracji traumatycznej tworzonej według literaturoznawczo uprawomocnionych dyskursywnych zasad – w powieści jej próbka

¹¹ Ibidem.

zostaje zresztą przywołana w trybie ironicznym, w scenie wieczoru autorskiego, podczas którego główna bohaterka, poetka Roma Dąbrowska, wysłuchuje prelekcji o własnej twórczości, zupełnie nie odnajdując się w swojej charakterystyce:

Podglądaczka istnienia. Doskonała w anatomii przedmiotów. Sekcji rzeczy. Odgrzebywaniu istnień. Dmucha w popiół. Wychwytuje fragment. Ukryty zarys. Nieważny detal. Schowany szczegół. Nieśmiały ślad. Zatartą poszlakę. Zapomniany trop.

Kwo, s. 33

Dość daleko Rudzkiej do cytowanej tu pastiszowo retoryki mającej swoje korzenie w zapiskach Maurice'a Blanchota i Jean-François Lyotarda¹²; jej dokonania należałoby charakteryzować w bliskości wszystkich tych twórców i twórczyń, którzy wychodzą poza „hermeneutykę popiołu” i renegocjują warunki jednostkowego zapisu, dokonującego się w dystansie względem uporządkowanej struktury literackiego świadectwa służebnego¹³. Idiom Rudzkiej jest odmienny od spizowego, surowego tonu źle rozumianego realizmu traumatycznego ze względu na różnorakie odkształcenia czy suplementacje, zarówno w materii języka, jak i w sposobie porządkowania i prezentowania zdarzeń. Poszatkwane zdania, zapętlenia czy zaburzone rytmy tej prozy mają odzwierciedlać czasoprzestrzenne komplikacje, w jakie uwikłana jest opowieść tego, kto doświadcza traumy, lub próbuje zmagać się z niejasnym, sekretnym przekazem o traumie doświadczonej przez najbliższych. Doświadczenie terażniejszości niejasno podszytej przez to, co minione, a co nie znajduje dla siebie normatywnego wzorca wypowiedzenia, dobrze charakteryzuje użyte przez Rudzką w *Zimnym bufecie* sformułowanie „czas terażniejszy złożony”¹⁴: w nim właśnie, jak się wydaje, umiejscowione są bohaterki *Krótkiej wymiany ognia*, a zatem kobiety należące do trzech pokoleń tej samej rodziny, których historie wielokrotnie rozplatają i splatają się. Matrylinearny przekaz jest zagmatwany, zaś substancjalne dla niego traumy obciążają, choć nie zostają wypowiedziane, przywołane po imieniu.

¹² Por. J. LEOCIAK: *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznej formie reprezentacji*. Warszawa 2009.

¹³ Do takich twórców zaliczałbym m.in. Leo Lipskiego, Leopolda Buczkowskiego i Piotra Rawicza.

¹⁴ Z. RUDZKA: *Zimny bufet*. http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/zimny_bufet_zyta_rudzka.pdf [dostęp: 1.05.2020].

W utworze Rudzkiej słowa, wspomnienia, pamięciowe artefakty nieustannie migrują między przywoływaną już Romą Dąbrowską, jej bezimienną „mamulką”, która przeżyła wejście Armii Czerwonej na tereny Śląska, oraz córką Zuzanną, wybitną pianistką, która postanawia niespodziewanie zerwać kontakty z rodzicami. Te strzępy doświadczenia nie mogą podlegać inwentaryzacji czy mnemotechnicznym zabiegom, a listy obiektów obciążonych traumatycznym znaczeniem nie zamykają się. Enumerowane przedmioty są obecne w myśleniu Romy, mimo że ta nie rozumie ich znaczenia, ponieważ, jak w porządku narracji dowiadujemy się znacznie później, są one częścią nigdy niewypowiedzianego doświadczenia jej matki: „Wciąż widzę buciór, rączki lalek, kondom, osmalone deski, lód, omszałą cembrowinę, przerebel; to jest wszędzie” (Kwo, s. 10). Zadawane w powieści ważne pytanie „I czyje to wszystko?” (Kwo, s. 66) wskazuje na fakt, że w rodzinnym obiegu krąży nie tyle spójna opowieść o przeszłości, ile raczej jej fragmenty pozbawione jasnej afiliacji, sekretne przekazy, których obecność wyczuwana jest jedynie podskórnie.

Ten model wielokierunkowych transferów traumy jest zgodny z rozwijaną przez psychoanalityka Nicolasa Abrahama koncepcją fantomu. Według Abrahama to, co nas nawiedza i nęka, nie musi być koniecznie traumą przeżytą przez nas samych. Może być to również przekaz odziedziczony, chociażby przechodzący z pokolenia na pokolenie. Co ważne, nie chodzi tu o wypowiedzianą w jasny i spójny sposób prawdę o traumatycznym zdarzeniu, ale raczej o wszystkie przemilczenia i sekrety, które w postaci zagadkowych, zaszyfrowanych symptomów ujawniają się w dużym rozproszeniu. Przekaz, jednocześnie tak silnie na nas wpływający i tak niejasny, opiera się zadawanym mu pytaniom. Nadchodzi on już jako zniekształcony, już w rozbitych słowach. Trauma bowiem skrywa się w załomach języka. Co więcej, traumatyczna opowieść rodzinna podlega mechanizmowi retroaktywnych naznaczeń i efektowi *Nachträglichkeit*. Na kształt tej opowieści modyfikująco wpływają więc narracje kolejnych członków rodziny zmuszonych do konfrontacji z przeszłością własną i niewłasną.

Pamięć działa tu organicznie i hybrydycznie zarazem – żywe współdzieli przestrzeń z martwym, a przynależne tym porządkom elementy w niepożądanym i nieoczekiwanym sposobie zrastają się ze sobą, protezując się wzajemnie swoimi ubytkami. Abraham pisze:

Fantom jest tworem nieświadomości, która – nie bez powodu – nigdy się nie uświadomiła. [...] Jest oczywiste, że funkcją fanto-

mu nie jest dynamiczne wyparcie. Jego kompulsywne, okresowe powroty nie mogą być ujęte przez definicję tworzenia się objawu w wyniku ujawnienia wypartej treści; działa on jak brzucho-mówca, obcy twór w topografii mentalnej pacjenta. Wyobrażenia powstałe w wyniku obecności tego obcego nie mają nic wspólnego z klasycznymi fantazjami. Nie utrzymują topograficznego *status quo* ani nie odzwierciedlają jego zmiany. Zamiast tego, w swojej niechcianej obecności przybierają formę surrealistycznych fantasmagorii lub wypowiedzi przypominających twórczość OuLiPo¹⁵.

Podmiot, który pragnie w jakiś sposób wypowiedzieć te zagniewane przekazy, nie ma do dyspozycji mowy, którą mógłby swobodnie władać. Nie jest mu dostępna jakakolwiek esencjonalna narracja dotycząca punktowej traumy. Trauma bowiem zaplata się z siecią wydarzeń i fantazmatów, spośród których część nadchodzi jako niejawni przekaz od strony innego. „Ja” posługuje się ze zmiennym szczęściem owym swoim-nieswoim językiem, tak charakteryzowanym przez Rudzką:

Słowa to sukienki matki. Kuse, dziecięce, spod szafy wyszarpane. Po starszej siostrze. [...] Albo takie stroje, co piją, wrzynają się, cisną, zostawiają ślady, ale nie da się tych szmat wyrzucić, oddać, zawsze przychodzi na nie czas, same się przez głowę cisną.

Kwo, s. 17

Jednocześnie jednak tylko w języku – w jego kryzysach i ekscjach – mogą ujawnić się „krótkie wymiany ognia”, czyli intensywne transfery doświadczeń, niezwykle rezonanse różnic i powtórzeń czy wreszcie postpamięciowe¹⁶ ujawnienia polegające, jak pisze Aleksandra Ubertowska, na „wywołaniu [...] mglistych zarysów postaci i rzeczy” oraz „migotliwych fantomów, które w istocie pogłębiają świadomość braku”¹⁷.

Nawiedzona przez widma wielu cudzych przeszłości Roma zmaga się jednak również z tym, co namacalnie doczesne – szcze-

¹⁵ N. ABRAHAM: *Notes on Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology*. Trans. N. RAND. „Critical Inquiry” 1987, vol. 13, no 2, s. 287–292. Na potrzeby niniejszego artykułu fragment angielskiej wersji tekstu przełożył Jakub Żabiński-Sikorski.

¹⁶ Zob. M. HIRSCH: *Żaloba i postpamięć*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 247–280.

¹⁷ A. UBERTOWSKA: *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*. „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 283.

gólnie w początkowych partiach powieści bohaterka czuje bowiem, że wraz z wiekiem jej ciało traci witalność, niszczy się i rozkłada się: „Pokancerowana. W plamach. Liszajach. Wyżłobieniach. Koroduje. Kwilę w strupkach szarych. Sflaczała i obrzmiała. Spocona, obśliniona od myśli” (Kwo, s. 38). Roma odczuwa swoje ciało jako zdefragmentowane i coraz trudniej jest jej się w nim odnaleźć: „Od lat każdy gest oddziela mnie od siebie, znikam gwałtowniej niż linie papilarne na gorącym fajansie filiżanki” (Kwo, s. 30).

Ciało to podlega opisywanemu przez Catherine Malabou procesowi destrukcyjnego, plastycznego starzenia się¹⁸. Wbrew koncepcji francuskiej filozofki nie wytraca ono jednak pamięci dotyku – tego, co w nim bolesne, ale również tego, co powiązane z niespełnionymi i spełnionymi pragnieniami. To ważna cecha pisarstwa Rudzkiej – seksualność, jednostkowe doświadczenie traumatyczne i cząstkowa partycypacja w pamięci zbiorowej nie są tu rozłącznymi dziedzinami życia, ale mieszają się często w sposób, który w omawianej wcześniej optyce może wydać się bluźnierczy lub niesmaczny¹⁹.

Wiele miejsca Rudzka poświęca mężczyznom ważnym w życiu Romy – mężczyznom, którzy „są zawsze umorusani sobą. Nawet już dawno martwi żyją w ciągłym ruchu” (Kwo, s. 64), tak jakby byli obecni zawsze w widmowym powtórzeniu. Tak jest chociażby w przypadku nieudanego związku z Piotrem, który kończy się wraz z dokonaniem aborcji przez Romę (spędzony płód wydaje się pierwszym z serii „utraconych dzieci” nękających i nawiedzających bohaterkę: „Miłość do tego dziecka będzie powracać [...] jak echo po niespisanych trenach”; Kwo, s. 59) – później zaś Piotr pojawia się powtórnie w fantazmatycznym odkształceniu, dziwnie zresztą przypominając tytułową postać *Piotrusia* Leo Lipskiego: „Ktoś mi powiedział, że Piotruś zachorował. Jeszcze przed wylotem. Coś się stało z jego nogą. Z dnia na dzień stała się jak mątwą. Wyblakła, rozmiękła w konturach” (Kwo, s. 63)²⁰.

Dużo większą rolę w planie powieści odgrywa z kolei wątek romansu Romy z lekarzem Arnoldem Rosnerem – człowiekiem, który

¹⁸ C. MALABOU: *Ontologia przypadku. Esej o plastyczności destrukcyjnej*. Przeł. P. SKAŁSKI. Warszawa 2017.

¹⁹ Oprócz tekstu Bełzy zob. również kuriozalną recenzję: B. KLIMOWICZ: *Straszna pani bez godności, czyli przemilczenia w recepcji „Krótkiej wymiany ognia” Zyty Rudzkiej*. „Kultura Liberalna” 2018, nr 22. <https://kulturaliberalna.pl/2018/05/29/beata-klimowicz-recenzja-zyta-rudzka-krotka-wymiana-ognia/> [dostęp: 1.05.2020].

²⁰ Kolejną postacią w tej linii jest inny Piotr, bohater *Zdroju* Barbary Klickiej – to także postać o skomplikowanej somatyczności. Zob. B. KLICKA: *Zdrój*. Warszawa 2019, s. 71–108.

nie może uwolnić się od ciężącej na nim śmierci matki w obozie koncentracyjnym („Myślisz, że ten syk [chodzi o syk gazu – A.Z.] się z pepowiną odcina?”; Kwo, s. 95), a który zostaje wraz z wydarzeniami marca 1968 roku zmuszony do wyjazdu z Polski. Traumatyczna kontaminacja, w której Marzec retroaktywnie łączy się z Zagładą, to motyw obecny zarówno w poprzednich utworach Rudzkiej (w *Mykwie* i *Fastrydze*), jak i w innych polskich tekstach literackich, na co zwraca uwagę Anna Artwińska²¹. W *Krótkiej wymianie ognia* wątek ten opracowany jest jednak w sposób interesujący w szczególności ze względu na postać żony Rosnera, Liliany, która, gdy tylko dowiaduje się o konieczności opuszczenia kraju, postanawia zaadoptować przebywającą w sierocińcu, uzdolnioną muzycznie dziewczynkę. Z kolejnych fragmentów dowiadujemy się, że córka Rosnerów, opuszczona przez „nową” matkę, wyjeżdża wraz z ojcem do Tel Awiwu i tam wraz z nim mieszka. Co jednak dziwne, Roma podejmuje w późniejszej sekwencji tekstu opowieść Liliany i przemawia za nią (by powrócić do metafory Nicolasa Abrahama) niczym brzuchomówczyni: „A ja mam córkę. Mieszka w Tel Awiwie. U ojca. Uciekła tam” (Kwo, s. 140).

Fantomatyczny przekaz rymuje się z faktycznym porządkiem wydarzeń – mam tu na myśli przede wszystkim ucieczkę córki Romy, utalentowanej muzycznie Zuzanny, z rodzinnego domu. Młoda pianistka, która w wieku osiemnastu lat opuszcza swoją rodzinę na zawsze, to postać właściwie niema i dość tajemnicza. Ukazana jest jako bliźniacza replikacja matki: „Wyglądałyśmy jak matrioszki od jednego kompletu. Ja większa, ona mniejsza. Rozmnożenie postaci zyskiwało na sile, kiedy widziało się nas razem” (Kwo, s. 11)²².

Zuzanna decyduje się wykonać gest zerwania i próbuje wyznaczyć własny porządek, który nie musiałby obejmować zmagania z podziurawioną rodzinną pamięcią – tego w stosunku do swojej matki nie była w stanie dokonać Roma. Zuzanna pojawia się zresztą przede wszystkim jako jej projekcja. Trudno bowiem zakładać, że historia światowej kariery pianistycznej dziewczynki rozwija się w porządku rzeczywistym, co sugeruje sama Rudzka: „Proszę pamiętać, że to jest pisane w pierwszej osobie. Więc ja bym do końca nie wierzyła Romie we wszystko, co mówi. Może jej córka miała jakiś koncert w Japonii. Ale czy była tak czczona?”²³.

²¹ A. ARTWIŃSKA: „Odrodziły się traumy z czasów Zagłady”. *Marzec 1968 jako naracja postkatastroficzna*. „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25, s. 187–208.

²² Metafora matrioszki pojawia się również – za sprawą postaci Matriochy, Matryony i Matrioszki – w *Zimnym bufecie*.

²³ A. SOWIŃSKA: *Czas na inne piosenki...*

W życiu rodziców, Romy i Mateusza, Zuzia pojawia się właśnie jako szczególny rodzaj milczenia. Za przekaz od niej Roma uznaje głuche telefony: są „dzieleniem się [z córką – A.Z.] słowami, których nie ma” (Kwo, s. 73) – albo niczym nieuleczalna choroba: „Mamy ataki córki. Tak jak inni mają ataki astmy. Migren. Wyrostka. Idiotycznego śmiechu bez śmiechu” (Kwo, s. 76).

Wyrostek robaczkowy Zuzanny jest tu zresztą ważny – pozostaje jedynym materialnym artefaktem, somatycznym szczątkiem, wokół którego koncentrować się może niezakończona żałoba Romy:

Budzę się i natychmiast przypominam sobie o słoiku. Przynoszę go z przedpokoju i ustawiam na linii wzroku. Kładę się na łóżku i patrzę na ślepą cewkę w formalinie, unosi się jak szczątek embrionu, fragment zwykłego dziecka. Wtedy krótko myślę o Zuzannie. Jest inaczej. Przez chwilę.

Kwo, s. 158

Ucieczka Zuzanny nie kończy się oczekiwaną skuteczną separacją, dziewczyna zostaje bowiem po latach odnaleziona – jak się okazuje, „Zuzanka znalazła schronienie niedaleko mamulki” (Kwo, s. 191) i pod względem fizjonomii przypomina również swoją babkę; jak się okazuje, nie była w stanie sprawić, by jej życie było pozbawione replikacji traum matki i babki. To powtórzenie, ważne szczególnie z punktu widzenia teorii traumy transgeneracyjnej²⁴, obecne jest wcześniej w powieści, a pojawia się w jej bardzo ważnym momencie, właściwie uruchamiając najważniejszą linię niejawnego, fantomowego przekazu. Chodzi o skomplikowany wątek „mamulki” Romy, która utraciła swoje imię.

Mamulka, snująca poszatowaną retrospektywną opowieść, skupiona jest na powtarzaniu imion, które początkowo stanowią jedynie niepewny znacznik bezpowrotnie minionych zdarzeń. Gdy zdarza się to po raz pierwszy, brzmi to następująco:

Ingeborga. Renate. Zuzanka. Nina...

Jaka Zuzanka?!, wtrącam się z wrzaskiem. Jaka Zuzanka?! Jej tam nie było. Ona się jeszcze nie urodziła. Co ty gadasz?! Nawet mnie wtedy nie było.

Ingeborga. Renate. Nina, poprawia się mamulka.

Kwo, s. 19

²⁴ Zob. ciekawe *case study*: I. ŁUCKA, P. NOWAK: *Włosy babci – trauma transgeneracyjna*. „Psychiatria i Psychologia Kliniczna” 2014, nr 4, s. 89–94.

Zuzanka ma choćby na chwilę zapełnić wyrwę w zagmatwanej autonarracji prowadzonej przez mamulkę – autonarracji krążącej wokół jednego zdjęcia, na którym znajdują się cztery dziewczynki. Babka umiejscawia wnuczkę na swoim miejscu, na co wskazują kolejne powtórzenia: „Ingeborga. Renate. Nina. Cztery dziolchy na zdjęciuchu. Ta mała, ta z wydrapaną gębą, to ja” (Kwo, s. 54). I dalej: „Cztery dziewczynki. Z tych dziewczeczek tylko ja przeżyłam. A od tego zgniła się zrobiłam” (Kwo, s. 65).

Mamulka zostaje wydrapana ze zdjęcia wiszącego w straszliwej powojennej izbie pamięci i tym samym, niezdolna do potwierdzenia swojej tożsamości poprzez oparcie w wizerunku sprzed lat, staje się czymś w rodzaju własnego widma. Jej śląska tożsamość jest zresztą, wraz z nastaniem Polski Ludowej, właściwie nielegalna – mamulka zostaje przymusowo spolonizowana, przez co traci nawet własne imię. Była to powszechna przemocowa strategia władzy, której urzędnicy argumentowali, że chodzi jedynie o przywrócenie właściwych polskich imion, zniekształconych przez niemieckich intruzów rabujących wiecznie polskie, piastowskie ziemie. Śląska „Trybuna Robotnicza” opublikowała w 1946 roku tekst zatytułowany *Czytelnicy piszą: „Precz z imionami szwabskimi!”*²⁵.

Mamulka jest ofiarą Tragedii Górnośląskiej – splotu zdarzeń, które sprawiają, że doświadczenia Ślązaków i Ślążaczek odbiegają od tych, które ujmuje się w standardowych polskojęzycznych narracjach dotyczących II wojny światowej²⁶. W przypadku bohaterki *Krótkiej wymiany ognia* jest to przede wszystkim opowieść o wiecznym lęku i zagrożeniu, historia przemocy, często seksualnej: „Brali mnie tak, jak się bierze wiadro do dojenia krowy, we dwie łapy, między uda, szybko zanurza się w nim twarz [...] jeden po drugim, pędem, dawaj, następny” (Kwo, s. 173).

Potworne zdarzenia są przywoływane przez mamulkę, gdy ta mówi sama do siebie – nie stają się jawną częścią przechodzącego z matki na córkę przekazu, który mógłby zostać przez Romę wysłuchany, a następnie w jakimś stopniu przyswojony. Roma nie

²⁵ [b.a.]: *Czytelnicy piszą: „Precz z imionami szwabskimi!”*. „Trybuna Robotnicza” 1946, nr 237, s. 5. Cyt. za: N. KLIMASCHKA: *W obronie własnej tożsamości. Przymusowe zmiany nazwisk w powojennym Raciborzu*. <https://wachtyrz.eu/w-obronie-wlasnej-tozsamosci-przymusowe-zmiany-nazwisk-w-powojennym-raciborzu/> [dostęp: 1.05.2020].

²⁶ Zob. E. MICHNA: *Pomiędzy odzyskiwaniem pamięci a odpominaniem. II Wojna Światowa i Tragedia Górnośląska w narracjach dążących do emancypacji liderów śląskich*. „Prace Etnograficzne” 2015, t. 43, nr 1, s. 1–12 oraz J. HAJDUK-NIJAKOWSKA: *Rodzinna postpamięć Ślązaków*. „Politeja” 2017, nr 2, s. 159–171.

może jednak zerwać traumatycznych więzów. Nękana przez braki i nieodomówienia, musi sama ułożyć z odprysków mowy treść doświadczenia matki. Stąd powracający wątek nieznanego ojca Romy i jej zmarłej przedwcześnie siostry, której historia może być jednak w całości zmyślona²⁷.

Ta postpamięciowa rekonstrukcja wiąże się również silnie z prześladowającym bohaterkę powieści Rudzkiej widmem kilkuletniego chłopczyka. „Malutki topielec” pojawia się w snach Romy, choć ta nigdy go wcześniej nie spotkała. Jak się okazuje dopiero w końcowej sekwencji tekstu, należy on do pamięciowego porządku najboleśniejszych wspomnień matki Romy, która jako jedyna z kobiet z jej rodziny nie zdecydowała się popełnić samobójstwa w obliczu wejścia Armii Czerwonej na Górny Śląsk. Była ona świadkiem utopienia również tego chłopca, „niczyj synka, sobie tylko synka” (Kwo, s. 188).

Widmo to domaga się wyciągnięcia spod wody, uratowania, niczym w wierszu Paula Celana *W Egipcie*²⁸. Roma nie jest w stanie tego uczynić: chłopiec ten nie może zostać godnie pochowany w pamięci, a na jego nagrobku nie może zaistnieć nieznanie imię – wydrapane, odebrane, niemożliwe do ocalenia.

Widzę go wyraźnie. Przez całe życie chcę go zgubić z oczu. Chcę go wyprowadzić z pamięci. Chcę go wyciągnąć z przerębli, siłą złapać, wyprowadzić z tej zamrożonej rzeki. Ubrać go. Ogrzać. Nakarmić. Przytulić. Nie umiem. Historia tej śmierci wypchnęła mnie na sam środek zamrożonej rzeki, nie mogę się wydostać inaczej, jak tylko chwytając się słów.

Kwo, s. 186

Istnieją zaś, jak pamiętamy, tylko cudze, przechwycone słowa, które można wypowiadać w geście prozopopei. Roma musi je przejąć, by zmagać się w swojej opowieści z tym, że jest nie tylko, by skorzystać z formuł Agnieszki Daukszy, „nosicielką pamięci”, ale również „nosicielką śmierci”²⁹ (Kwo, s. 186), także tej nadchodzącej jako fantom. W ostatnim rozdziale powieści Roma usiłuje nieść w sobie również własną śmierć, pojawiając się w rodzinnym domu jako coś w rodzaju wizytującego trupa. Jak się okazuje, przed samobójstwem miała ogolone włosy („Z wojny mamulka wyszła jak

²⁷ Zob. Kwo, s. 57, 82–83, 154–156.

²⁸ P. CELAN: *W Egipcie*. W: IDEM: *Psalm i inne wiersze*. Przeł. R. KRYNICKI. Kraków 2013, s. 43.

²⁹ Zob. A. DAUKSZA: *Nosiciel pamięci. Ekonomia afektu Leo Lipskiego*. W: EADEM: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017, s. 117–158.

z choroby – łysa”; Kwo, s. 83 – tak przecież karano Polki za utrzymywanie relacji romantycznych i seksualnych z Niemcami) – być może również przyczyną jej śmierci było utonięcie. W ten sposób dopełnia się straszliwa rodzinna historia, naznaczona przez wielość traum o zatartych sygnaturach podmiotowych i czasoprzestrzennych.

Etyczne wyzwanie, które stawia przed sobą nie tylko bohaterka *Krótkiej wymiany ognia*, ale również, jak sądzę, sama Rudzka, jest więc bardzo poważne. Roma mówi: „Moja jedyna wiara to rozpisywanie. Nadpisywanie życia dzieci nad życie rodziców. Przepisywanie życia umarłych na życie żywych” (Kwo, s. 123).

Dzięki urywkom przekazów, dziwnym słowom i dopuszczeniu głosów innych możliwe staje się, by przemówiło to, co dotychczas nigdy nie mogło się ujawnić: z trudem, w jedyny sobie znany sposób, zaświadczać o straszliwych zdarzeniach infekujących życie. W próbach rozpisania krótkich wymian ognia język na chwilę może zbliżyć się do bolesnego miejsca – do tego, co nęka i uparcie nie daje spokoju.

Bibliografia

- [b.a.]: *Czytelnicy piszą: „Precz z imionami szwabskimi!”*. „Trybuna Robotnicza” 1946, nr 237, s. 5.
- ABRAHAM N.: *Notes on Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology*. Transl. N. RAND. „Critical Inquiry” 1987, vol. 13, no 2, s. 287–292.
- ARTWIŃSKA A.: „Odrodziły się traumy z czasów Zagłady”. *Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna*. „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25, s. 187–208.
- BELZA M.: *Zimne ognie*. „Mały Format” 2018, nr 4. <http://malyformat.com/2018/04/zimne-ognie/> [dostęp: 1.05.2020].
- CELAN P.: *W Egipcie*. W: IDEM: *Psalm i inne wiersze*. Przeł. R. KRYNICKI. Kraków 2013, s. 43.
- DAUKSZA A.: *Nosiciel pamięci. Ekonomia afektu Leo Lipskiego*. W: EADEM: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017, s. 117–158.
- DUNIN K.: *Zajrzeć do studni*. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kin-ga-dunin-czyta/zyta0rudzka-recenzja-zajrzec-do-studni/> [dostęp: 1.05.2020].
- HAJDUK-NIJAŁOWSKA J.: *Rodzinna postpamięć Ślązaków*. „Politeja” 2017, nr 2, s. 159–171.
- HIRSCH M.: *Żaloba i postpamięć*. Przeł. K. BOJARSKA. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2010, s. 247–280.
- KLICKA B.: *Zdrój*. Warszawa 2019.
- KLIMASCHKA N.: *W obronie własnej tożsamości. Przymusowe zmiany nazwisk w powojennym Raciborzu*. <https://wachtyrz.eu/w-obronie-wlasnej-tozsamosci-przymusowe-zmiany-nazwisk-w-powojennym-raciborzu/> [dostęp: 1.05.2020].

- KLIMOWICZ B.: *Straszna pani bez godności, czyli przemilczenia w recepcji „Krótkiej wymiany ognia” Zyty Rudzkiej*. „Kultura Liberalna” 2018, nr 22, [b.n.s.]. <https://kulturaliberalna.pl/2018/05/29/beata-klimowicz-recenzja-zyta-rudzka-krotka-wymiana-ognia/> [dostęp: 1.05.2020].
- LEOCIĄK J.: *Doświadczenie graniczne. Studia o dwudziestowiecznej formie reprezentacji*. Warszawa 2009.
- ŁUCKA I., NOWAK P.: *Włosy babci – trauma transgeneracyjna*. „Psychiatria i Psychologia Kliniczna” 2014, nr 4, s. 89–94.
- MALABOU C.: *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*. Przeł. P. SKAŁSKI. Warszawa 2017.
- MICHNA E.: *Pomiędzy odzyskiwaniem pamięci a odpominaniem. II Wojna Światowa i Tragedia Górnośląska w narracjach dążących do emancypacji liderów śląskich*. „Prace Etnograficzne” 2015, t. 43, nr 1, s. 1–12.
- NOWACKI D.: *„Krótka wymiana ognia” Zyty Rudzkiej: świetny powieściowy powrót po kilkunastu latach przerwy*. „Gazeta Wyborcza”, 9.04.2018.
- OKRAJNI M.: *Zakotwiczenie (w) przeszłości (Zyta Rudzka: „Krótka wymiana ognia”)*. „artPapier” 2018, nr 13. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=351&artykul=6865&kat=1> [dostęp: 1.05.2020].
- RUDZKA Z.: *Fastyga*. „Notatnik Teatralny” 2009, nr 57–58, s. 250–282.
- RUDZKA Z.: *Krótka wymiana ognia*. [Utwór dramaturgiczny]. „Dialog” 2014, nr 4, s. 21–41.
- RUDZKA Z.: *Krótka wymiana ognia*. Warszawa 2018.
- RUDZKA Z.: *Mykwa*. Izabelin 1999.
- RUDZKA Z.: *Zimny bufet*. http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/zimny_bufet_zyta_rudzka.pdf [dostęp: 1.05.2020].
- SADZIK P.: *Rozpylenia. Marańskie montaże Leopolda Buczkowskiego*. „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 89–112.
- SOWIŃSKA A.: *Czas na inne piosenki. Rozmowa z Zytą Rudzką*. „Dwutygodnik” 2018, nr 3, [b.n.s.]. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7740-czas-na-inne-piosenki.html> [dostęp: 1.05.2020].
- UBERTOWSKA A.: *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*. „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 269–289.
- WRÓBEL O.: *Odważniej*. „Dwutygodnik” 2018, nr 3, [b.n.s.]. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7696-odwazniej.html> [dostęp: 1.05.2020].


Antoni Zajac – student Kolegium Międzyobszarowych Interdyscyplinarnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Autor tekstów naukowych i krytycznych o literaturze. Zajmuje się związkami między teologią (w szczególności żydowską), filozofią i literaturą oraz wątkami postsekularnymi w literaturze XX i XXI wieku. W ramach programu Diamentowy Grant realizuje projekt badawczy poświęcony twórczości Leo Lipskiego.

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



Kamila Czaja

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0002-2480-1377>

Trauma na telefon O kilku próbach rozmowy ze zmarłymi w polskiej poezji współczesnej

Phone-Ordered Trauma

On Several Attempts to Speak with the Dead
in Contemporary Polish Poetry

Abstract: Fr Jan Twardowski advises: “Let us hurry to love people” before they leave behind “only their shoes and silence on the phone.” The poets use the motif of overdue phone calls to people who are no longer with us, but – in spite of the diagnosis from another of Twardowski’s work, *Potem*, that the dead do not call us – the trauma of the death comes back also in the form of the telephone calls from the dead person (e.g. *Słuchawka* by Wisława Szymborska). These (*nomen omen*) signals of trauma – trauma connected with Holocaust, war, individual loss – seem to be the expression of helplessness of the people who survived, but also the attempt to rescue the memory of the dead (*Spis abonentów sieci telefonów miasta stołecznego Warszawy na rok 1938/39* by Jerzy Ficowski, *Notes* by Antoni Słonimski). The vision of telephonic understanding with the dead can help to work through the trauma, allow to have the conversation impossible ever before (*Telefon* by Zbigniew Herbert), and support people in comprehending their own mortality (*Telefon* by Mieczysław Jastrun). What seems the most interesting are the functions this “contacts” perform and the metaphors characteristic for the mentioned poems (or similar, like *Telefon* by Władysław Szlengel). In the centre of this article is the contemporary Polish poetry, however as a context foreign (*Telephone Call* by Donell Dempsey) and prosaic (*Szum* by Magdalena Tulli, *Duchy w maszynach* by Anna Kańtoch, *Maigret en Vichy* by Georges Simenon) works are also used.

Key words: polish poetry, death, telephone, Jerzy Ficowski, Wisława Szymborska

Streszczenie: Książd Jan Twardowski zaleca, by śpieszyć się kochać ludzi, zanim „zostaną po nich buty i telefon głuchy”. Poeci sięgają po motyw spóźnionego dzwonięcia do tych, których już nie ma, ale – wbrew diagnozie z innego wiersza Twardowskiego, *Potem*, że umarli „nie telefonują” – trauma śmierci wraca też w formie telefonu od zmarłego (jak w *Stuchawce* Wisławy Szymborskiej). Takie (*nomen omen*) sygnały traumy – Holocaustu, wojny, pojedynczej straty – są wyrazem bezradności tych, którzy przeżyli, ale i próbą podtrzymywania pamięci (*Spis abonentów sieci telefonów miasta stołecznego Warszawy na rok 1938/39* Jerzego Ficowskiego, *Notes* Antoniego Słonimskiego). Wizje telefonicznego porozumienia między światami mogą pozwolić na rozmowę wcześniej niemożliwą (*Telefon* Zbigniewa Herberta), mogą pomagać w przepracowywaniu traumy, a nawet służyć człowiekowi w oswojeniu jego własnej śmiertelności (*Telefon* Mieczysława Jastruna). Interesujące są funkcje tych „kontaktów” i metafory charakterystyczne dla wymienionych wierszy (oraz pokrewnych, jak *Telefon* Władysława Szlengla). W centrum podjętej w artykule refleksji znajduje się polska poezja współczesna, ale pojawiają się konteksty zagraniczne (*Telephone Call* Donalla Dempseya) i prozatorskie (*Szum* Magdaleny Tulli, *Duchy w maszynach* Anny Kańtoch, *Maigret w Vichy* Georges’a Simenona).

Słowa kluczowe: poezja polska, śmierć, telefon, Jerzy Ficowski, Wisława Szymborska

Ten cały „telefon” ma zbyt wiele niedociągnięć, aby był poważnie brany pod uwagę jako środek komunikacji¹.
(notatka wewnętrzna firmy Western Union z 1876 roku)

Wiersze, które pojawiają się w niniejszych rozważaniach, już interpretowano lub przynajmniej wzmiankowano, ale nie w zaproponowanym tutaj kontekście. Pisząc o *Stuchawce* Wisławy Szymborskiej, Krystyna Pietrych skupiała się na motywie snu², Anna Drozd na przykładzie *Telefonu* przyglądała się nastawieniu Zbigniewa Herberta do filozofii Wschodu i współczesnej kultury³, a *Spis abonentów sieci telefonów miasta stołecznego Warszawy na rok 1938/39* Jerzego Ficowskiego przywoływano jako jeden z przykładów utworów wpisujących się

¹ *Obyś był złym prorokiem. Najbardziej chybione diagnozy*. <https://www.forumdzwutygodnik.pl/artykuly/1556463,1,obys-by-l-zlym-prorokiem.read> [dostęp: 5.05.2019].

² Zob. K. PIETRYCH: *Sny (u) Szymborskiej*. „Wielogłos” 2016, nr 3, s. 27–40.

³ Zob. A. DROZD: „Zatopiony cały w ciemnych promieniach ziemi” – o „Telefonie” Zbigniewa Herberta. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 427–433.

w „zagładowy” wątek twórczości tego autora. Nawet jeśli jakieś teksty pojawiały się obok siebie, jak w książce Anny Spólnej o polskiej poezji żałobnej po II wojnie światowej⁴, to jako podobne w kwestii żałobnego tematu, a nie wspólnego medium porozumienia – fragmenty dotyczące *Stuchawki* Szymborskiej i *Notesu* Antoniego Słonimskiego dzieli w tej publikacji zaledwie pięć stron, ale nie zestawiono obu utworów pod kątem motywu telefonicznego.

Tymczasem interesująca wydaje się zbieżność tego, że w wierszach różnych autorów właśnie telefon staje się narzędziem próby kontaktu między światem zmarłych a światem żywych; a gdy uzupełni się listę o przykłady prozatorskie i pochodzące z twórczości zagranicznej, tym mocniej widać literacki potencjał takich „rozmów”. Wydaje się on zakorzeniony w pozaliterackiej tendencji do doszukiwania się w wynalazku telefonu paranormalnych możliwości. Hasło „telefon od zmarłego” występuje w senniku – tu warto wskazać przynajmniej najbardziej oczywiste objaśnienie: „Taki obraz senny, podobnie jak sen o pogrzebie, może pojawić się wtedy, gdy odczuwasz tęsknotę za jakąś osobą i nie możesz sobie poradzić z jej odejściem”⁵. Ale i na jawie zwolennicy spirytyzmu snują teorie, „zgodnie z którymi duch zmarłej osoby potrafi w jakiś sposób oddziaływać na system połączeń telefonicznych i za ich pośrednictwem przekazywać wiadomości”⁶. Najsłynniejszy przykład to marzenie Thomasa Alvy Edisona pracującego nad „nekrofonem – telefonem do rozmów ze zmarłymi, wzmacniającym emitowane rzekomo przez krążące wokół nas dusze impulsy elektryczne”⁷.

⁴ Zob. A. SPÓLNA: *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków 2007, s. 65, 69.

⁵ *Dzwonił do ciebie telefon we śnie? Dowiedz się, co może oznaczać!* <https://www.chillizet.pl/Styl-zycia/Horoskop/Dzwonil-do-ciebie-telefon-we-snie-Dowiedz-sie-co-moze-oznaczac-13055> [dostęp: 4.05.2019].

⁶ *Telefony od zmarłych*. <http://www.archiwum-tajemnic.pl/parapsychologia/178-telefony-od-zmar%C5%82ych.html> [dostęp: 4.05.2019].

⁷ M. FILICIAK: *Przekłete medja. „Dwutygodnik”* 2017, nr 10. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7454-przeklete-medja.html> [dostęp: 4.05.2019]. Informacja, że Edison pracuje nad takim urządzeniem, pojawiła się w 1920 roku w wydawczym dla „American Magazine”. Długo uważano, że wynalazca żartował, ale podobno rozdział pamiętnika Edisona, niedrukowany w wielu amerykańskich edycjach, zawiera notatki na temat tego pomysłu (zob. *Encyclopaedia of Impossible: Thomas Edison's Spirit Telephone*. <https://theghostinmymachine.com/2017/11/08/encyclopaedia-of-the-impossible-thomas-edisons-spirit-telephone/> [dostęp: 22.06.2019]).

Telefon niejako od początku swojego istnienia najwyraźniej inspirował do snucia wizji wykorzystania tego wynalazku do kontaktu z tajemniczą „tamtą stroną”. Wpisuje go to w popularne, zwłaszcza w zachodniej humanistyce, koncepcje „nawiedzonych mediów”. Mikołaj Marcela zauważa:

Kino bowiem, podobnie jak wszystkie now(oczesn)e media, umożliwia pewien rodzaj doświadczenia zaświatów, zdaje się zapewniać z nimi kontakt. [...] Wynalazki takie jak fotografia, telegraf, radio, kino czy telewizja pozwalają na mediację między naszym odczarowanym przez technologię i naukę światem nowoczesnym a duchowymi zaświatami, które go wciąż nawiedzają i przesładują⁸.

W przykładach pochodzących z poezji ujawnia się natomiast nie tylko funkcja mediacji, kontaktu, ale i przepracowania traumy wynikającej z cudzej i (potencjalnie) własnej śmierci, co znajduje w wierszach realizację na różnym poziomie sprawczości podmiotu, prywatności relacji ze zmarłym, skuteczności prób rozmowy i oswojenia czyjegoś odejścia.

(Nie)głuche telefony

Najbardziej radykalnym ukazaniem śmierci w kontekście telefonu wydają się te wypadki, gdy o kontakcie nie może być (roz)mowy. Stąd słynne wersy ze *Śpieszmy się* Jana Twardowskiego: „Śpieszmy się kochać ludzi tak szybko odchodzą / zostaną po nich buty i telefon głuchy”⁹, znajdujące odbicie w *Pustych miejscach* Anny Kamieńskiej, której dedykowany był tekst Twardowskiego: „jakbym miała kochać tylko puste miejsca / [...] / słuchawkę telefonu gdzie ogłuchły głosy”¹⁰. Jednak już zapowiedź faktu, że kiedyś będzie „telefon głuchy”, może stanowić nie tylko przestrożę, że czas na kontakt ucieka. We fragmencie wiersza Mieczysława Jastruna *Telefon* z tomu *Inna wersja* (1982) podobna wizja staje się sposobem wypowiedzenia włas-

⁸ M. MARCELA: *Koniec świata: potwornie zjawiskowe media*. „FA-art” 2012, nr 4, s. 3. Zob. F.A. KITTLER: *Gramophone, Film, Typewriter*. Transl. G. WINTHROP-YOUNG, M. WUTZ. Stanford 1999; J. SCONCE: *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham 2000; M. WARNER: *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. New York 2006.

⁹ J. TWARDOWSKI: *Zaufałem drodze. Wiersze zebrane 1932–2006*. Warszawa 2007, s. 380.

¹⁰ A. KAMIENSKA: *W pół słowa. Wiersze z lat 1979–1980*. Warszawa 1983, s. 82.

nej przyszłej nieobecności, metodą artykulacji i oswojenia traumy własnej śmiertelności poprzez porównanie śmierci do wyprowadzki i życia do dzwoniącego w pustym mieszkaniu telefonu:

Telefon dzwoni w pustym mieszkaniu
Nikt nie przychodzi odebrać
Tak dla mnie będzie dzwoniło życie
po mojej stąd wyprowadzce – ¹¹

W *Spisie abonentów sieci telefonów miasta stołecznego Warszawy na rok 1938/39* Ficowskiego z tomu *Śmierć jednorożca* (1981) pojawia się wprowadzenie nie „wyprowadzka”, a pozornie łagodniejsza „przeprowadzka” – jednak doszło do niej w takiej masowej skali, że nie ma mowy o żadnym faktycznym łągodzeniu sytuacji:

Po nagłej przeprowadzce dokładnych adresów
do onomastyki ogólnej
numery powróciły do abstrakcji liczb
i ciało słowem się stało
w Herbarzu Abonentów¹²

Tytułowy spis abonentów, czyli rekwizyt z telefonicznego pola semantycznego, służy opowieści o unicestwieniu wojennym, o traumie Zagłady. Śmierć okazuje się odwróceniem porządku – zamiast słowo ciałem, ciało staje się słowem. Zamiast konkretnego adresu – abstrakcja numeru, zamiast ucieleśnionych ludzi – oderwane od desygnatu nazwiska. „Herbarz abonentów” to określenie doskonale ironiczne, wyniesienie „herbowe” w połączeniu z banalną książką telefoniczną wzmacnia absurd sytuacji, podkreślony jeszcze zaprzeczeniem tego, co znajome – zamiast list obecności funkcjonują „listy nieobecności”:

Przeszli na drugą stronę
i ponieważ stoją

¹¹ M. JASTRUN: *Poezje zebrane*. T. 2. Warszawa 1984, s. 238. Jastrun to także autor wyraźnie „widmowego” wiersza *Telefon*, z tomu *Wyspa* (1973), ale trudno jednoznacznie mówić, że to rozmowa ze zmarłym, zaciemniona jest bowiem tożsamość rozmówcy: „Głos złośliwego czy dobrego ducha / Z przyszłości głos przeszłości”, „Ten głos był mi / Znajomy [...] / Przypomniał mi dawnego mnie co odszedł”, „Biblioteką snów nie ponumerowanych / Skazanych na przepadołość na przepaść na ciemność / Słuchawki telefonu w którą nikt nie mówi” (M. JASTRUN: *Poezje zebrane*. T. 1. Warszawa 1984, s. 576).

¹² J. FICOWSKI: *Gorączka rzeczy*. Warszawa 2002, s. 253.

w kolejkach drukowanych liter
i wszystko jest w porządku
alfabetycznym
na listach nieobecności¹³

Ficowski poprzez wykorzystanie spisu abonentów przenosi zmarłych w strefę abstrakcji, ale dzięki wieloznaczności przywołuje ich dawne istnienie. Cytowana strofa łączy sensy przejścia na drugą stronę – drugą stronę ulicy, jak w wersach wcześniejszych („przejdź na drugą stronę / do tej budki z pestkami i chlebowym kwasem”), ale i z życia w śmierć, a także z rzeczywistości na stronę, kartę spisu. Kolejka odsyła i do codzienności sprzed Zagłady, i do układu liter na kartce. A chociaż w spisie „wszystko jest w porządku / alfabetycznym”, to samo „jest w porządku” przed przerzutnią brzmi dobitnie ironicznie – skoro to, co się stało, jest absolutnie nie „w porządku”. Bohaterowie tekstu zostają uchwyceni niejako między życiem a śmiercią, równocześnie żywi, w swoich dawnych sceneriach, i martwi na kartach nieaktualnego spisu. Nieaktualnego w sposób szczególny, jako że spis z roku 1938/1939 stracił ważność znacznie gwałtowniej niż wykazy z innych momentów historii.

Ważna rola telefonu ujawnia się w finale wiersza:

I wywołuje ich głuchy telefon
i dzwoni w pustych miejscach jego czarny dzwon
tym których niegdyś przyłapano
na gorącym uczynku
życia¹⁴

Z jednej strony to „głuchy telefon”, jak u Twardowskiego, tutaj równocześnie, w kontekście przywoływanych językowych gier, nawet bardziej wskazujący na inne znaczenie, na nazwę gry polegającej na nieporozumieniach w przekazywaniu komunikatu. Z drugiej strony ten pozornie pozbawiony sprawstwa, nieodbierany, „głuchy” telefon ma moc, bo mimo wszystko zmarłych „wywołuje” – to zresztą kolejna wieloznaczność odsyłająca do wywoływania duchów. Nie znika przy tym świadomość, że wszystko rozgrywa się w rejonach śmierci: nie tyle po prostu dzwoni telefon, ile dzwoni jego dzwon (nie dzwonek), na dodatek komuś, kto za sam fakt życia został ukarany.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

„Wywoływane” w tym wierszu są nie tylko osoby ze spisu abonentów. Podane adresy odsyłają do miejsca, które już nie istnieje: „Oto wybrańcy uwierzytelnieni / którzy są Nikim na ulicach Żadnych”¹⁵, ale równocześnie ulice te:

[...] jeszcze bywają tak ściśle
 że można by na ślepo
 ominąć kałużę
 przejść na drugą stronę
 do tej budki z pestkami i chlebowym kwasem¹⁶

Paulina Czwordon zauważa: „W obliczu śladów po ludziach, takich jak spis abonentów zmieniony w zabytek, herbarz, »listę nieobecności« [...], gotowa jest ona [pamięć – K.C.] stworzyć – albo uszczegółowić nadzieję – przekorny zaświat, ironiczne widmowe miasto [...]”¹⁷, a Piotr Sommer stwierdza, cytując fragment właśnie *Spisu abonentów...*, że „Przestrzeń czasu, przeszłość, posiada mapę”¹⁸. Sommer celnie zauważa też, że chodzi o wiersz „o nieprzypadkowo precyzyjnym tytule”¹⁹. Ścisłe określenie miejsca i czasu, umożliwione tu konkretem telefonicznego spisu²⁰, pozwala na konfrontację z traumą na jej zdefiniowanym „odcinku”, a równocześnie silnie działa nieanonimowością tych, o których mowa, żyjących dawniej w „widmowym” już dzisiaj miejscu.

Miejsce, w które się dzwoni, mierząc się z traumą, prawdopodobnie także wojenną (choć kontekst historyczny zasygnalizowano tu na tyle subtelnie, że wiersz nabiera uniwersalnego charakteru), występuje w *Notesie* Słonimskiego, ale nie zostaje ono tak jasno określone:

¹⁵ Ta fraza oraz „listy nieobecności” przypominają fragment innego wiersza Ficowskiego, pt. *Co jest*: „No to sfruwają do niego tak myślę / imiona puste / znane na niepamięć” (Ibidem, s. 187).

¹⁶ Ibidem, s. 253.

¹⁷ P. CZWORDON: *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*. Poznań 2010, s. 173.

¹⁸ P. SOMMER: *Przewroty słów, zawroty czasu. (Notatki o poezji Jerzego Ficowskiego)*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wybór, oprac. i wstęp P. SOMMER. Sejny 2010, s. 168.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Spis o zbliżonym tytule dostępny jest w Mazowieckiej Bibliotece Cyfrowej: *Spis abonentów warszawskiej sieci telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej i Rządowej Warszawskiej Sieci Okręgowej 1938–39*. http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=9885&from=&dirids=1&ver_id=&lp=1&QI [dostęp: 4.05.2019].

Znalazłem w starym notesie
 Numery telefonów
 Umarłych przyjaciół,
 Adresy spalonych domów²¹.

Wiersze Ficowskiego i Słonimskiego wiele dzieli. Pierwszy przy ukonkretnieniu miejsca i czasu odnosi się do utraconej wskutek totalitarnej eksterminacji wielkiej ludzkiej wspólnoty, mówi o mieście i jego mieszkańcach, sięgając po zachowaną z tamtego roku książkę telefoniczną, akcentuje nazwiska i numery „w porządku / alfabetycznym”. *Notes* natomiast już tytułem przeciwstawić można *Spisowi abonentów...* *Notes* jest prywatny, zawiera niejako wyselekcjonowane, bo należące do przyjaciół numery. A jednak w tej opowieści o traumie i telefonach dostrzec można podobieństwa do wiersza Ficowskiego – spalone domy, dzwonienie do zmarłych i niejasny, chociaż nieco bardziej zaawansowany efekt takiej próby:

Cyfry nakręcam. Czekam.
 Telefon dzwoni.
 Ktoś podnosi słuchawkę.
 Cisza. Oddech słyszę.
 A może szept ognia²².

„Ktoś podnosi słuchawkę”, chociaż, skoro miejsc i ludzi, które chce się, by użyć słowa z utworu Ficowskiego, „wywołać”, już nie ma, nie miało to prawa nastąpić. Udało się połączyć – ale nie udało się porozmawiać. Najpierw jest cisza. Wymieniając *Notes* wśród kilku innych żałobnych utworów, Spółna zauważa, że „niemówienie, milczenie, dźwięczy głośniejsz niż lament”²³. A jak stwierdza – fakt, że w innym literackim rejestrze, bo w kryminale *Maigret w Vichy* – Georges Simenon: „Cisza robi większe wrażenie przez telefon niż wtedy, kiedy ma się rozmówcę przed oczami. Całkowicie urywa się kontakt”²⁴. Ale to nie koniec. Jest jeszcze oddech (własny dzwoniącego, słyszalny w przejmującej ciszy, czy oddech kogoś/czegoś po drugiej stronie?), a potem, chociaż podany w wątpliwość słowem „może”, „szept ognia”. Ta synestezyjna metafora, na najprostszym poziomie nawiązująca do spalania domów, nieuchwytnością, łącze-

²¹ A. SŁONIMSKI: *Poezje zebrane*. Warszawa 1964, s. 541.

²² Ibidem.

²³ A. SPÓLNA: *Nowe „Treny”?*..., s. 69.

²⁴ G. SIMENON: *Maigret w Vichy*. Przeł. J. i K. BŁOŃSCY. Kraków 2006, s. 141.

niem zmysłów (słuchu i wzroku, ale także dotyku – ciepło), wydaje się idealna w próbie wyrażenia czegoś niewyobrażalnego, tajemniczego dodatkowo, bo dostępnego – o ile w ogóle – tylko słuchowo. A słowa, jeśli nawet był to jakiś szept, więc forma mowy, pozostają nieodszzyfrowane. Podobny do *Notesu* przykład próby odnowienia przyjaźni znaleźć można w *Szumie* Magdaleny Tulli, powieści, która jeszcze w tym tekście powróci, bo stanowi niezrównany katalog prób porozumienia ze zmarłymi przez telefon. „Umarła nagle, moim emocjom nie dawało się tego wytłumaczyć. [...] już z głębi snu zaczęłam do niej wydzwaniać [...]. Słyszałam trzask, potem ciszę. Byłam pewna, że Lidka raz po raz odbiera telefon i że nie możemy się usłyszeć z powodu jakiejś usterki na linii”²⁵.

W wierszach Ficowskiego i Słonimskiego żywi dzwonią do zmarłych – i w obu wypadkach za późno. *Spis abonentów...* i *Notes* wydają się próbą kontaktu podjętą „poniewczasie” (zresztą w *Spisie abonentów...* słowo to pada, chociaż w kontekście tamtej strony i stania w kolejkach). To jak spóźniona odpowiedź na pragnienie, które przedstawił poeta getta warszawskiego Władysław Szlengel w wierszu *Telefon*:

Z sercem rozbitym i chorem,
z myślami o tamtej stronie
siedziałem sobie wieczorem
przy telefonie –

I myślę sobie: zadzwonię
do kogoś po tamtej stronie,
gdy dyżur mam przy telefonie
wieczorem –

I nagle myślę: na Boga –
nie mam właściwie do kogo,
w roku trzydziestym dziewiątym
poszedłem inną drogą –

Rozeszły się nasze drogi,
przyjaźni ugrzęzły w toni
i teraz, no proszę – nie mam
nawet do kogo zadzwonić²⁶.

²⁵ M. TULLI: *Szum*. Kraków 2014, s. 148. Dalej cytaty z tej powieści oznaczono skrótem Sz z numerem strony po przecinku.

²⁶ W. SZLENGEL: *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*. Oprac. I. MACIEJEWSKA. Warszawa 1979, s. 61.

Madeline G. Levine zauważa gorzko:

[...] wszystkie więzi zostały zerwane. Podmiot tego wiersza tęskni za kontaktem z kimś ze swojego poprzedniego życia, kimś spoza murów getta. Podnosi słuchawkę telefonu (jest to dość dziwne, ale połączenia telefoniczne między gettem i resztą miasta nie zostały zerwane) i uświadamia sobie, że nie ma nikogo, do kogo mógłby zadzwonić [...]. W beznadziejnej potrzebie kontaktu ze światem poza gettem wykręca on numer jedynej osoby, która mu odpowie, zegarynki, by posłuchać oznajmianych przez nią godzin [...]²⁷.

Chociaż w *Spisie abonentów...* i *Notesie* za późno jest na prawdziwą rozmowę, to jednak próby telefonicznego kontaktu ze zmarłymi mają sens. Wiersz Ficowskiego z językowym budowaniem „widmowego miasta” i „wywoływaniem duchów” dzwon(ki)em telefonu wpisuje się w dotychczasowe diagnozy na temat relacji tej twórczości z traumą Zagłady. Maria Kobielska zauważa wręcz, że Ficowski osiągnął „literacki ekwiwalent traumatycznego doświadczenia”²⁸.

W sytuacji, gdy – jak twierdzi Ryszard Kazimierz Przybylski – „Wojna zniszczyła bezpowrotnie przedwojenny świat, pozbawiając w ten sposób teraźniejszość korzeni”²⁹, Ficowski tych korzeni szuka i – to już słowa Jerzego Gizelli – „uprawia moralną terapię poetyką”³⁰. Jeśli, jak zauważa Henryk Grynberg, omawiany wiersz „to długa nie tylko »lista nieobecności«, lecz i rozpaczliwe wołanie pustki”³¹, stawką skorzystania ze spisu abonentów i dzwonięcia, nawet jeśli miałyby to być „głuchy telefon”, byłoby wsłuchanie się w to wołanie. Z kolei *Notes* wpisuje się w charakterystyczną dla późnych wierszy Słonimskiego, z tomu *Wiersze 1958–1963* i późniejszych, świadomość

²⁷ M.G. LEVINE: *Bezdomność w literaturze wojennej: typologia obrazowania*. „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 10.

²⁸ M. KOBIELSKA: *Nastrajanie pamięci. Artystyczne doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*. Kraków 2010, s. 135. Czwordon pisze natomiast, że „Poetyckie działania Ficowskiego na rzecz pamięci są [...] domeną uporczywego sprzeciwu wobec wszelkiego unicestwienia” poprzez „poszukiwanie śladów, wykrywanie pobytów umarłych osób i »po-widoków« przeszłych wydarzeń »doklejonych« do śladów i do przestrzeni eksplorowanych w teraźniejszości” oraz „umacnianie i wspieranie tych chwiejnych form trwania, aż do woli radykalnego wskrzeszenia” (P. CZWORDON: *Empatia i obserwacja...*, s. 144, 143).

²⁹ R.K. PRZYBYLSKI: *W Abrakadabrii*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 122.

³⁰ J. GIZELLA: *Popiół i pamięć*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 130.

³¹ H. GRYNBERG: *Poeta pamięci*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 202.

przemijania³². Oba teksty dla żyjących są próbą zmierzenia się z traumą cudzej śmierci, a dla umarłych – wydobywaniem z wciąż grożącego im zapomnienia.

Ciężkie słuchawki

Dotychczasowe przykłady dotyczyły prób „wydzwonienia” zmarłych przez żywych. Jednak może być i odwrotnie – wbrew słowom z wiersza Twardowskiego *Potem*, że umarli „nie telefonują”³³. Przykładem jest *Słuchawka* Szymborskiej z tomu *Chwila* (2003) – chociaż tu cała sytuacja ma usprawiedliwiającą nierealny charakter zdarzenia ramę snu we śnie, od inicjalnych wersów „Śni mi się, że się budzę, / bo słyszę telefon”³⁴ po finalne: „Śni mi się, że zasypiam / i budzę się znowu”³⁵. Pomędzy obudzeniem się we śnie a zaśnięciem w nim i obudzeniem kolejnym rozgrywa się dramatyczna próba podniesienia tytułowej słuchawki, bo dzwoniący to ktoś, z kim inaczej już porozmawiać nie można:

Śni mi się pewnoś,
że dzwoni do mnie umarły.
Śni mi się, że wyciągam rękę
po słuchawkę³⁶.

Pozornie tytuł wiersza zapowiada oswajający materialny konkret przedmiotu, namacalnego mimo onirycznej sytuacji, co zresztą łączy ten utwór z poprzednio przywoływanymi tekstami Ficowskiego i Słonimskiego – „spis”, „notes”, „słuchawka” odnoszą się nie do samego aktu komunikacji, a do umożliwiających ten akt rzeczy; dochodzi do przeciwstawienia widmowemu światu umarłych czegoś namacalnego, jakby żywi na rozmowy ze zmarłymi uzbrajali się w przedmioty, dowody istnienia. Jednak odebranie telefonu w wierszu Szymborskiej okazuje się wyzwaniem, któremu nie da się sprostać:

³² Zob. A. KOWALCZYKOWA: *Słonimski*. Warszawa 1973, s. 48; A. WĘGRZYŃIAKOWA: *Ostatnie wiersze Słonimskiego*. W: „Skamander”. T. 6: *Studia o twórczości Antoniego Słonimskiego*. Red. I. OPACKI, A. WĘGRZYŃIAK. Katowice 1988, s. 103.

³³ J. TWARDOWSKI: *Zaufałem drodze...*, s. 118.

³⁴ W. SZYMBORSKA: *Chwila*. Kraków 2009 [wydanie pierwsze 2003], s. 13.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Tylko że ta słuchawka
nie taka jak była,
stała się ciężka,
jakby do czegoś przywarła,
w coś wrosła,
coś oplotła korzeniami.
Musiałabym ją wyrwać
razem z całą Ziemią³⁷.

Pietrych twierdzi: „Telluryczne jest miejsce wspólnego dla wszystkich ostatecznego spoczynku. Takie znaczenie także aktywizuje się w wierszu *Słuchawka*, ale już po chwili wypiera je semantyka Ziemi (pisanej wielką literą) – a więc całego globu, a może nawet całego bytu”³⁸. Oba sensory są tu aktywne – sam wątek dzwonięcia „z ziemi” nasuwałby może zbyt dosłownie obraz rodem z horroru³⁹, ale uniwersalizuje ten fragment skupienie się na Ziemi pisanej wielką literą, na hiperbolizacji siły, jaką trzeba by mieć, by zmagać się z prawami ziemskiego bytu, nieprzewidującymi wszak odebrania telefonu „z tamtej strony”. A jeśli wziąć pod uwagę diagnozę Pietrych, że *Słuchawka* i wiersz *Negatyw* tworzą „żałobny dyptyk, który jednak bólu rozstania poetyckim konceptem ani nie przesłania, ani nie łagodzi, lecz przeciwnie – sprawia, że to rozstanie staje się dojmująco aktualne i bolesne”⁴⁰, to zaproponować można, choć dość dalekie, skojarzenie z innym wierszem o utracie, z próbą „wyrwania”, odzyskania całej Ziemi utraconej wraz z utratą człowieka: „Gdy się miało szczęście, które się nie trafia: / czyjeś ciało i ziemię całą, / a zostanie tylko fotografia, / to – to jest bardzo mało...”⁴¹.

³⁷ Ibidem.

³⁸ K. PIETRYCH: *Sny (u) Szymborskiej...*, s. 37.

³⁹ Nasuwa się też pytanie, jak brzmiałby taki głos dochodzący, dosłownie, z grobu. Może tak, jak w opowiadaniu Anny Kańtoch *Duchy w maszynach*, w którym zmarli opanowali maszyny i próbują pozbawić życia wskrzesiciela, Noela? Gdy nie udaje się zastawiona na niego pułapka, Noel rozmawia przez telefon z martwym dzieckiem: „Głos był chrapliwy, brudny, jakby ktoś próbował mówić z gardłem pełnym ziemi. W tle Noel słyszał głuchy pogłos, który kojarzył mu się z długimi, ciemnymi tunelami, przez które mkną puste pociągi” (A. KAŃTOCH: *Duchy w maszynach*. W: EADEM: *Światy Dantego*. Warszawa 2015, s. 96).

⁴⁰ K. PIETRYCH: *Sny (u) Szymborskiej...*, s. 33.

⁴¹ M. PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA: *Fotografia*. W: EADEM: *Wybór poezji*. Oprac. J. KWIATKOWSKI. Wrocław 1969, s. 59; podkr. – K.C. Takie skojarzenie nasuwa się, zwłaszcza jeśli uruchomić interpretację biograficzną, jak robi to Pietrych:

Słuchawka to opowieść o porażce, która nie zdaje się mniej bolesna tylko dlatego, że rozgrywa się we śnie:

Śni mi się mocowanie moje
nadaremne.

Śni mi się cisza,
bo zamilknął dzwonek⁴².

Podobnie jak przy wierszu Słonimskiego i fragmencie prozy Tulli można by stwierdzić, że ciszę aż słysząc, chociaż tu jest ona nie po drugiej stronie słuchawki, bo nawet nie udało się sprawdzić, co można by w telefonie usłyszeć. Pietrych podkreśla, że „rolę pierwszoplanową przejmują przeciwstawne doznania akustyczne, kontrapunktowo-dysonansowe, dźwięk telefonu i cisza, które nigdy nie zleją się w brzmieniową jedność”⁴³.

Spólna uważa, że „Rozmowa, choćby wyimaginowana, ze zmarłym jako zmarłym, to konieczny etap wprowadzenia faktu utraty do świadomości w sposób, który pozwoli na jego stopniowe oswojenia i zaakceptowanie”⁴⁴, jednak w wierszu Szymborskiej, według tej badaczki, taki kontakt został przez sen uniemożliwiony, w „powracającym koszmarze nadaremnych prób rozmowy odbija się napięcie oczekiwania na upragniony głos”⁴⁵. Według Pietrych „mocą poetyckiej transformacji śniony koszmar zyskał w jakiejś mierze działanie katartyczne, które nie uwalnia co prawda od cierpienia, ale pozwala nie poddać się rozpacz i zaakceptować wspólny nam wszystkim

„W związku zaś z wierszem *Słuchawka* warto przywołać jeszcze jeden ważny kontekst biograficzny – wieloletni zwyczaj codziennych telefonów. »Ale zawsze o dziewiątej rano wydaje mi się, że powinien zadzwonić telefon« – stwierdza Szymborska, a Filipowicz kilka lat później pisze niemal to samo: »Brakuje mi już trochę porannych telefonów od Ciebie« (K. PIETRYCH: *Sny (u) Szymborskiej...*, s. 32). Trudno jednak sprowadzać *Słuchawkę* do takiej biograficznej jednoznaczności, zwłaszcza że wiersz należy do tych, które zrodził, jak zauważa Marian Stala, „rodzaj dyscypliny (estetycznej i etycznej zarazem), przeciwstawiającej się duchowi czasu, który nie zna pojęcia wstydu i zezwala wszystko sprzedawać” (M. STALA: *O pocieszeniu, jakie daje poezja. Druga notatka o „Chwili” Wisławy Szymborskiej*. W: IDEM: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 111).

⁴² W. SZYMBORSKA: *Słuchawka*. W: EADEM: *Chwila...*, s. 13.

⁴³ K. PIETRYCH: *Sny (u) Szymborskiej...*, s. 37.

⁴⁴ A. SPÓLNA: *Nowe „Treny”?*..., s. 64–65.

⁴⁵ Ibidem, s. 65.

los⁴⁶. Trudno się nie zgodzić z autorką tej interpretacji, że już samo opowiedzenie snu ma znacznie, że „udało się Szymborskiej nieco nadwątlić to milczenie słowem, które dotyka grozy istnienia”⁴⁷. Ale wydaje się, że równie dobrze można by położyć nacisk na nawracającą nieprzepracowaną traumę czyjś odejścia, atakującą bez wpływu osoby śniącej – nie tylko to nie ona dzwoni, lecz umarły, ale na dodatek wszystko rozgrywa się w przestrzeni snu⁴⁸, w której nie można samemu decydować ani wygrać z nadnaturalnie ciężką słuchawką. Marian Stala nie pisze wprawdzie o nieprzepracowaniu traumy, lecz delikatniej i z pozytywnym wartościowaniem sytuacji nazwie ten wiersz „arcydziełem niepogodzenia się z nieobecnością i niezgody na porządek świata”⁴⁹. Czy w takim razie szczęście mają ci, którym uda się ze zmarłą osobą telefonicznie połączyć i porozmawiać? Wydawałoby się, że tak – ale jeśli bliżej przyjrzeć się takim przykładom, efekt nie okazuje się jednoznacznie pozytywny.

Komunikacyjne szумы

W *Szumie* pojawia się przykład rozmowy ze zmarłą matką, a metoda przypomina tę z wiersza Ficowskiego – występuje nawet rok 1938, choć książka jest łódzka, nie warszawska: „Nie jest łatwo uzyskać takie połączenie. Prawie cudem udało mi się dodzwonić do mojej matki. [...] Numer wzięłam z rozpadającej się książki adresowej miasta Łodzi z 1938 roku [...]. Byłam pewna, że jeśli gdziekolwiek można zastać moją matkę, to właśnie pod tym numerem,

⁴⁶ K. PIĘTRYCH: *Sny (u) Szymborskiej...*, s. 39.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Senna rama przypomina cytowany już fragment *Szumu* Tulli, ale tam do Lidki dzwonić próbowała osoba żywa, nie odwrotnie. Z *Słuchawką* silniej kojarzy się zawarta w tej powieści historia telefonów od ojca: „Ja też nieraz późnym wieczorem odbieram głuche telefony. Za pierwszym razem, nim połączenie się urwało, rozległ się niesłyszany od niepamiętnych czasów męski głos. Pierwsze słowo nie zdążyło wybrzmieć, przerwał je trzask, po nim odezwał się sygnał. Słowo na pewno było włoskie. To mój ojciec próbował się do mnie dodzwonić. [...] Ten numer kiedyś był jego numerem. Najwyraźniej jakoś się dowiedział, że teraz na początku trzeba dodawać ósemkę i prefiks. Lecz w jakiej sprawie tak uparcie dzwonił? Nie pamiętałam, żebym kiedykolwiek w swoim życiu rozmawiała z nim przez telefon. [...] Więc jeśli dzwonił po tylu latach, to widocznie musiał mi powiedzieć coś ważnego. Coś, czego nigdy się nie dowiem” (Sz, 148–149).

⁴⁹ M. STALA: *Pan Newton i mała dziewczynka. Notatka o nowej książce Wistawy Szymborskiej*. W: IDEM: *Przeszukiwanie czasu...*, s. 104.

należącym do sieci telefonicznej, której już nie ma” (Sz, 144–145). Różnica polegałaby na tym, że „wywoływany” duch odbiera nie tylko w planie symbolicznego powrotu do pamięci, ale bardzo dosłownie: „I tam ją rzeczywiście zastałam. Usłyszałam w słuchawce lekko drżący głos, którym mówiła pod koniec życia” (Sz, 145).

Trudno jednak uznać rozmowę za udaną, bo żywa rozmówczyni, chociaż świadoma wielkiej szansy („Pomyślałam, że takiej okazji nie można zaprzepaścić”; Sz, 146), popełnia gafę za gafą, nie trafia w temat, budzi zniecierpliwienie matki, niechcący zdradza jej też informację o śmierci przyjaciółki. Rozmowa się rwie, wcale nie toczy się sprawniej niż za życia: „– Słuchaj – odezwała się po następnej, jeszcze dłuższej pauzie – nie mogę teraz z tobą rozmawiać. Zadzwoń kiedy indziej. I nigdy nie zadzwoniła” (Sz, 146). Przypomina to wiersz Donalla Dempseya *Telephone Call* (powraca w nim też znany z *Słuchawki* motyw snu, skoro właśnie we śnie bohaterka się kaja), pojawia się bowiem podobny jak w powieści Tulli wątek rozczarowania, słyszalny już w pierwszej strofie irlandzkiego utworu:

dzwoni jej zmarła matka
zostawia wiadomość
„Zrób coś ze swoim życiem!”

jej zmarła matka
wciąż uśmiechająca się swoim
uśmiechem „jestem tobą taka rozczarowana”⁵⁰

Połączenie nie pozwala pokonać traumy lub, jeśli w ogóle łagodzi tę związaną z nieutuloną wcześniej tęsknotą za kontaktem i niezagojone cierpienie wynikające z przerwanej relacji, to rozdrapuje inne urazy – te, które ludzie sprawiali sobie wzajemnie za życia.

Mniejsza drastyczność sytuacji i inny typ relacji zmarłego i żyjącego charakteryzują wizję z wiersza *Telefon* Herberta z tomu *Epilog burzy* (1998), jednak pewne mechanizmy wydają się podobne. Tutaj też podkreślona zostaje trudność w uzyskaniu połączenia:

w nocy
dobrze po dwunastej
dzwoni telefon

przez nieprawdopodobne zasieki
mgły i drutu

⁵⁰ D. DEMPSEY: *Telephone Call* [przekład własny]. <https://hellopoetry.com/words/telephone/> [dostęp: 2.05.2019].

przedziera się
Thomas Merton [...] ⁵¹

Skoro mistykowi udaje się połączyć mimo oddzielających oba światy „zasieków” – tu ciekawa dwuznaczność drutu jako części bariery i jako przekaźnika sygnału – to pozornie osiągnięto sukces. Zwłaszcza że chodzi o tak ważną dla poety postać ⁵². W 1969 roku Herbert pisał w liście do przyjaciół: „Umarł mój przyjaciel austriacki Csokor; Thomas Merton, którego nie znałem wprawdzie, ale nasłuchiwałem” ⁵³.

„Nasłuchiwanie” zdaje się przynosić po latach efekt w postaci usłyszenia zagrobowego telefonu, mimo że „dzwoni tak cicho”. Rozmowa mogłaby stanowić szansę naprawienia błędu świata, który nie pozwolił na taki kontakt za życia:

– jak to ładnie
że ojciec nie zapomina o mnie
za życia nie udało się spotkanie
teraz możemy porozmawiać
o wszystkim – ⁵⁴

I tu pojawia się problem, bo możliwość rozmowy „o wszystkim” w praktyce się nie realizuje:

należałoby zapytać
nad czym pracuje

⁵¹ Z. HERBERT: *Wiersze zebrane*. Kraków 2011, s. 675–677.

⁵² Małgorzata MIKOŁAJCZAK uważa wręcz, że poezja Herberta „ma [...] mistrza w osobie współczesnego mistyka, Tomasza Mertona” (EADDEM: *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*. Toruń 2013, s. 334). O pochwałach Mertona wobec poezji Herberta zob. np. A. FRANASZEK: *Herbert. Biografia*. T. 2: *Pan Cogito*. Kraków 2018, s. 176. Andrzej Franaszek pisze też: „Ostatnią książką, którą czytał Herbert, a właściwie którą czytała mu na głos Katarzyna, była *Siedmiopiętrowa góra* Thomasa Mertona, chrześcijańskiego mniacha, a zarazem buddysty, poety, prozaika, ducha gwałtownego, który o życiu cielesnym, alkoholu, zmysłowości wiedział doprawdy wiele. Kontakt między pisarzami, tym jeszcze żyjącym i tym zmarłym w 1968 roku, przekraczał granicę lektury, wszak, jak mówi nam wiersz o tytule *Telefon*, wśród nocy, wśród snów »przez nieprawdopodobne zasięki [...]« [...]”. Ibidem, s. 822.

⁵³ List Z. Herberta do M. i Z. Czajkowskich, Berlin, b.d. [po 13 lutego] 1969. Cyt. za: ibidem, s. 318.

⁵⁴ Z. HERBERT: *Telefon*. W: IDEM: *Wiersze zebrane...*

a tu kółek w głowie
 pypeć na języku
 woda w mózgu⁵⁵

Drozd zauważa, że „Herbert przekształca frazeologizmy, by oddać stan wewnętrzny swego bohatera, zaskoczonego niespodziewaną sytuacją. Rozmówca Mertona zdaje sobie sprawę, jak powinien poprowadzić konwersację, aby wydać się inteligentnym i kulturalnym. Nie jest jednak w stanie przewyciężyć bezwładu myśli”⁵⁶. Rozmowa toczy się wokół spraw błahych („na oczy najlepszy rumianek // utknęliśmy w rumiankach”), poeta czuje się nieprzygotowany do rozmowy z mistykiem o sprawach najważniejszych, a wszelkie filozofie, które mogłyby omawiać, jak nihilizm czy *New Age*, żyjącego nie przekonują. „Co można bowiem zaproponować ojcu Mertonowi w dzisiejszych czasach?”⁵⁷ – pyta w kontekście tego utworu Julian Kornhauser, który podkreśla, że zestaw wierszy zamieszczonych pod koniec *Epilogu burzy* wyraża „w sposób niezwykle dosadny wartość wątpienia i gorzki sceptycyzm”⁵⁸. Drozd tak podsumowuje sytuację: „Szansa, by spotkanie z Mertonem stało się głębokim porozumieniem, prawdziwą rozmową jest nikła, gdyż obaj dyskutanci mówią »różnymi językami«”⁵⁹.

Najwyraźniej w pewien sposób „traumatyczne” mogą być i rozmowy przeprowadzone. Jak pisze Tulli: „Trudno się rozmawia ze zmarłymi. Rzeczy, które najbardziej mnie pochłaniają, dla nich są nudziarstwem. Ich obojętność mnie onieśmiela. Nie mam pojęcia, co może ich ciekawić. To wynika z różnicy doświadczeń. Mają za sobą coś takiego, co w nich wszystko zmienia” (Sz, 146). Jednak, jak pokazują przywoływane wiersze i prozatorskie konteksty, efekty rozmów telefonicznych ze zmarłymi i związki takich prób z traumą nie są też jednoznacznie przykre.

Wydzwonione traumy

Dzwonienie do zgładzonego świata, do „spalonych domów”, jak w *Spisie abonentów...* Ficowskiego czy *Notesie* Słonimskiego, pozwala

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ A. DROZD: „Zatopiony cały w ciemnych promieniach ziemi”..., s. 429.

⁵⁷ J. KORNHAUSER: *Uśmiech Sfinksa*. W: *Poznawanie Herberta 2*. Red. A. FRANA-SZEK. Kraków 2000, s. 106.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ A. DROZD: „Zatopiony cały w ciemnych promieniach ziemi”..., s. 432.

żyjącym zmierzyć się z traumą, a przy tym ocalić od zapomnienia tych, których nie ma. Cenne wydaje się już samo „wywoływanie”, wsłuchiwanie się w „szept ognia”. W niehistorycznym, bardziej intymnym kontekście, jak w *Słuchawce Szymborskiej*, telefon od zmarłego może być źródłem traumy, *nomen omen*, sygnałem, dowodem nieprzepracowania czyjegoś odejścia, tęsknoty za obecnością – nigdy już nieodzyskaną, skoro słuchawka okazuje się zbyt ciężka, „wrośnięta” w ziemskie prawa. Ale jakimś pocieszeniem może być już samo poczucie, że ktoś dzwoni – bo skoro można zadzwonić z drugiej strony albo, jak bohaterka *Szumu* do matki, na drugą stronę, to znaczy, że jakaś druga strona w ogóle czeka. A nawet gdy telefon wydaje się „głuchy”, jak w *Śpieszmy się Twardowskiego*, *Pustych miejscach Kamieńskiej*, *Telefonie Jastruna*, to zawczasu uczy dbania o tych, do których da się jeszcze zadzwonić zwyczajnie, za życia; „na zapas” przypomina człowiekowi o śmiertelności – cudzej i jego własnej.

Nawet nieudane rozmowy wydają się więc warte wybrania numeru albo „nadaremne” mocowanie się z słuchawką, próby takie zbliżają bowiem do jakiegoś, chociaż mglistego, odkrycia, co taki dzwonek zwiastuje. Nawet „słyszenie” ciszy i cała wyraźna paradoksalność, widoczna w językowych tropach tych wierszy, są lepsze niż tkwienie w traumie bez stawienia jej czoła albo wręcz bez jej świadomości. W końcu, jak wynika z kategorięcznego stwierdzenia, które otwiera przywoływany tu parokrotnie rozdział *Szumu*: „Ze zmarłymi tylko przez telefon, inaczej się nie da” (Sz, 141).

Bibliografia

- CZWORDON P.: *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*. Poznań 2010.
- DEMPSEY D.: *Telephone Call*. <https://hellopoetry.com/words/telephone/> [dostęp: 2.05.2019].
- DROZD A.: „Zatopiony cały w ciemnych promieniach ziemi” – o „Telefonie” Zbigniewa Herberta. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 427–433.
- Dzwonił do ciebie telefon we śnie? Dowiedz się, co może oznaczać! <https://www.chillizet.pl/Styl-zycia/Horoskop/Dzwonił-do-ciebie-telefon-we-śnie-Dowiedz-sie-co-moze-oznaczac-13055> [dostęp: 4.05.2019].
- Encyclopaedia of Impossible: Thomas Edison's Spirit Telephone*. <https://theghostinmy-machine.com/2017/11/08/encyclopaedia-of-the-impossible-thomas-edisons-spirit-telephone/> [dostęp: 22.06.2019].
- FICOWSKI J.: *Gorączka rzeczy*. Warszawa 2002.
- FILICIAK M.: *Przekłète medja*. „Dwutygodnik” 2017, nr 10. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7454-przeklete-medja.html> [dostęp: 4.05.2019].

- FRANASZEK A.: *Herbert. Biografia*. T. 2: *Pan Cogito*. Kraków 2018.
- GIZELLA J.: *Popiół i pamięć*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wybór, oprac. i wstęp P. SOMMER. Sejny 2010, s. 129–135.
- GRYNBERG H.: *Poeta pamięci*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wybór, oprac. i wstęp P. SOMMER. Sejny 2010, s. 200–207.
- HERBERT Z.: *Wiersze zebrane*. Kraków 2011.
- JASTRUN M.: *Poezje zebrane*. T. 1–2. Warszawa 1984.
- KAMIENSKA A.: *W pół słowa. Wiersze z lat 1979–1980*. Warszawa 1983.
- KAŃTOCH A.: *Duchy w maszynach*. W: EADEM: *Światy Dantego*. Warszawa 2015.
- KITTLER F.A.: *Gramophone, Film, Typewriter*. Transl. G. WINTHROP-YOUNG, M. WUTZ. Stanford 1999.
- KOBIELSKA M.: *Nastrajanie pamięci. Artykulacje doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*. Kraków 2010.
- KORNHAUSER J.: *Uśmiech Sfinksa*. W: *Poznawanie Herberta 2*. Red. A. FRANASZEK. Kraków 2000, s. 95–109.
- KOWALCZYKOWA A.: *Słonimski*. Warszawa 1973.
- LEVINE M.G.: *Bezdomność w literaturze wojennej: typologia obrazowania*. „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 7–17.
- MARCELA M.: *Koniec świata: potwornie zjawiskowe media*. „FA-art” 2012, nr 4, s. 3–19.
- MIKOŁAJCZAK M.: *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*. Toruń 2013.
- Obyś był złym prorokiem. Najbardziej chybione diagnozy*. <https://www.forum-dwutygodnik.pl/artykuly/1556463,1,obys-by-l-zlym-prorokiem.read> [dostęp: 5.05.2019].
- PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA M.: *Wybór poezji*. Oprac. J. KWIATKOWSKI. Wrocław 1969.
- PIETRZYCH K.: *Sny (u) Szymborskiej*. „Wielogłos” 2016, nr 3, s. 27–40.
- PRZYBYLSKI R.K.: *W Abrakadabrii*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wybór, oprac. i wstęp P. SOMMER. Sejny 2010, s. 121–128.
- SCONCE J.: *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham 2000.
- SIMENON G.: *Maigret w Vichy*. Przeł. J. i K. BŁOŃSCY. Kraków 2006.
- SŁONIMSKI A.: *Poezje zebrane*. Warszawa 1964.
- SOMMER P.: *Przewroty słów, zawroty czasu. (Notatki o poezji Jerzego Ficowskiego)*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wybór, oprac. i wstęp P. SOMMER. Sejny 2010, s. 140–181.
- Spis abonentów warszawskiej sieci telefonów Polskiej Akcyjnej Spółki Telefonicznej i Rządowej Warszawskiej Sieci Okręgowej 1938–39*. http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/docmetadata?id=9885&from=&dirids=1&ver_id=&lp=1&QI [dostęp: 4.05.2019].
- SPOŁNA A.: *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków 2007.

- STAŁA M.: *O pocieszeniu, jakie daje poezja. Druga notatka o „Chwili” Wisławy Szymborskiej*. W: IDEM: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 107–114.
- STAŁA M.: *Pan Newton i mała dziewczynka. Notatka o nowej książce Wisławy Szymborskiej*. W: IDEM: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 100–106.
- SZLENGEL W.: *Co czytałem umarłym. Wiersze getta warszawskiego*. Oprac. I. MACIEJEWSKA. Warszawa 1979.
- SZYMBORSKA W.: *Chwila*. Kraków 2009 [wydanie pierwsze 2003].
- Telefony od zmarłych*. <http://www.archiwum-tajemnic.pl/parapsychologia/178-telefony-od-zmar%C5%82ych.html> [dostęp: 4.05.2019].
- TULLI M.: *Szum*. Kraków 2014.
- TWARDOWSKI J.: *Zaufałem drodze. Wiersze zebrane 1932–2006*. Warszawa 2007.
- WARNER M.: *Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*. New York 2006.
- WĘGRZYŃKOWA A.: *Ostatnie wiersze Słonimskiego*. W: „Skamander”. T. 6: *Studia o twórczości Antoniego Słonimskiego*. Red. I. OPACKI, A. WĘGRZYŃKOWA. Katowice 1988, s. 101–117.

Kamila Czaja – doktor, redaktor naczelna dwutygodnika kulturalnego „artPapier”, autorka książek (*Nie)przygotowani. Metafora szkoły w polskiej poezji współczesnej* (2018) i *Hardy. Jacka Kaczmarskiego zmagania wybrane* (2020), kilkunastu rozdziałów w monografiach zbiorowych oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych, esejów i recenzji publikowanych w „artPapierze”, „FA-arcie”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej”, „Śląskich Studiach Polonistycznych” i „Twórczości”. Zajmuje się przede wszystkim polską poezją współczesną i piosenką poetycką.

e-mail: kamila.czaja@us.edu.pl

Lektury i diagnozy



Andrzej Juchniewicz

Uniwersytet Śląski w Katowicach

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

Obrazy ponad wszystko

Images Above All

Abstract: The book, Agata Stankowska's *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* is one of the key dissertations examining representations of border experiences. The author analyzes the poems and art of artists belonging to different generational formations (Ewa Kuryluk, Tadeusz Różewicz, Stanisław Czycz, Jerzy Nowosielski and Tadeusz Kantor) in a very innovative way, using terminology used in art history. Stankowska's idea is based on the assumption that traumatic experience (such as separation from a loved one or death in a war) requires presence in the form of *acheiropoietoi*, which is an image created in a miraculous way, without human intervention. The researcher proposes to treat this term as one of the traveling concepts of the humanities. Due to the concept, which involves the need for somatic contact with a character portrayed unintentionally, the researcher particularly emphasizes the moment of bodily hypersensitivity (Czycz) and the phenomenon of flowering of life (Różewicz), which can be appreciated at the moment of realizing the epistemological potential of suffering. According to the reviewer, the publication's biggest asset is showing another, up until now overlooked side of modernist art, whose representatives decide to preserve the image of human traumatic experiences in the 20th century. The issue of aesthetic development is not a priority issue in Stankowska's branch of modernism. The artists selected by the researcher are connected by duties, desires and experiences that orbit around the concept of the "real image". The reader of Stankowska's book should appreciate the particularly interdisciplinary nature of the dissertation and the idea that causes the narrative of twentieth-century art to go beyond the boundaries set in textbooks on art history and literary studies. The reviewed dissertation owes a lot to Georges Didi-Huberman's formula 'images despite everything', thanks to which the recurring desire to present experiences of various levels of traumatogenicity is associated with imagination, not memory. This transition from remembering to imagining determines the

choice of artists and allows solidarity with the murdered and suffering within a group larger than family.

Key words: trauma, image, pictorial turn, surrealism, twentieth century art, border experience

Streszczenie: Książka Agaty Stankowskiej *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* jest jedną z kluczowych rozpraw badających reprezentacje doświadczeń granicznych. Autorka w sposób innowacyjny analizuje wiersze oraz sztukę artystów należących do różnych formacji pokoleniowych (Ewy Kuryluk, Tadeusza Różewicza, Stanisława Czycza, Jerzego Nowosielskiego i Tadeusza Kantora), wykorzystując terminologię z zakresu historii sztuki. Pomysł Stankowskiej opiera się na założeniu, że traumatyczne doświadczenie (może nim być rozłąka z bliską osobą lub śmierć na skutek działań wojennych) domaga się uobecnienia pod postacią *acheiropoietoi*, czyli wizerunku stworzonego w sposób cudowny, bez ludzkiej interwencji. Badaczka proponuje, by termin ten traktować jak jedno z wędrujących pojęć humanistyki. Dzięki zastosowaniu pojęcia, z którym wiąże się konieczność somatycznego kontaktu z mimowolnie portretowaną postacią, badaczka szczególnie podkreśla moment cielesnej nadwrażliwości (*casus Czycza*) oraz zjawisko rozkwitu życia (*casus Różewicza*), które może zostać dowartościowane w momencie zdania sobie sprawy z epistemologicznego potencjału cierpienia. Największym atutem publikacji, zdaniem autora szkicu, jest ukazanie innej, niedostrzegalnej dotąd, strony sztuki modernistycznej, której reprezentanci postanawiają zachować obraz traumatycznych doświadczeń człowieka w XX wieku. Kwestia rozwoju estetyk nie jest w charakteryzowanej przez Stankowską odnodze modernizmu kwestią priorytetową. Wytypowanych przez badaczkę artystów wiążą obowiązki, pragnienia i przeżycia, które krążą wokół koncepcji „obrazu prawdziwego”. Czytelnik książki Stankowskiej powinien docenić szczególnie interdyscyplinarny charakter rozprawy i pomysł, który powoduje, że narracja o dwudziestowiecznej sztuce wykracza poza ramy wytyczone w podręcznikach historii sztuki i literaturoznawstwa. Recenzowana rozprawa wiele zawdzięcza formule Georges’a Didi-Hubermana „obrazy mimo wszystko”, dzięki czemu powracające pragnienie uobecnienia doświadczeń o różnym stopniu traumatogenności wiąże się z wyobraźnią, a nie pamięcią. To przejście od pamiętania do wyobrażania determinuje wybór artystów i pozwala na solidaryzowanie się z zamordowanymi i cierpiącymi w obrębie większej grupy niż rodzina.

Słowa kluczowe: trauma, obraz, zwrot piktoralny, sztuka XX wieku, doświadczenie graniczne

Opublikowane w ostatnim czasie książki na temat Zagłady ogniskują się wokół problemów tak różnych, że próba uporządkowania i wskazania kierunków rozwoju *Holocaust and Genocide Studies* musiałaby zostać ujęta w osobnym artykule. We wspomnianym obszarze badań można jednak wyróżnić publikacje, których autorzy za cel stawiają sobie wskazanie analogii oraz związków między Zagładą a innymi ludobójstwami¹, ekosystemem² albo Zagładę uznają za zagadnienie niewymagające rozpatrywania w jakimkolwiek kontekście, autonomiczne, wywierające wpływ przede wszystkim na sposób funkcjonowania jednostek/rodzin/społeczeństwa, a także formatujące podmiot w sztuce i literaturze Europy Środkowo-Wschodniej³. Zawężenie badań skutkuje poszukiwaniem dominant tematycznych lub ukrytych w tekstach literackich/artefaktach, a ujawnianych w toku mikroanaliz, problemów związanych z ich potencjałem afektywnym⁴, niewspółmiernością doświadczenia kobiet i mężczyzn, jakie wyłania się z zapisów autobiograficznych⁵, „przemocowością” literatury popularnej, która coraz częściej staje się jedynym źródłem informacji o realiach Zagłady⁶.

Osobne miejsce zajmują projekty badawcze Sławomira Buryły, który postuluje konieczność gromadzenia informacji o literaturze wojny/Zagłady w formie syntezy uwzględniającej zarówno utwory kanoniczne, jak i te pozostające na obrzeżach zainteresowań literaturoznawców⁷. Podobny status uzyskują badania relacji polsko-żydowskich, w których wiodącymi problemami są: zaświadczenie

¹ A. MORAWIEC: *Literatura polska wobec ludobójstwa*. Łódź 2018.

² P. KRUPIŃSKI: *Dlaczego geśi krzyczały? Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Warszawa 2016; J. MAŁCZYŃSKI: *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018; *Poetyki ekocydu. Historia – natura – konflikt*. Red. A. UBERTOWSKA, D. KORCZYŃSKA-PARTYKA, E. KULIŚ. Warszawa 2019; A. JARZYNA: *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź 2019.

³ Zob. B. PRZYMUSZAŁA: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016.

⁴ A. DAUKSZA: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017; P. WOŁSKI: *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018; L. NADER: *Afekt Strzeмиńskiego. „Teoria widzenia” – rysunki wojenne – Pamięci przyjaciół-Żydów*. Warszawa 2018.

⁵ B. CZARNECKA: *Kobiety w łagrze. Zapis doświadczenia*. Kraków 2018.

⁶ M. TOMCZOK: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017.

⁷ S. BURYŁA: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013; IDEM: *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*. Kraków 2016; IDEM: *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017; IDEM: *Wojna i okolice*. Warszawa 2018.

o bliskości Zagłady i etyczne konsekwencje bycia naocznym świadkiem eksterminacji sąsiadów (dotyczy to nie tylko przestrzeni ograniczonych, np. getta warszawskiego, ale również terenów bardziej przepuszczalnych, np. gett, które nie były okolonie szczelnie murem, oraz pogromów sąsiedzkich i akcji eksterminacyjnych w poszczególnych powiatach, które dokonywane były w wielu przypadkach na oczach ludności polskiej)⁸, a także rewizja sądów na temat niewinności Polaków w obliczu eksterminacji Żydów. Należy podkreślić również badania skoncentrowane na opracowywaniu dorobku żydowskich pisarzy, których twórczość nieustannie orbituje wokół problemu Zagłady (*casus* Henryka Grynberga⁹ i Bogdana Wojdowskiego¹⁰), a także twórczości autorów, w których pisarstwie można dostrzec powroty Zagłady jako doświadczenia kryptonimowanego, skrętnie ukrywanego, dzięki rozmaitym konwencjom¹¹. O wzmożonym zainteresowaniu literackimi reprezentacjami eksterminacji Żydów świadczą również wznowienia książek Jacka Leociaka¹².

W rejestrze bibliograficznym należałoby także uwzględnić książki powstałe niemal dekadę temu (m.in. Aleksandry Ubertowskiej¹³, Marty Tomczok (Cuber)¹⁴, Arkadiusza Morawca¹⁵ i Pawła Wolskiego¹⁶). To pobieżne wyliczenie publikacji o Zagładzie powinno utwierdzić każdego, kto chciałby podjąć badania nad Zagładą,

⁸ T. ŻUKOWSKI: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018; J. KOWALSKA-LEDER: *Nie wiem, jak ich mam cenić... Strefa ambiwalencji w świadectwach Polaków i Żydów*. Warszawa 2019.

⁹ D. KRAWCZYŃSKA: *Własna historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*. Warszawa 2005; S. BURYŁA: *Opisać Zagładę. Holokaust w twórczości Henryka Grynberga*. Wrocław 2006; M. SZABŁOWSKA-ZAREMBA: *Człowiek po Zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*. Lublin 2010.

¹⁰ A. MOLISAK: *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*. Warszawa 2004.

¹¹ A. GAJEWSKA: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016.

¹² J. LEOCIAK: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Toruń 2016; IDEM: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2018.

¹³ A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007; EADEM: *Holocaust. Auto (tanato)grafie*. Warszawa 2014.

¹⁴ M. TOMCZOK (CUBER): *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013.

¹⁵ A. MORAWIEC: *Literatura w lagrze, lagier w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.

¹⁶ P. WOLSKI: *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*. Warszawa 2013.

w przekonaniu, że autorzy przywoływanych projektów w stopniu niemal całkowitym wykorzystali szansę prześledzenia nie tylko reguł przekraczania zasad stosowności i przyzwoitości, jakimi obwarowano pisanie o eksterminacji Żydów, lecz również zależności, jakie wytworzyły się między ludzkimi i nie-ludzkimi aktorami, którzy w obliczu katastrofy (ekocydu, terracydu, zoocydu) uzyskali niemal równą sprawczość, a także ewolucji świadectw, których autorami są również przedstawiciele drugiego i trzeciego pokolenia ofiar bądź niedoszłych ofiar Zagłady.

Nie ulega wątpliwości, że studia nad Zagładą muszą przekroczyć ramy czasowe wyznaczane przez lata dominacji narodowego socjalizmu (1933–1945)¹⁷, uwzględniając książki antycypujące Zagładę (*casus Dwóch końców świata* Antoniego Słonimskiego), jak również pisane z bezpiecznej perspektywy, w których Zagłada jest backgroundem prezentowanych wydarzeń (*casus Królestwa* Szczepana Twardocha). Ze względu na „zaszczepianie się” tak pozornie odległych wydarzeń, jakimi są ludobójstwa i katastrofy naturalne spowodowane przez człowieka, konieczne jest również uwzględnianie różnych grup poszkodowanych, wykluczonych lub zamordowanych, co otwiera pole do badań nad reprezentacjami, które osiągają największy oddźwięk, ręczą za nośność transmitowanych afektów (*casus sztuki* Erny Rosenstein i Jonasza Sterna). Poszukiwanie formuły interpretacyjnej, która sprostałaby zadaniu dotrzymania wierności zamordowanym w literackich i artystycznych projektach, które powstały w ostatnim półwieczu, jest tyleż pożądane, co obarczone ryzykiem fiaska. Być może znalezienie klucza, który pozwoliłby stworzyć listę nazwisk artystów i pisarzy wrażliwych na to, co mogłoby zostać unaocznione w satysfakcjonującej formie bez ryzyka nadużywania władzy poetyckiego słowa, przykuwania uwagi do formy, a nie treści artystycznego warsztatu oraz narażania twórców na zarzut szafowania wizerunkiem cierpiących, zamordowanych, należałoby uznać za niemożliwe, jednak Agata Stankowska w wydanej w 2019 roku monografii *Ikona i trauma* przedstawiła lekturę kilku „projektów niemożliwych”. Ich niemożliwość jest atutem, który stanowi jeden z głównych wyznaczników „współczesnego veraikonu”¹⁸.

¹⁷ R. HILBERG: *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2007.

¹⁸ A. STANKOWSKA: *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków 2019, s. 7. Kolejne cytowania z tej książki oznaczam, podając strony bezpośrednio po przywołanych fragmentach.

Na wstępie należy zaznaczyć, że w prezentowanej publikacji historia o tym, jak obraz powoływany z pobudek etycznych, a nie estetycznych, ma służyć potrzebom człowieka, opowiedziana została w sposób nieoczywisty i intrygujący. Badaczka, pisząc o regułach związanych z funkcjonowaniem reprezentacji doświadczeń granicznych, unika kategoryzacji tychże doświadczeń. Tytułowa trauma może odnosić się zarówno do Zagłady, jak i doświadczeń wojennych bez wskazywania jednego, nadrzędnego traumatycznego wydarzenia. Nośność formuły „obraz prawdziwy” pozwoli na wykorzystanie jej w badaniach reprezentacji innych ludobójstw. Należy zastrzec, że wybór Zagłady poddyktowały biografie bohaterów książki Stankowskiej, a wśród szczególnie bolesnych wydarzeń odnotować można także śmierć najbliższych, napór zła, cierpienie ludzi, których życie osiągnęło kres. Formuła tytułowa ma też wiele wspólnego z frazą Georges’a Didi-Hubermana „obrazy mimo wszystko”¹⁹, która jednoznacznie odsyła do uniwersum Zagłady, a w książce Stankowskiej wyraża niezachwianą nadzieję dowartościowania ikonicznych śladów ludzkiego cierpienia. Według autorki sztuka ma odpowiadać na potrzeby człowieka, jednak postulat ten nie ma nic wspólnego z konsolacją, lecz wiąże się z etycznym maksymalizmem uzyskiwanym na drodze eksperymentu. Jak sama zaznacza, pisząc we wstępie o „projektach niemożliwych”:

Cechami charakterystycznymi tych ostatnich jest nieodmiennie spięcie między poczuciem bezradności i konieczności, gra między sztuką zerową a konwencjami artystycznymi, konwersacja między postawą ikonoklastyczną a ikonofilią itp.

s. 9

Próba uchwycenia przez poznańską badaczkę powracającego w różnych projektach mechanizmu uobecniania „prawdziwego obrazu”, który związany jest z przeżytą osobiście bądź zapośredniczoną traumą, wypada imponująco. *Ikonę i traumę* można uznać za jedną z najlepszych publikacji ostatnich lat. By docenić świetnie sproblematyzowaną książkę Stankowskiej, trzeba zauważyć, z jaką łatwością autorka porusza się między różnymi estetykami i dyscyplinami. Jej rozpoznania bazują na wiedzy ogniskującej się wokół zagadnień związanych z postrzeganiem obrazu zarówno w antropologicznie rozumianej *Bildwissenschaft*, jak i amerykańskich *Visual*

¹⁹ Zob. G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008.

Studies i *Visual Culture Studies*. Badaczka sprzeciwia się „prymatowi badania form estetycznych i stylów ujmowanych w wielkiej narracji linearno-postępowego procesu nad historycznym kontekstem, przeciw utożsamianiu sztuki z malarstwem, a także szeroko rozumianego obrazu ze ściennym malowidłem” (s. 36). Jej celem nie jest rekonstruowanie światopoglądów przedstawicieli konkretnych kierunków malarskich, lecz korzystanie ze zdobyczy historii sztuki w sposób wybiórczy, który skutkuje powstaniem książki świetnie napisanej, sondującej dotąd przeoczone problemy, mogącej uchodzić także za egzemplifikację tezy o konieczności prowadzenia innowacyjnych badań. Wyznaczniki innowacyjności zawarł w czterech punktach Ryszard Nycz. Według niego pionierskie działanie przejawia się w oryginalnym rozwiązaniu dotąd pomijanego problemu, w wypracowaniu powtarzalnej procedury (niebędącej aplikacją istniejącej metody), w sposobie, który prowadzi do odkrycia pewnego pola problemowego, oraz w zainicjowaniu nowej dziedziny czy orientacji badawczej²⁰.

Stankowska w swojej książce porzuca wąskie rozumienie obrazu jako artefaktu na rzecz koncepcji „obrazu prawdziwego”, która wywiedziona została z teologii. Bazuje ona na dogmacie o Wcieleniu i wynikającej z niego ufności w teofaniczną potencję przedstawień. Badaczka zastrzega jednak, że obraz „traktowany jest nie jako efekt kreacyjnej roli malarza, lecz jako odcisk inkarnacji, ofiarowany człowiekowi, by mógł go leczyć i uzdrawiać” (s. 46). „Obrazy prawdziwe” to *acheiropoietai*, czyli obrazy nie-ludzką ręką namalowane, wśród których najśłynniejsze są mandylion z Edessy, chusta św. Weroniki oraz Całun Turyński. Co prawda, Stankowska przywołuje proces odciskania oblicza Chrystusa, u którego podstaw leży tęsknota za Bożą obecnością, jednak wykorzystuje chrześcijańskie pojęcie w sposób preposteryjny – zgodnie z zaleceniami Mieke Bal. Postuluje także, by „obraz prawdziwy” funkcjonował na prawach jednego z wędrujących pojęć humanistyki²¹.

Pojęcie, funkcjonujące w odmiennym kontekście i skupiające w sobie bezpośrednio doświadczenie bliskości Chrystusa, Stankowska wykorzystuje do opisu prób zaświadczenia obecności doświadczenia granicznego nawet za cenę wiedzy o znikomości podejmowanych starań ze względu na niemożność uchwycenia Zagłady

²⁰ Zob. R. Nycz: *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa 2017.

²¹ M. BAL: *Wędrujące pojęcia w badaniach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012.

(bądź innej katastrofy) w pełnym jej wymiarze. To właśnie książka Stankowskiej zrywa z totalistycznym pojmowaniem Zagłady jako wydarzenia, wobec którego inne ludobójstwa tracą swoją wyjątkowość, ustępując jej miejsca w hierarchii cierpień innych narodów, konstruowanej przez konkretne instytucje, uprzywilejowane społeczeństwa²². Wystarczy przypomnieć, że Ewa Kuryluk – jedna z bohaterek omawianej rozprawy – dąży w swojej sztuce do uchwycenia oblicza zmarłego brata (symptomy jego choroby pojawiły się na skutek pacyfikacji studentów 8 marca 1968 roku) oraz ojca – Karola Kuryluka:

Artystka, traktując bawełnę niczym skórę, dokonuje wszak swojego zawieszenia rozziwiew między obecnym przedstawieniem i nieobecnym wzorem, między portretem a ciałem brata. Chciałaby, abyśmy patrzyli na jej rysunki na płótnie i na tekstylne rzeźby, uformowane z całunów, właśnie jak na ciała.

s. 232

Zgromadzone w książce Stankowskiej studia świadczą o tym, że tęsknota za nieobecnym bliskim nie musi wiązać się z doświadczeniem Zagłady, choć badaczka podkreśla, że historycznym źródłem traumy – pojęcia powracającego z różną mocą w projektach poszczególnych bohaterów rozprawy (wspomnianej Ewy Kuryluk, Stanisława Czycza, Tadeusza Różewicza, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Kantora),

jest doświadczenie wojny, totalitaryzmu, Zagłady. Doświadczenie czasem spełnione we własnej biografii, a czasem jedynie dziedzi-
czone w formie paraliżującego i rodzącego nihilizm lęku, choroby, poczucia niemocy lub winy, braku nadziei, którym towarzyszy niejednokrotnie (choć nie zawsze), płycej bądź głębiej skrywane, pragnienie odzyskania obecności tych, którzy odeszli.

s. 46

Badaczka opowiada się za koniecznością ponawiania procesu uobecniania nieobecności, który wiąże się ze zmysłem etycznym. Imperatyw wierności zamordowanym najsilniej wybrzmiewa w rozdziale o poezji Czycza: „Podmiot wierszy Czycza był i pozostał podmiotem traumatycznym, a sam poeta nie podejmował jakichkolwiek prób otrząśnięcia się i odnalezienia wokół siebie innych, bardziej pogodnych krajobrazów” (s. 114). „Prawdziwy obraz”

²² Zob. M. ROTHBERG: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015.

rodzi się w poezji autora *Słów do napisu na zegarze słonecznym* pod presją etycznej konieczności, jednak nie jest przedstawiany, lecz powielany w ciszy cielesnego doznania (zob. s. 116). Wśród projektów postmemorialnych propozycja Czycza najbardziej przylega – jak się wydaje – do traumatycznego doświadczenia:

Bardzo szybko okazuje się jednak, że podmiot usuwa cezurę między własnym a cudzym, między patrzeniem (wspomnieniem) a czuciem (powtórzeniem), metonimicznie splatając odrębne jaźnie, znosząc czasowy dystans i przylegając swoim terażniejszym afektem do minionego bólu obcej osoby, czyniąc ten ostatni na powrót aktualnym i spełniającym się *hic et nunc*.

s. 116

Praktyka poetycka Czycza skłania do postawienia pytania o zasadność eksploracji tematu wojny/okupacji, która bezpośrednio nie odcisnęła piętna na życiorysie poety. Jako przedstawiciel pokolenia „Współczesności” dorastał w jej cieniu (podobnie jak Urszula Koziół, Halina Poświatowska, Tadeusz Śliwiak, Stanisław Grochowiak, Bohdan Drozdowski i Jerzy Harasymowicz)²³, zdawał sobie sprawę z bliskości działań wojennych. To wystarczający powód, by mierzyć się z przeszłością naznaczoną wojną. Jak udowadnia Stankowska, nie ma lepszego sposobu oddziaływania na czytelnika niż za sprawą medium ciała. Badaczka podkreśla także kwestię fundamentalną dla badań nad ludobójstwami i doświadczeniami granicznymi:

Trauma, mimo że staje się udziałem zbiorowości, jest zawsze czyjaś: ofiary, bezradnego świadka, ocalonego pytającego o własną winę, dziecka zmagającego się z postpamięciowymi krajobrazami: kobiety, mężczyzny, syna lub ojca, matki lub córki, osoby posiadającej imię własne i nieskończoną ilość znaków szczególnych, odróżniających ją od każdej innej ludzkiej istoty.

s. 51

Przejście przez Europę wojsk Hitlera, sukcesywny udział wielu narodów w planie uczynienia Europy *Judenfrei*²⁴, osadzenie Żydów w gettach, a następnie wymordowanie ich, zdziesiątkowanie pol-

²³ Prozaikom pokolenia „Współczesności”, którzy podjęli temat wojny, poświęca osobne studium Sławomir BURYŁA. Zob. IDEM: *Rozrachunki z wojną...*, s. 182 i nast.

²⁴ Zob. J. ZIEGLER: *Szwajcaria, złoto i ofiary*. Przeł. E. CYLWIK. Warszawa 2016; H. ARENDT: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Kraków 2010.

skiej społeczności, wywiezienie wielu członków rodzin do obozów koncentracyjnych, w końcu obserwowanie dwóch upadających w Warszawie powstań (z lat 1943 i 1944), a także życie w nieustannym terrorze, musiały wpłynąć na sposób postrzegania czasu, na który przypadło dzieciństwo poety urodzonego w 1929 roku. Choć zarówno Kuryluk, jak i Czycz reprezentują formację świadków, którzy skutki wojny obserwowali z pewnego dystansu (byli w nią uwikłani w sposób odmienny niż np. pokolenie polskich i żydowskich Kolumbów), to nie można dezawuować ich projektów konceptualizacji „obrazów prawdziwych”. Co prawda, przeszłość nawiedza ich pod różnymi postaciami (Kuryluk przez historię ocalenia Miriam Kohany przez Karola Kuryluka, a Czycza za sprawą artefaktów), jednak fakt, że w monografii Stankowskiej znaleźli się zarówno starsi, jak i młodszy artyści mierzący się z wysłowieniem traumy, pozwala rozszerzyć ramy projektu Stankowskiej i widzieć w nim miejsce dla reprezentantów roczników najmłodszych.

Kluczowym zagadnieniem, wokół którego ogniskują się kolejne świetnie napisane, skomponowane i wyważone pod względem doboru egzemplifikacji z obszaru poezji nowoczesnej i teorii obrazu rozdziały, jest kwestia etyczności obrazów związanych z Zagładą/okupacją. Stankowska szczegółowo rozważa ten problem w ostatnim rozdziale, który stanowi podsumowanie wszystkich prób prześledzenia tęsknoty za uobecnieniem tych, których pokonał XX-wieczny totalitaryzm. Autorka podzieliła rozprawę na osiem autonomicznych części, z których każda prezentuje jeden problem. Takie podejście umożliwiło zaprezentowanie twórczości autorów częściowo wyeliminowanych ze świadomości literaturoznawczej lub istniejących w świadomości historyków sztuki, ze względu na wielość mediów przekazu (*casus* Ewy Kuryluk). Monografię Stankowskiej można też czytać linearnie, a wtedy rozdziały pierwszy, drugi i ostatni stanowią koncepcyjną ramę projektu, w którym opisowi poddana została twórczość dialogujących ze sobą na różnych poziomach poetów i artystów (przykładowo Czycz i Kuryluk wiąże wspomniana post pamięć, a Różewicza i Nowosielskiego zażyła przyjaźń i admiraacja autora *Niepokoju* wobec twórczości autora *Inności prawostawia*, Różewicz stawia sobie za cel, podobnie jak Kantor, zrewolucjonizowanie sztuki – a dokładniej: poezji – po Oświęcimiu).

Warto dodać, że w przypadku Kuryluk w orbicie zainteresowań literaturoznawców pozostają jej książki autobiograficzne²⁵: *Goldi*.

²⁵ A. MACH: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016.

Apoteoza zwierczakowatości z 2004 roku, *Frascati. Apoteoza topografii* z 2009 roku i *Feluni. Apoteoza enigmaty* z 2019 roku. Oczywiście w rozdziale poświęconym poezji i sztuce Kuryluk biograficzne szczegóły odgrywają niebagatelną rolę, jednak Stankowska nie rekonstruuje rodzinnej historii (ostatnia książka okazuje się najbardziej wstrząsająca i najbardziej bezpośrednia, ponieważ po śmierci brata artystka mogła napisać całą prawdę, nie szczędząc czytelnikom informacji dotyczących warunków, jakie panowały w ośrodkach, w których przebywał Piotr), skupiając się na przesłedzeniu odwołań do koncepcji *veraikonu* (odcisku oblicza Chrystusa na chuście św. Weroniki):

I choć utopia pozostać musi utopią, choć sztuka nie stanie się ciałem, a odtworzony w tuszu kontur ulegnie zatarciu, sense marzenie zaś zawsze ostatecznie zwarzy się w słowie, to dzięki ponawianym nieustannie próbom zabezpieczenia konturu, obmalowania cienia, zatrzymania w pamięci rysów twarzy, zapisania momentu życia, malarce i poetce udaje się zabezpieczać otwartość kondycji własnego „ja”. Kondycji kogoś, kto z uporem obrysowuje cień, „odciska” na chuście momenty życia, pamięta i tęskni.

s. 225

Stankowska, prezentując koncepcję „obrazu prawdziwego” w poezji i sztuce Kuryluk, wyznacza trzy kręgi tematyczno-metodologiczne, które w kolejnych częściach doprecyzowuje i rozwija, są to napięcie między katastrofą a utopią, sondowanie warunków koniecznych do funkcjonowania „planety Fraternitatis” oraz namysł nad cieniem i odbiciem. Autorka *Drogi do Koryntu* często odwołuje się do jednej z narracji o *mimesis* zapisanej przez Pliniusza Starszego w *Historii naturalnej*: „Wedle opowiadanej przez Pliniusza legendy autorką pierwszego obrazu była koryncka dziewczyna, która – żegnając odjeżdżającego kochanka – obrysowała na ścianie kontur jego cienia. Córka sykiońskiego garncarza Butadesa pragnęła zatrzymać w ten sposób przy sobie obecność ukochanego” (s. 226). Stankowska, komentując poezję Kuryluk, stwierdza: „Sztuka – podpowiada poprzez ten oksymoron poetka²⁶ – wyrasta z doświadczenia braku,

²⁶ W wierszu ***[„zanim kolorem dopełni się biel...”] poetka pisze: „dwie krople w przezroczyściej niecce / przez most w milczeniu Maria niesie / cień syna wędruje pod prąd”, co Stankowska komentuje następująco: „Brak znaków przestankowych pozwala między ostatnimi wersami trzeciej strofy usłyszeć przerzutnię. Wówczas przed naszymi oczami rysuje się obraz piety: matki niośnej martwe ciało syna. Wers czwarty przeczytać możemy jednak także jako

nieobecności, utraty, ale jej zadaniem jest stwarzanie utopijnej przestrzeni, w której śmierć zostaje uchylona, choćby na chwilę" (s. 230). Także instalacje artystki wiążą się z koncepcją *veraikonu*:

Podobne założenie przyświeca artystce, gdy w 1986 roku w Buenos Aires tworzy instalację zatytułowaną *Błony pamięci*, zawieszając na 14 krzesłach chusty z męskimi aktami, które przywodzić mają na myśl „zdjęcia rentgenowskie lub szkielety”. Z radością odkrywa analogię łączącą jej tekstylne rzeźby ze zdjęciami, na których argentyńskie kobiety – matki, żony, kochanki – demonstrowały na Placu Majowym „zaginionych”, nadając zdjęciom utraconych mężczyzn funkcję *veraikonów*.

s. 232

Zestawianie poezji i sztuki Kuryluk pozwala na zaobserwowanie przemieszczania się koncepcji „obrazu prawdziwego” między poszczególnymi mediami, wywierającej nieodparte wrażenie, że można sfabrykować obecność ukochanej osoby.

Książka Stankowskiej porusza problem reprezentacji, która zawsze pozostaje wadliwa, niepełna, kłopotliwa i sporna ze względu na przyświecające artystom i poetom motywacje. Z jednej strony bowiem wszyscy bohaterowie *Ikony i traumy* dążą do uzyskania efektu obecności nawet za cenę chwilowości powodzenia przedsięwzięcia, z drugiej zaś strony ich poezja funkcjonuje jako projekcja czyjś spełnionego losu (*casus* Stanisława Czycza). Szczególnie w przypadku Czycza granica między osobową autonomią twórcy a przeżyciami Innych zostaje zachwiana, lecz w celu zaakcentowania afektywnego potencjału „obrazu prawdziwego” traumy związanej z wojną. Być może to najbardziej radykalny projekt, jaki prezentuje w książce Stankowska, a jego powodzenie uzależnione jest od wyboru poetyki eksperymentu: „Czycz we wszystkich swych tomach uparcie poszukuje najbardziej stosownej, najbardziej przezroczystej wobec egzystencjalnego doświadczenia, oddającego jego symultaniczną wielowątkowość formy” (s. 123). Wspomnianą przezroczystość wiąże Stankowska z surrealizmem (w planie poetyki byłyby to jukstapozycje, formy partytur, próby momentalnego zapisu stanu „ja”):

Wśród dwudziestowiecznych awangard tylko surrealizm zdawał się oferować język, który w jakimś stopniu niwelował ten zasadniczy problem nieprzyległości idiomu sztuki do niegającej się rany

samodzielną całość. Wówczas zobaczymy cień osoby odwracającej czas i wędrującej wbrew logice dokonanej już śmierci” (s. 229).

podmiotu. Jako „izm” w zamierzeniu „nieczysty”, ostentacyjnie zrywający z modernistycznym dążeniem do doskonalenia sztuki w sztuce, upodrzędniający wartość estetyczną wobec egzystencjalnego przeżycia, teleologię wobec przypadku, kognicję wobec afektu, *ratio* wobec podświadomego, dawał nadzieję na zmniejszenie dystansu między doświadczeniem a przedstawieniem

s. 126

To rozpoznanie należy uznać za jedno z fundamentalnych dla kolejnych badaczy poszukujących w powojennej sztuce i poezji „obrazów prawdziwych”. Poznańska badaczka, pisząc o konieczności dowartościowania innych sposobów oddawania rzeczywistości wojennej/Zagładowej (znajdujących się na przeciwległym do surrealizmu biegunie, wiążących się z tym, co uporządkowane, spójne, logiczne i werystyczne), wskazuje również manowce hiperbolizacji sprawdzonych konwencji:

Hiperbolizacja określonej wartości estetycznej niemal zawsze (jeśli nie zawsze) owocuje jej zaprzeczeniem. Tak jak nadmiar wzniosłości rodzi efekt ironii, tak radykalna próba pokonania i wyrwania się konwencjonalności zapisu w odbiorze czytelnicznym owocuje poczuciem „sztuczności” i pogoni za nowymi „ramkami sztuki”.

s. 128

To niebezpieczeństwo nadmiernej eksploatacji widać przede wszystkim w poezji Czyzcha. Zadaniem sztuki i poezji w konfrontacji z granicznym doświadczeniem jest poszukiwanie nowych środków wyrazu. Zapobieganie stagnacji i twórczy wysiłek skutkują możliwością doznania chwilowej pociechy z uzyskania efektu spełnienia obietnicy obecności.

Stankowska w sposób uporządkowany i celny przeprowadza rehabilitację surrealizmu, którego przedstawiciele są spychani na margines²⁷. Przyjmuje się, że z poetykami surreálnymi można połączyć kilka nazwisk i to biorąc pod uwagę wiele zastrzeżeń oraz dopowiedzeń (Jakub Kornhauser uznaje za surrealistów Zbigniewa Herberta z okresu tomu *Hermes, pies i gwiazda*, Jerzego Harasymowicza, Adama Wiedemanna i Andrzeja Sosnowskiego), natomiast niewielu zadaje sobie trud odnalezienia i zbadania surreálnych wariantów poezji i sztuki po Zagładzie²⁸. Praktyki surrealizujące

²⁷ J. KORNHAUSER: *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*. Kraków 2017, s. 66.

²⁸ Zob. D. JARECKA, B. PIWOWARSKA: *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*. Warszawa 2014.

(określane jako „nieczyste”) uprzywilejowywały przypadek, żywioł doznania podświadomego, sen, absurd. Zarówno Tadeusz Kantor, jak i Stanisław Czycz przeprowadzali w dostępnych sobie materiałach literatury i sztuk plastycznych krytykę obrazu i krytykę pisma.

Książka Stankowskiej udowadnia, że najciekawsze realizacje koncepcji „obrazu prawdziwego” przynosi nie realizm jako jedyna aprobowana konwencja zdolna oddać skutki wojny/Zagłady, lecz wychylony w stronę eksperymentu surrealizm, ponieważ, co badaczka uzasadnia za Arthurem C. Danto, surrealizm dopuszczał tendencje antyestetyczne, ruchy potencjalnie krytyczne wobec sztuki kładącej nacisk na wymiar estetyczny. W *Ikonie i traumie* najciekawsze okazuje się odnalezienie „innego oblicza” modernizmu, który porzucił postulat sztuki czystej, ponieważ pobrzmiewały w nim echa czystości rasowej, leżącej u podstaw dwudziestowiecznego ludobójstwa (zob. s. 103–104). Nurt modernizmu, rekonstruowany przez Stankowską zwraca się nie ku temu, co estetyczne, lecz ku etycznej powinności, jakiej wymaga się od sztuki po katastrofie. Modernizm odkrywany przez Stankowską ponad to, co estetyczne, przedkłada to, co egzystencjalne, wybiera „prawdę istnienia” (s. 150), a nie „prawdę widzenia” (s. 150). Widzenie, o którym pisze Stankowska w kontekście twórczości Kantora, wiąże się z „fenomenologicznym krajobrazem”, który ustępuje „miejsca pytaniom o możliwość twórczenia, a więc i życia po Oświećcimiu” (s. 150). Żądania człowieka wysuwają się na plan pierwszy, powodując, że kwestia rozwoju estetyk staje się sprawą nie tyle drugorzędą, ile nie tak absorbującą jak jego przeżycia (głównie traumatyczne), pragnienia (szczególnie uobecnienia najbliższych), obowiązki (pamięci i dotrzymania wierności zamordowanym). Spektrum problemów, przed jakimi stają poeci i artyści wytypowani przez badaczkę, okazuje się wyjątkowo szerokie, jednak w centrum ich zainteresowania nieodmiennie pozostaje obraz.

We wszystkich omawianych przez Stankowską projektach powraca cielesność:

Nic nie podpowiada bowiem lepiej bezgłośnych słów języka cierpienia niż ciało właśnie. Nic nie wyraża bólu lepiej niż zdeformowane, kalekie, rozpadające się ciało. Podmiot liryki Różewicza cieszy się z jego posiadania.

s. 77

W poezji Różewicza *veraikon* cierpiącego ciała wypowiediany jest w sposób indywidualny i jednostkowy, przy świadomej re-

zygnacji z języka topiki. Somatyczność to cecha charakterystyczna XX-wiecznych konceptualizacji „obrazów prawdziwych”. W przypadku poezji Różewicza ucieleśnianie obrazów wiąże się nie tyle z totalitaryzmem reifikującym ciało, lecz z „przedłużeniem życia” (zob. s. 53). Dążność do powiązania przedstawienia z ciałem to nie jedyny warunek, jaki spełniają poeci i artyści wywodzący się z awangardowego skrzydła sztuki. Stankowska podkreśla także stałe napięcie między pragnieniem i niespełnieniem cechujące próby wysłowienia „prawdziwego obrazu”, ograniczenie intencjonalności przedstawień, wezwanie do zastąpienia frazy (narracji) obrazem, pojawianie się wątku milczenia, przyjęcie postawy znanej z teologii apofatycznej. Poza tym we „współczesnych *acheiropoietai*” dostrzec można splot niemożliwości i konieczności. Autorzy opisanych projektów zdają sobie sprawę z nieuchronnej porażki, jednak przecucie niepowodzenia skłania ich do podjęcia kolejnej, nieudanej próby. Stankowska podkreśla, że:

Obraz prawdziwy, a więc taki, który miałby wyrazić to, czego wyrazić się nie da, uchylić wszelkim przekłamaniami konwencji, znieść asymetrię między wzorem a przedstawieniem, staje się w dwudziestym wieku przedmiotem także zewnętrznej krytyki.

s. 59

Krytyka, o której w jednym z wprowadzających rozdziałów wspomina Stankowska, dotyczy „idei *niewypowiedzianego Auschwitz*”²⁹. Badaczka poświęca jej ostatni rozdział *Ikony i traumy*, rekonstruuje spór między Gérardem Wajcmanem, Élisabeth Pagnoux, Jacques’em Mandelbaumem a Georges’em Didi-Hubermanem³⁰. W książce *Obra-*

²⁹ G. DIDI-HUBERMAN: *Obrazy mimo wszystko...*, s. 33.

³⁰ G. DIDI-HUBERMAN pisze: „Naziści zapewne myśleli, iż uczynili Żydów niewidzialnymi, podobnie jak samo ich unicestwienie. Zadali sobie w tym celu tyle trudu, że wiele z ich ofiar również zaczęło tak myśleć, i wiele z nich myśli tak do dziś. Ale »racja w historii« zawsze zostaje zanegowana – jakkolwiek byłaby mniejszościowa, rozproszona, nieświadoma czy rozpaczliwa – przez kilka pojedynczych faktów, które są w tym wypadku czymś dla pamięci najcenniejszym: jej możliwą wyobrażalnością. Archiwa Shoah z pewnością opisują obszar niepełny, ocalały, częściowy – ale ten obszar istnieje” (IDEM: *Obrazy mimo wszystko...*, s. 28). Badacz jest więc rzecznikiem pozostawienia zdjęć bez jakiegokolwiek ingerencji i nadbudowywania na nich narracji o ryzyku ich wykonania (o czym miałyby świadczyć złe wykadrowanie i brak ostrości). Sprzeciw wobec idei niewyobrażalności Auschwitz zakłada więc odrzucenie milczenia jako jedynej możliwości uczczenia pamięci zamordowanych. Imperatyw Didi-

zy *mimo wszystko* Didi-Huberman skrupulatnie odpowiada na zarzuty formułowane wobec swojej tezy:

To właśnie dlatego, że naziści chcieli uczynić swoją zbrodnię nie-wyobrażalną, członkowie *Sonderkommando* postanowili wyrwać *mimo wszystko* te cztery fotografie z eksterminacji. To dlatego, że głos świadków podważa naszą zdolność do wyobrażenia sobie ich relacji, musimy spróbować *mimo wszystko* to uczynić, aby – paradoksalnie – ten głos świadectwa lepiej usłyszeć. Jeżeli tam, gdzie wytworzenie obrazu było potęgą pozytywną, aktem *politycznego oporu* ze strony tajnych fotografów z Birkenau, ktoś dziś zaprzeczy istnieniu wszystkich obrazów, oznaczać to będzie bezsilność i czystą chęć uniknięcia konfrontacji, syndrom *psychicznego oporu* wobec horroru, który spogląda na nas z tych zdjęć³¹.

Z jednej strony, obrazy Zagłady zarejestrowane na kliszach fotograficznych dają gwarancję pamięci o traumatycznych zdarzeniach, z drugiej jednak, za sprawą ich masowego powielania, tracą moc przykuwania uwagi. Stankowska, podążając śladem Didi-Hubermana, postuluje uznanie wagi fotografii, ponieważ wykonanie ich wiązało się ze sporym niebezpieczeństwem, podkreśla jednak, że konieczne jest również prawidłowe ich identyfikowanie i opisywanie. Problemem, który powraca wśród polemizujących z Didi-Hubermanem, są kwestie stosowności i voyeuryzmu. Oglądanie zdjęć cudzego cierpienia lub ludzkiego ciała, które w europejskiej sztuce chętnie jest obnażane i ukazywane jako powabne, może nosić znamiona perwersyjnej przyjemności, jednak Stankowska, pisząc o zdjęciu wykorzystanym w tomie Różewicza *nożyk profesora*, cytuje celny argument Lidii Burskiej polemizującej z Markiem Zalesskim:

Myślę, że jesteś niesprawiedliwy dla Różewicza, gdy posądzasz go o estetyczną nekrofilie. [...] Mnie to zdjęcie kojarzy się z takim z pozoru uładowanym życiem, które dręczy cię podejrzeniem, że śpisz na materacu z ludzkich włosów. Nie myślisz, że ta fotografia jest po to, żeby już zawsze uwierało cię każde piękno?

s. 262

-Hubermana rewolucjonizuje myślenie o sposobach konceptualizacji wydarzeń traumatycznych w literaturze i sztuce, które wcześniej uznawane były za nie-stosowne i nieetyczne. Argumenty te dawały prawo do dezawuowania jakichkolwiek starań przekazania prawdy o Zagładzie i obciążały winą podejmujących wysiłek uobecnienia tego, co zdarzyło się w przeszłości.

³¹ Ibidem, s. 81.

Obrona fotografii, jakiej dokonuje Burska, odnosi się do jej specyficznego rodzaju, który, jak podkreśla Stankowska, wiąże się z eksploatacją pewnej konwencji. Istnieją jednak fotografie, które pozbawione są hipnotyzującej niezborności między pięknem kadru a świadomością tego, kto i w jakich okolicznościach został uchwycony na fotografii. Można przywołać zdjęcie chłopca z warszawskiego getta, który wyprowadzany jest w grupie mężczyzn, kobiet i dzieci, trzymającego ręce podniesione ponad głową³². Oglądający obcuje z nim twarzą w twarz, jednak jakkolwiek odruch dezaprobaty wobec faktu wykonania zdjęcia blokuje świadomość, że chłopiec jeszcze żyje. Osobną kwestią jest autorstwo zdjęć. Jak wiadomo, Didi-Huberman nakazuje wyobrażać sobie wszystko to, co wiąże się z chwilą wykonania zdjęcia, ponieważ w ten sposób oglądający wyraża szacunek wobec narażającego się fotografa. Wiele zdjęć wykonywano jednak z polecenia nazistów, a wtedy moment fotografowania przypomina celowanie do ofiary z broni palnej, jest gestem naznaczającym lub poświadczającym wykonanie zadania. We wszystkich przypadkach fotografia inicjuje ruch myśli i zapobiega osunięciu się wydarzenia, które zostało uwiecznione, w niepamięć. Odroczony zostaje wtedy moment ostateczności Zagłady, być może to krępująca i budząca skrajne emocje strategia, jednak, jak przekonuje Stankowska, konieczna, by ponawiać trud uobecnienia Zagłady w życiu oglądającego.

Nie można oprzeć się wrażeniu, że Stankowska opowiada się za heroizmem eksperymentu, o czym świadczy jeden z *passusów Ikony i traumy*:

[...] wbrew wiedzy o nieusuwalnej asymetrii między wzorem a przedstawieniem, przepaści oddzielającej podmiotowe cierpienie i konwencjonalne formy świadczenia/upamiętnienia/przekazania prawdy o Traumie, powojenna literatura i sztuka są sceną tyleż niemożliwych do spełnienia, co w etycznym sensie koniecznych projektów stworzenia takich performatywnych sposobów posługiwania się przedstawieniem, które nadałoby mu charakter „prawdziwego obrazu”.

s. 45

Z jednej strony, prezentowani autorzy i artyści wbrew zasadzie wypowiedzania się w swoim własnym imieniu o własnym doświadczeniu w centrum swoich projektów lokują cudze traumy, z drugiej sprawdzają, czy można nadawać własnym przeżyciom formę, która

³² Zob. J. LEOCIĄK: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 247–259.

nie okrzepnie, nie skonwencjonalizuje się. Wybrani przez Stankowską przedstawiciele powojennej awangardy poetyckiej i plastycznej, sondując możliwości swoich dziedzin w zakresie reprezentowania doświadczeń granicznych, nieustannie próbują, jednak próżno poszukiwać w ich zapisach okołoplastycznych i okołopoetyckich tonu moralizatorskiego.

Cechuje ich natomiast ciągle poszukiwanie odpowiednich technik i przekraczanie uzyskanych efektów. Są oni rzecznikami pracy na rzecz zatrzymania obrazu lub wywołania jego obecności. Nie przypadkiem badaczka wybiera również takich bohaterów swojej opowieści, którzy albo profesjonalnie zajmują się obiema dziedzinami sztuki (tj. poezją i plastyką), albo legitymują się wykształceniem plastycznym (*casus* Różewicza). Interferowanie i przeglądanie się w sobie tych dwóch dziedzin to niemal zasada kolejnych rozdziałów (wyjątek stanowi poezja Czycza, która jednak opiera się na surrealistycznym obrazowaniu).

Stawką kolejnych rozdziałów *Ikony i traumy* jest udowodnienie, że postawa ikonoklastyczna wobec doświadczeń granicznych (a w szczególności wobec Zagłady) nie gwarantuje uwiecznionym ofiarom szacunku, na jaki zasługują. Niewątpliwym atutem książki Stankowskiej jest możliwość zastąpienia Zagłady innym wydarzeniem, a także wykorzystanie teorii z zakresu historii sztuki i zaaplikowanie jej do badań literaturoznawczych. Fascynujące są również rozważania o potencjale surrealizmu jako wiodącej doktryny artystycznej w sposobach reprezentacji doświadczeń granicznych (nie przypadkiem Piotr Piotrowski nazwał surrealizm „realizmem traumatycznym”). Rozprawa Stankowskiej budzi podziw ze względu na rozmach i erudycję oraz odwagę poszukiwania innego oblicza modernizmu. Zmieniające się doktryny estetyczne, pojmowanie sztuki jako ewolucji konwencji ustępują w książce Stankowskiej celowi tyleż prostemu, co nieidentyfikowanemu z awangardowym odłamek sztuki i poezji:

Doświadczenie traumatyczne, jak żadne inne – wbrew ustaleniom semiotyków i mimo narastającego przekonania o kryzysie reprezentacji – domaga się „prawdziwego obrazu”. Nic silniej niż cierpienie nie wzywa sztuki do poszukiwania takiego rodzaju przedstawień, które zaprzeczyłyby właściwej im pośredniości i pozwoliły dziełu zniwelować własne, estetyczne granice; formnie-form, które, czyniąc Traumą dostępną cielesnemu współczuciu, pozwoliłyby stanąć twarzą w twarz z zagrożoną osobą i podjąć próbę jej ratunku, mimo wiedzy, że to niemożliwe.

Sztuka pragnie wyrazić niewyraźne i przydać oblicze temu, co bezpowrotnie utracone, a co domaga się stałego ponawiania niesatysfakcjonujących prób. „Współczesne *acheiropoietai*” mają wywoływać ból, zdawać raport z procesu odradzającej się tęsknoty i zapobiegać opisowi doświadczeń granicznych za pomocą słownika, w którym szczególne miejsce zajmują „pustka”, „nieobecność”, „brak”.

Bibliografia

- ARENDE H.: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. SZOSTKIEWICZ. Kraków 2010.
- BAL M.: *Wędrujące pojęcia w badaniach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012.
- BURYŁA S.: *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*. Wrocław 2006.
- BURYŁA S.: *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017.
- BURYŁA S.: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013.
- BURYŁA S.: *Wojna i okolice*. Warszawa 2018.
- BURYŁA S.: *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*. Kraków 2016.
- CZARNECKA B.: *Kobiety w lagrze. Zapis doświadczenia*. Kraków 2018.
- DAUKSZA A.: *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008.
- GAJEWSKA A.: *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016.
- HILBERG R.: *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. GIEBUŁTOWSKI. Warszawa 2007.
- JARECKA D., PIWOWARSKA B.: *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie / I Can Repeat Only Unconsciously*. Warszawa 2014.
- JARZYNA A.: *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*. Łódź 2019.
- KORNHAUSER J.: *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*. Kraków 2017.
- KOWALSKA-LEDER J.: *Nie wiem, jak ich mam cenić... Strefa ambiwalencji w świadectwach Polaków i Żydów*. Warszawa 2019.
- KRAWCZYŃSKA D.: *Własna historia Holocaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*. Warszawa 2005.
- KRUPIŃSKI P.: *Dlaczego gęsi krzyczały? Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Warszawa 2016.
- LEOCIAK J.: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009.
- LEOCIAK J.: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2018.
- LEOCIAK J.: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego*. Toruń 2016.

- MACH A.: *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016.
- MAŁCZYŃSKI J.: *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018.
- MOLISAK A.: *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*. Warszawa 2004.
- MORAWIEC A.: *Literatura polska wobec ludobójstwa*. Łódź 2018.
- MORAWIEC A.: *Literatura w lagrze, lagier w literaturze. Fakt – temat – metafora*. Łódź 2009.
- NADER L.: *Afekt Strzeмиńskiego. „Teoria widzenia” – rysunki wojenne – Pamięci przyjaciół-Żydów*. Warszawa 2018.
- NYCZ R.: *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa 2017.
- Poetyki ekocydu. Historia – natura – konflikt*. Red. A. UBERTOWSKA, D. KORCZYŃSKA-PARTYKA, E. KULIŚ. Warszawa 2019.
- PRZYMUSZAŁA B.: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016.
- ROTHBERG M.: *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Przeł. K. BOJARSKA. Warszawa 2015.
- STANKOWSKA A.: *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków 2019.
- SZABŁOWSKA-ZAREMBA M.: *Człowiek po Zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*. Lublin 2010.
- TOMCZOK (CUBER) M.: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*. Katowice 2013.
- TOMCZOK M.: *Czyja dzisiaj jest Zagłada? Retoryka – ideologia – popkultura*. Warszawa 2017.
- UBERTOWSKA A.: *Holocaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa 2014.
- UBERTOWSKA A.: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007.
- WOLSKI P.: *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Prze-pisywanie literatury Holocaustu*. Warszawa 2013.
- WOLSKI P.: *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.
- ZIEGLER J.: *Szwajcaria, złoto i ofiary*. Przeł. E. CYLWIK. Warszawa 2016.
- ŻUKOWSKI T.: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018.

Andrzej Juchniewicz – magister filologii polskiej. 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 oraz spuściznę literacką i plastyczną Erny Rosenstein. Współpracuje z „Nowymi Książkami”, „Śląskiem”, „Znakiem”. Publikował w „Tekstach Drugich”, „Narracjach o Zagładzie”, „Postscriptum Polonistycz-

nym”, „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Czytaniu Literatury. Łódzkich Studiach Literaturoznawczych”, „Wielogłosie”, „Opcjach” i „Masce”. Obronił pracę dyplomową pt. *Poetyki Zagłady. Przemoc – afekt – wyobrażenia* pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Mariana Kisiela.

e-mail: andrzejjuchniewicz@o2.pl



Dariusz Nowacki

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0001-8274-8845>

Awans aktywisty

An Activist's Advancement

Abstract: The article discusses a collection of essays by Grzegorz Jankowicz entitled *Blizny* [*Scars*]. Jankowicz's attainments are what constitutes the main focus for the author of the article – not only those relating to literary criticism, but also the untypical ones that belong to the sphere of “literary activism.” In the text, there is conducted a close analysis of the essayist's self-presentation considered in a context of the societal games of prestige and significance. Furthermore, a more general situation in the intellectual domain known as literary essayistic writing is outlined. Apart from the foregoing, the author ponders the issue of an emergence of the literary form in question, namely, the collection of texts – once dispersed and written in various circumstances, prompted by variegated impulses, and then consolidated, ordered to achieve a convincing monographic effect.

Key words: Grzegorz Jankowicz, literary essay, scar

Streszczenie: Artykuł zawiera omówienie zbioru esejów Grzegorza Jankowicza zatytułowanego *Blizny*. Autor tekstu skoncentrował się na dokonaniach Jankowicza – nie tylko krytycznoliterackich, także tych nietypowych, mieszczących się w polu „literackiego aktywizmu”. W artykule zostały omówione strategie autoprezentacji eseisty w kontekście gier społecznych o prestiż i znaczenie. Ponadto zarysowano ogólną sytuację w domenie zwanej eseistyką literaturoznawczą. Osobno autor zastanawia się nad sposobem wyłaniania się formy wydawniczej, czyli zbioru tekstów – zrazu rozproszonych, pisanych w różnych okolicznościach i pod wpływem rozmaitych impulsów, a następnie scalonych, ułożonych tak, aby uzyskać przekonujący efekt monografii.

Słowa kluczowe: Grzegorz Jankowicz, esej literaturoznawczy, blizna

Zacznijmy od ustalenia podstawowych faktów. Mianowicie: kim jest autor, skąd się wzięła jego książka, dlaczego została zatytułowana *Blizny* i dlaczego nosi podtytuł *Eseje*. Kwestie te wydają się oczywiste, lecz tylko na pozór.

Grzegorz Jankowicz jest wyrazistą osobistością naszego życia intelektualno-literackiego między innymi, a może przede wszystkim dlatego, że jego funkcjonowanie nie mieści się w tradycyjnych podziałach i skostniałych porządkach instytucjonalnych. Ani to urzędowy badacz literatury, ani krytyk literacki zanurzony w bieżących sporach o poezję i prozę, choć i jednym (poza urzędem), i drugim (od wielkiego dzwonu) niekiedy bywa. Publicysta kulturalny? To za mało powiedziane. Prawodawca, lider opinii (w sprawach literackich)? To z kolei za dużo powiedziane. W jednej z rozmów sformułował autoprezentację, która bardzo mi się spodobała (i nadal podoba):

Jestem literackim aktywistą. Moja praca polega na tym, by w przestrzeni publicznej prezentować literaturę [...]. Robię to za pomocą różnych narzędzi: edukacji uniwersyteckiej, krytyki literackiej, wydarzeń literackich, które organizuję. Rozmowa o literaturze, a poprzez nią – o świecie, to praktyka, której oddaję się z ogromnym zapałem. W ten sposób zawiązuję relację ze sobą, ze światem i z innymi. Pisanie esejów jest jednym ze sposobów prowadzenia tej rozmowy¹.

Nastawienie dialogiczne („prowadzenie tej rozmowy”) oparte na przekonaniu, że literatura jest najlepszym z dostępnych języków, za pomocą których można nie tylko myśleć o świecie i działać w nim, ale przede wszystkim komunikować się z innymi, jest dziś dobrze ugruntowaną, powszechną postawą. Sęk w tym, że uczestnicy „rozmowy o literaturze” nie są sobie równi, a nadrzędną ambicją każdego „dialogisty” jest dążenie nie tylko do tego, by ktokolwiek zechciał go słuchać (o co w naszej dobie niezwykle trudno), ale i do tego, by jego słowa zajęły pozycję uprzywilejowaną. Zebranie w jednym miejscu tekstów publikowanych wcześniej w prasie (głównie na łamach „Tygodnika Powszechnego” i jego literackich dodatków) oraz tekstów będących pierwotnie posłowiami do kilku powieści (dwu Kafki, jednej Bärfussa), a także – co chyba najważniejsze – umieszczenie tej kolekcji jako tomu esejów w okazałej serii *Sztuka*

¹ *Najwyższe formy swobody*. Z A. BIELIK-ROBSON i G. JANKOWICZEM rozmawia M. JAKUBOWIAK. „Dwutygodnik” 2016, nr 184. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6529-najwyzsze-formy-swobody.htm?print=1> [dostęp: 28.12.2019].

Czytania Wydawnictwa Ossolineum² to operacje, które w pierwszej kolejności można by skojarzyć z grą o prestiż i znaczenie. Owszem, nie jest to sprzeczne z podtrzymywaniem „rozmowy o literaturze”, ale istnieje ryzyko, że ów „dialog”, pod wpływem wymienionych tu okoliczności, może się przesunąć w stronę „kazania na górze” (tak nazwałbym metaforycznie pozycję uprzywilejowaną). Nawiązując zaś do samookreślenia „aktywista literacki”, powiedziałbym, że aktywistą jest nie tylko ten, kto działa aktywnie, ale również ten, kto troszczy się o swoje aktywa. Te po publikacji *Blizn* niepomierne wzrosły, głównie dlatego, że książka ta – jeśli ją porównać ze zbiorem wcześniejszym, kolekcją o podobnym zakroju i charakterze – jawi się jako bardziej okazała; na pewno jest lepiej przemyślana i jednorodna³.

Pozostajemy przy pytaniu, kim jest autor *Blizn*. Poza określeniem „aktywista literacki”, które w nocie o autorze się nie pojawia, mamy tajemniczego „filozofa literatury”, atrybucję podaną zresztą jako pierwszą („filozof literatury, eseista, redaktor, krytyk i tłumacz”⁴). Od objaśnienia tej kwestii (kim jest „filozof literatury”) zaczyna swój komentarz do *Blizn* Wojciech Rusinek⁵. Słusznie powiada, że nie chodzi o inne imię teoretyka literatury, lecz raczej o osobę, która zajmuje się „filozofią rozumianą jako opis doświadczenia”⁶. W następnym zdaniu czyni jednak zastrzeżenie, że „filozofia literatury” nie jest tożsama z „filozofią lektury”, ponieważ ta pierwsza ma niewielej wspólnego z „filozofią życia”. Nie podzielam tego odczucia – moim zdaniem „życia” w esejach Jankowicza mamy niewiele, za to rozważań o „życiu na miarę literatury” oraz o tym, że „dobrze się myśli literaturą” – ogrom.

² Dziś, kiedy zdążył się ukazać tom esejów o literaturze *Opis nieszczęścia* W.G. SEBALDA (Wrocław 2019), wiemy, że *Blizny* zyskały – by tak rzec – nad wyraz godną ramę; tomem poprzedzającym rzecz Jankowicza było *Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej* (Wrocław 2018) Marjorie PERLOFF.

³ Mam na uwadze zbiór – G. JANKOWICZ: *Uchodźcy z ziemi Ulro. Eseje*. Kraków 2015. Co do jednorodności i spójności najnowszego tomu dość zauważyć, że przy mniej więcej tej samej objętości w *Uchodźcach...* pomieszczono ponad trzydzieści tekstów (chyba jednak bardziej szkiców niżli esejów), a w *Bliznach* zaledwie dziewięć.

⁴ Z noty o autorze umieszczonej na skrzydełku książki – G. JANKOWICZ: *Blizny. Eseje*. Wrocław 2019. Cytaty z tej publikacji w niniejszym artykule lokalizuję, podając strony.

⁵ W. RUSINEK: *Pismo bólu*. „artPapier” 2019, nr 15–16. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=376&artykul=7444> [dostęp: 28.12.2019].

⁶ Ibidem.

Ujęte w cudzysłowach tytuły książek Michała Pawła Markowskiego⁷ i Ryszarda Koziołka⁸ nie pojawiły się tu, rzecz jasna, przypadkowo. Obaj eseiści – choć na różne sposoby – zapewniają, że gra toczy się o najwyższą stawkę; jeden traktuje literaturę jako językowy wyraz naszej egzystencji, widzi w niej „narzędzie egzystencjalnej nadziei”⁹, drugi mówi o „epifanii czytania, kiedy – dzięki formie literackiej – pojedyncze życie, w swoim rozproszeniu i przypadkowości, zyskuje pojmowalny i podziwialny kształt oraz znaczenie”¹⁰. Obaj tworzą pewną fantazję – niezwykle sugestywną, chwilami porywającą – na temat literatury jako formy życia, literatury, bez której nasza egzystencja jest nie do wyobrażenia, a nade wszystko nie do zniesienia. *Blizny* Jankowicza w całości zatopione są w tej fantazji, wydają się jej tyleż dopełnieniem, co kontynuacją. Ponadto nie mam wątpliwości, że za sprawą *Blizn* krakowski „filozof literatury” dołączył do eseistycznej ekstraklasy, i to bynajmniej nie dzięki naśladownictwu, ponieważ ideę pojednania literatury z życiem, uchylecia opozycji między słowem i światem rozwija nieprzerwanie co najmniej od lat piętnastu¹¹.

Wracam do uwagi, że w *Bliznach* „życia” widzę niewiele. Tu także można mówić o podobieństwie. Eseistyki Markowskiego i Koziołka, a teraz także Jankowicza nie sposób nazwać autobiografizującą, choć u autora *Blizn* widać pewne załączki takiego nastawienia (mam na myśli pierwszą część *Pięciu rozważań o literaturze i wolności*, początkowe partie eseju *Widmo* oraz ostatnie strony *Pustego rogu obfitości*). Nie sposób również nie przywołać jeszcze jednego nazwiska, innej znakomitości współczesnej eseistyki wokółliterackiej – Marka Bieńczyka (notabene w książkach Markowskiego i Koziołka znalazły się, pełne entuzjazmu i uwielbienia, teksty poświęcone prozie autora *Przezroczyści*, a może nawet bardziej jego osobie). Bieńczyk doprowadził do perfekcji model eseistyki mocno osadzonej w „życiu”, w której konkret codzienności, lektury i aktywność pisarska spłotły się w jeden warkocz („pokazał, jak to jest z pisaniem, które życie obrało za swój temat, jak to jest z życiem, które wpadło między

⁷ M.P. MARKOWSKI: *Przyjaźń, histeria, melancholia*. W: IDEM: *Życie na miarę literatury*. Kraków 2009.

⁸ R. KOZIOŁEK: *Deklaracje*. W: IDEM: *Dobrze się myśli literaturą*. Wołowiec 2015.

⁹ M.P. MARKOWSKI: *Przyjaźń, histeria, melancholia...*, s. 74.

¹⁰ R. KOZIOŁEK: *Deklaracje...*, s. 15.

¹¹ Jednym z licznych dowodów są napisane przez niego szkice o poezji Andrzeja Sosnowskiego, zamieszczone w zbiorze *Lekcja żywego języka* (Kraków 2003) pod jego redakcją.

szprychy pisania¹²). Takiego właśnie „życia” (na modłę Bieńczyka), owego konkretnego codzienności (koszula bliska ciału!) nie dostrzegam w *Bliznach*, a nie dostrzegam, bo tej materii po prostu tam nie ma. Nawet w miejscu największego, jeśli wolno tak powiedzieć, autobiograficznego otwarcia, w scenach, w których Jankowicz nawiązuje do swoich lat szkolnych, wspomina „bestialską agresję młodych (ciągłe ustawki, międzyklasowe walki podczas szkolnych przerw, międzyosiedlowe wojny)” (s. 15) – a więc nawet wówczas jest nad wyraz powściągliwy, wybierając ostatecznie uogólnienie zrywające z konkretem. Mówiąc tedy najkrócej i zarazem puentując ten odcinek komentarza dotyczącego *Blizn*, zaproponowanej przez Grzegorza Jankowicza „filozofii literatury” nie łączyłbym – raz jeszcze przywołajmy słowa Rusinka – z „filozofią życia”; oczywiście zakładam, że zapewne odmiennie „życie” pojmujemy. A jeśli wolno sformułować nazbyt może osobistą uwagę: wolę stracić z Bieńczykiem, niż zyskać z Jankowiczem.

Chyba warto ten wątek pociągnąć, ryzykując kolejnym nazbyt osobistym oznajmieniem, tym mianowicie, że czytanie *Blizn* wywołuje u mnie pewien efekt obcości (nie znajduję lepszego określenia na zaznaczenie chłodu i dystansu). Otóż *Blizny* potwierdzają to, co już wynieśliśmy z lektury *Uchodźców z ziemi Ulro* – Grzegorz Jankowicz ma alergię na literaturę polską. We wcześniejszym zbiorze zaledwie jeden tekst (nie liczę nieuniknionych nawiązań do Czesława Miłosza jako autora *Ziemi Ulro*) poświęcił literaturze krajowej (szkic o *Starości aksolotla* Jacka Dukaja), teraz jest tak samo – na kartach *Blizn* pojawia się tylko jeden twórca piszący po polsku, Andrzej Sosnowski. Ale też w wydaniu dość osobliwym, albowiem mniej więcej w połowie objętości esej *Poezja, która ujmuje* stanowi medytację nad jedynym zdaniem poety („Poezja ujmuje się za życiem”) wypowiedzianym przez Sosnowskiego w trakcie wrocławskiego wykładu (wygłoszonego w roku 2014); tylko końcowe partie tegoż eseju mają cechy krytycznoliterackiego komentarza (do wybranych wierszy z tomów *Dom ran* i *Trawers*). Szczerze mówiąc, nie mam pojęcia, z czego ta аллергия (jeśli rzeczywiście jest to uczulenie) może wynikać. Oczywiście pojmuję zauroczenie Jankowicza Franzem Kafką, którego autor *Blizn* czyta obsesyjnie od lat i porywająco komentuje, ale to jednak... Kafka, jeden z tych gigantów literatury powszechnej, który pozostawił po sobie dzieło przekraczające wszelkie literackie miary, o czym przypomina sam eseista („W książce *Patrząc z ukosa* Slawoj

¹² M.P. MARKOWSKI: *Bieńczyk: Pod światło*. W: IDEM: *Życie na miarę literatury...*, s. 369.

Žižek sugeruje, że zamiast szukać ostatecznego sensu Kafkowskich przypowieści, powinniśmy raczej potraktować je tak, jak Claude Lévi-Strauss traktował mity, s. 120).

Przy całym podziwieniu dla erudycji Grzegorza Jankowicza, zręczności, z jaką przywołuje bliskich mu filozofów (np. Giorgia Agambena) czy wielkich teoretyków (np. Paula de Mana), znajdując stosowną cytację w każdej sytuacji, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że skazał się on na los kogoś – użyję jego wyводу – kto się pojawia po ogłoszeniu *Życia instrukcji obsługi Georges'a Pereca*. O kimś takim, a właściwie o zbiorowości tyleż „spóźnionych”, co „upośledzonych”, Italo Calvino napisał, że „zawsze już będziemy żyć i tworzyć w długim cieniu [tegoż dzieła – D.N.]” (s. 191). Skazani na glosowanie, komentowanie skomentowanego czy – nie bójmy się słów – na przyczynkarstwo. Rozumiem zatem, że krakowski „filozof literatury” – nie obecnie, lecz przed wieloma laty – dokonał strategicznego, fundamentalnego wyboru. I tak jak piszący te słowa – by powtórzyć – woli stracić z Bieńczykiem, niż zyskać z Jankowiczem, tak ten ostatni woli stracić z Sebaldem czy Bärfussem, niż zyskać ze Stasiukiem czy Myśliwskim.

Warto dodać, że nie wszystko stracone. Otóż w ostatniej częścici *Pełnego rogu obfitości* (segment oznaczony jako *Dyskretny urok potencjalności*) Jankowicz opowiada o swoim udziale w pewnej literackiej mistyfikacji (nasz eseista był pomysłodawcą i głównym wykonawcą opisanej „akcji”). Mniejsza o istotę tego przedsięwzięcia, najważniejsze jest bowiem to, że „akcja” rozegrała się w kręgu aktualnych członków OuLiPo (Jankowicz wymienia Marcela Bénabou i Jacques'a Joueta). Słowem, rzecz się rozegrała w macierzystym (tu: francuskim) polu literackim, ponadto jak najbardziej się „umiejdzynarodowiła” ze względu na to, że „fałszywka” została zaprezentowana na Festiwalu Literatury im. Josepha Conrada (w roku 2016), międzynarodowym przecie. Sądzę tedy, że zarówno „aktywizm literacki” Jankowicza, jak i jego pisarstwo spod znaku „filozofii literatury” mogłyby się z powodzeniem rozwijać w przestrzeniach poza Polską czy raczej głównie poza krajem. Taka przykładowo „kafkologia”, uprawiana w języku polskim i przeznaczona dla krajowego odbiorcy, zawsze skazana będzie na los ułomny, na repetycje i dojmującą peryferyjność.

Czas najwyższy zapytać o nagłówek omawianej tu książki. Jankowicz stanął przed problemem znanym każdemu, kto zasadniczo i na co dzień odpowiada na zamówienia redakcji czasopism lub wydawnictw (posłowia). Jaką formułą scalić teksty – było, nie było – rozproszone, połączone – tak naprawdę – jedynie osobą autora

i czasem ich powstania (tu: lata 2010–2018)? Jankowicz odwołał się do bodaj najbardziej znanego aforyzmu wydobytego z *Fenomenologii ducha* Hegla, skrzydlatych słów, które były komentowane rozmaicie, i to nie tylko – jak chce zasugerować autor – przez znakomitości formatu Geofreya Hartmana czy Slavoję Žižka¹³, ale i najpospolitszych kaznodziejów czy trenerów rozwoju osobistego. Wystarczy bowiem Heglowskie zdanie „Rany ducha goją się, nie pozostawiając blizn” (w przekładzie Ś.F. Nowickiego) wpisać w wersji angielskiej („The wounds of the Spirit heal and leave no scars behind”) do wyszukiwarki internetowej, a natychmiast wyskoczą wyniki odsyłające do pocieszycielskich memów czy zbiorów „złotych myśli”, mających również charakter konsolacyjny. Nie da się ukryć – popkultura uczyniła z frazy Hegla zawołanie na miarę „Don’t worry, be happy”. Oczywiście Jankowicz odrzuca zdeformowane, zwulgaryzowane, niemające wiele wspólnego z myślą Heglowską znaczenie aforyzmu. Interesują go sytuacje zgoła odwrotne:

Postacie, o których opowiadałam w niniejszej książce, nie mogą lub nie potrafią puścić ran w niepamięć. Działają w świecie i wytrwale zmierzają do jakiegoś celu, lecz wystarczy chwila, by kurs ich egzystencji uległ zmianie pod wpływem wspomnienia krzywdy, jakiej doznali lub jaką sobie i innym wyrządzili.

s. 8

Blizna, która poniekąd automatycznie odsyła do traumy, wszak jest efektem rany, to, śmiem twierdzić, pusty trop; albo delikatniej: nazbyt pojemny trop. W esejach Grzegorza Jankowicza – poza króciutkim wprowadzeniem – słowo „trauma” pojawia się bodaj raz (s. 161), podobnie jak słowo „blizna” (s. 190), ale być może coś przegapiłem. *Blizny* na pewno nie są książką o traumie, chyba że w bardzo szerokim znaczeniu, jakie autor przedstawił nam w owym

¹³ W zasadzie nie powinienem tego odnotowywać, w końcu *Blizny* nie są pracą akademicką, ale autor ma bardzo luźny stosunek do aparatu bibliograficznego. Kiedy na s. 9 przywołuje stanowisko Žižka, nie bardzo wiemy, którą pracę wykorzystuje. Najpewniej, choć tego nie sprawdziłem, *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism* (London 2012). Ale źródłem nieoznaczonej przypisem parafrazy równie dobrze mógłby być inny tekst Žižka, w którym interpretował „założycielski” dla *Blizn* aforyzm. Autor ten nie stroni przecież od autocytatów, wykorzystuje i przetwarza własne koncepty w wielu pozycjach, niekiedy podając je w formie tyleż uproszczonej, co uatrakcyjnionej dowcipami – zob. S. ŽIŽEK: *Christ, Hegel, Wagner*. <http://www.lacan.com/zizdigi towag.html> [dostęp: 10.01.2020].

lapidarnym *Wstępie* (to dwie strony z małym ogonkiem). Czytamy tam:

Oto zbiór esejów, z których każdy jest próbą odczytania blizny i dotarcia do rany. Charakter (w znaczeniu etymologicznym: to, co się wyróżnia), wyłaniający się z ich współobecności, nie jest dany, lecz zadany – wciąż próbuję go zrozumieć.

s. 8–9

Blizny i rany byłyby tutaj tożsame z czymś, co można by nazwać „kłopotami z istnieniem”, z jakąś formą „niedogodności” czy „przykrości” przechodzącą w „zgrzyotę”. W takim rozumieniu zacytowane przed chwilą oznajmienie odpowiada prawdzie. Tyle że prawda to zbyt oczywista – wszak bez mała sto procent wybitnej (ostrożniej: wartościowej) literatury, a tylko taką Jankowicz się zajmuje, traktuje o sprawach dręczących, jeśli nie o sytuacjach czy doświadczeniach granicznych.

Mimo zgłoszonej tu obiekcji sposób, w jaki autor scalił rozproszone teksty (w żargonie krytyków i literaturoznawców: sposób, w jaki złożył „składaka”), jawi mi się jako zgrabny i przekonujący. Wszak znaleźć elegancką i odpowiednio nośną metaforę (blizna po ranie, Heglowskie *die Wunden*) nie jest sprawą prostą; wyznaczyć horyzont problemowy tak, żeby nie budził większych podejrzeń i nie prowokował poważniejszych zaczepek – zaiste rzadkie osiągnięcie. Po tym, w jaki sposób przeprowadzono scalenie, również można poznać majstra, a – powtórzę – za sprawą *Blizn* Grzegorz Jankowicz ewidentnie wdarł się na szczyt naszego eseistycznego parnasu. A skoro o tym mowa, godzi się zapytać o kwestię ostatnią – o gatunek.

Przywoływany wcześniej Wojciech Rusinek w pierwszym akapicie swojej recenzji odniósł się do podtytułu książki Jankowicza, co ważne, powtózonego (taki sam w *Uchodźcach...* i *Bliznach*). Dociekał: „Po cóż podtytuł, skoro kwalifikację gatunkową pomieszczonych w książce tekstów jesteśmy w stanie rozpoznać bez szczególnego trudu (gatunkowo to wszak czyste, modelowe wręcz eseje literackie)?”¹⁴. Chyba nie zaproponował dobrej odpowiedzi – sformułował proste przypuszczenie, że Jankowiczowi zależało na zaznaczeniu ciągu dalszego („kolejne zbliżenie do tematów i dzieł, które stanowiły filar starszej z książek”¹⁵). Moim zdaniem Jankowiczowi najbardziej zależało na czymś innym – na zaznaczeniu

¹⁴ W. RUSINEK: *Pismo...*

¹⁵ *Ibidem*.

dystynkcji. W nocie wydawniczej, zgodnie z przyjętym zwyczajem, ujawnił źródła pierwodruków oraz to, jak narastały poszczególne teksty (najczęściej przez łączenie tekstów drobniejszych; zob. s. 287–288). Celem tych operacji było, rzecz jasna, uformowanie gatunku „arystokratycznego”, za jaki, całkiem słusznie, uchodzi dziś esej literacki. Nie chcę przez to powiedzieć, że nie dowierzał sobie i to, co uformował, musiał – niejako dla pewności – nazwać w podtytule książki esejem.

W świecie żurnalistycznym istnieje pojęcie „dziennikarstwo jakościowe”, które – jak wiemy – w epoce cyfrowej znalazło się w głębokim odwrocie; właściwie jest dziś, niczym tygrysy z Sumatry, gatunkiem zagrożonym wyginięciem. W domenie refleksji o literaturze sprawy przedstawiają się podobnie. Esej uprawiany, by tak rzec, na wysokim poziomie, esej erudycyjny, błyskotliwy, a przy tym mądry i utrzymany w tonacji serio jest dużą rzadkością; to gatunek – niejako z definicji – ekskluzywny czy, jak napisałem, „arystokratyczny”. Po publikacji *Blizn* nie ma najmniejszych wątpliwości: Grzegorz Jankowicz dołączył do „arystokracji”. Mimo że nigdy nie ma całkowitej i ostatecznej pewności, intuicja podpowiada mi, że na stałe.

Bibliografia

- HEGEL G.W.F.: *Fenomenologia ducha*. Przeł. Ś.F. NOWICKI. Warszawa 2002.
- JANKOWICZ G.: *Blizny. Eseje*. Wrocław 2019.
- JANKOWICZ G.: *Uchodźcy z ziemi Ulro. Eseje*. Kraków 2015.
- KOZIOŁEK R.: *Deklaracje*. W: IDEM: *Dobrze się myśli literaturą*. Wołowiec 2015, s. 7–20.
- Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*. Red. G. JANKOWICZ. Kraków 2003.
- MARKOWSKI M.P.: *Bieńczyk: Pod światło*. W: IDEM: *Życie na miarę literatury*. Kraków 2009, s. 367–374.
- MARKOWSKI M.P.: *Przyjaźń, histeria, melancholia*. W: IDEM: *Życie na miarę literatury*. Kraków 2009, s. 61–86.
- Najwyższe formy swobody*. Z A. BIELIK-ROBSON i G. JANKOWICZEM rozmawia M. JAKUBOWIAK. „Dwutygodnik” 2016, nr 184. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6529-najwyzsze-formy-swobody.html?print=1> [dostęp: 28.12.2019].
- PERLOFF M.: *Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej*. Przeł. M. PŁAZA. Posłowie A. LIPSZYC. Wrocław 2018.
- RUSINEK W.: *Pismo bólu*. „artPapier” 2019, nr 15–16. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=376&artykul=7444> [dostęp: 28.12.2019].
- SEBALD W.G.: *Opis nieszczęścia*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Posłowie A. ŻYCHLIŃSKI. Wrocław 2019.

ŽIŽEK S.: *Christ, Hegel, Wagner*. <http://www.lacan.com/zizdigitowag.html> [dostęp: 10.01.2020].

Dariusz Nowacki – profesor uczelni w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, krytyk literacki, literaturoznawca. Autor licznych publikacji poświęconych nowej prozie polskiej; ostatnio wydał *Kobiety do czytania. Szkice o prozie* (Katowice 2019).

e-mail: dariusz.nowacki@us.edu.pl

Redakcja: Katarzyna Więckowska

Projekt okładki, strony tytułowej i winiety: Anna Krasnodębska-Okreglicka

Redakcja techniczna: Małgorzata Pleśniar

Korekta: Adriana Szaforz

Łamanie: Bogusław Chruściński

ISSN 2719-5767

Publikacja na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach

4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna, ukazująca się na platformie www.journals.us.edu.pl oraz na stronie www.rana.us.edu.pl

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 13,75. Ark. wyd. 14,0.

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2719-5767



02

Więcej o książce

