

Literaturoznawstwo



Historia – teoria – metodologia – krytyka

ISSN 1897-340X

nr 8-9/2014-2015

Katarzyna Bielewicz *Mała Zagłada* jako wyraz przestrzennego aspektu postpamięci

Magdalena Juźwik Cieleśne czy bezcieleśne? Pamięć ciała w teatrze fizycznym

Anna Zalewska Gdy złączą się skrajności... Refleksja nad pamięcią i historią w *Powrocie Odysa* Stanisława Wyspiańskiego

Maria Wichowa „Jako pamięć o przeszłości i dobrą sławę o sobie czynić”. Staropolscy autorzy o upływie czasu, pielęgnowaniu tradycji i kreowaniu własnego wizerunku dla potomnych. Od Galla Anonima do Benedykta Chmielowskiego

Anna Szwarz-Zajac *I ponti di Schwerin i Tragebuch* Liany Millu czytane jako dokumenty osobiste

Agnieszka Szurek Historia Mazowsza Zachodniego w fantazjach użytkowników mediów społecznościowych

Joanna Nazimek Proza Jorgego Semprúna w obszarze literatury świadectwa: narracja, pamięć, tożsamość

Magdalena Mikiewicz Fotograficzna podróż w czasie – *Fotoplastikon* Jacka Dehnela

Robert Mielhorski Herbertowskie anamnezy

Anna Mach „Na początku była wojna”. Postpamięć w utworach Evy Hoffman, Bożeny Keff, Ewy Kuryluk i Agaty Tuszyńskiej

Arkadiusz Kalin Na Dzikich Polach badawczego zachodu



Literaturoznawstwo



Narracje pamięci

ISSN 1897-340X

nr 8-9/2014-2015



Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Zespół redakcyjny

Redaktor naczelny:
dr Piotr Dobrowolski (UAM)
Redaktorzy tematyczni:
dr Dorota Eichstaedt (AHE w Łodzi),
dr Arkadiusz Kalin (PWSZ Gorzów Wlkp.)
Redaktor językowy:
dr Justyna Makowska (AHE w Łodzi)

Rada programowa

prof. dr hab. Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu),
prof. dr hab. Jerzy Snopek (Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie),
prof. dr hab. Jan Tomkowski (Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie),
prof. dr hab. Seweryna Wyślouch (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Recenzenci

dr hab. Jacek Nowakowski (UAM)
dr Sylwia Karolina Karolak (UAM)

Redakcja „Literaturoznawstwa”

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
Katedra Literaturoznawstwa
90-212 Łódź, ul. Sterlinga 26
literaturoznawstwo.czasopismo@gmail.com

© Copyright by Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
Łódź 2015

ISSN 1897-340X

Wersją podstawową jest wersja drukowana

Wersja elektroniczna

(numery stron zgodne z wersją drukowaną)

Skład DTP Monika Poradecka

Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi

90-212 Łódź, ul. Sterlinga 26
tel./fax 42 63 15 908
wydawnictwo@ahelodz.pl
www.wydawnictwo.ahelodz.pl

SPIS TREŚCI

Narracje pamięci	7
Katarzyna Bielewicz <i>Mała Zagłada</i> jako wyraz przestrzennego aspektu postpamięci	11
Magdalena Juźwik „Cielesne czy bezcielesne? Pamięć ciała w teatrze fizycznym”	21
Anna Zalewska Gdy złączą się skrajności... Refleksja nad pamięcią i historią w <i>Powrocie Odysa</i> Stanisława Wyspiańskiego	31
Maria Wichowa „Jako pamięć o przeszłości i dobrą sławę o sobie czynić”. Staropolscy autorzy o upływie czasu, pielęgnowaniu tradycji i kreowaniu własnego wizerunku dla potomnych. Od Galla Anonima do Benedykta Chmielowskiego	45
Anna Szwarc-Zajac <i>I ponti di Schwerin</i> i <i>Tagebuch</i> Liany Millu czytane jako dokumenty osobiste	63
Agnieszka Szurek Historia Mazowsza Zachodniego w fantazjach użytkowników mediów społecznościowych	81
Joanna Nazimek Proza Jorgego Semprúna w obszarze literatury świadectwa: narracja, pamięć, tożsamość	95
Magdalena Mikiewicz Fotograficzna podróż w czasie – <i>Fotoplastikon</i> Jacka Dehnela	105
Robert Mielhorski Herbertowskie anamnezy	117

Anna Mach „Na początku była wojna”. Postpamięć w utworach Evy Hoffman, Bożeny Keff, Ewy Kuryluk i Agaty Tuszyńskiej.....	139
Arkadiusz Kalin Na Dzikich Polach badawczego zachodu.....	177
Abstracts	193
Noty o autorach	197
Informacje dla autorów rocznika „Literaturoznawstwo”	201

TABLE OF CONTENTS

Narratives of memory	7
Katarzyna Bielewicz <i>Mała Zagłada</i> as a spatial aspect of postmemory	11
Magdalena Juźwik „Corporeal or disembodied? Body memory in physical theater”	21
Anna Zalewska When extremes combine: Memory and history in <i>The Return of Odysseus</i> by Stanisław Wyspiański	31
Maria Wichowa Writers of Old Polish on the passage of time, preservation of tradition and creating their own image for posterity. From Gallus Anonymus to Benedict Chmielowski	45
Anna Szwarc-Zajac Liana Millu’s <i>Ponti di Schwerin</i> and <i>Tagebuch</i> read as autobiographical works	63
Agnieszka Szurek The history of Western Mazovia in social media users’ fantasies	81
Joanna Nazimek Jorge Semprún’s prose and witness literature: narrative, memory, identity	95
Magdalena Mikiewicz Photographic journey through time – Jacek Dehnel’s <i>Fotoplastikon</i>	105
Robert Mielhorski Herbert’s anamneses	117

Anna Mach "In the beginning was the war". Postmemory in the works of Eva Hoffman, Bożena Keff, Ewa Kuryluk, and Agata Tuszyńska.....	139
Arkadiusz Kalin Researching the 'Wild West'	177
Abstracts	193
Notes on the authors	197
Information for authors	201

NARRACJE PAMIĘCI

Kolejny, przygotowany zgodnie z formułą tematyczną numer rocznika „Literaturoznawstwo” prezentuje teksty polskich badaczy, sytuujące się w obszarze problemów związanych z pamięcią i historią, a także z ich wpływem na indywidualną i zbiorową tożsamość. Inspiracją, która skłoniła nas do sformułowania takiego tematu, stała się wypowiedź Rolanda Barthesa, który na kartach *Światła obrazu* stwierdził: „Historia jest histeryczna: ustanawia się ją tylko wtedy, gdy ją obserwować – a po to, żeby się jej przyglądać, trzeba być z niej wykluczonym. Jako żywa istota jestem samą przeciwnością Historii, tym, co jej zaprzecza, niszczy ją na korzyść mojej historii własnej”.

Podążając za koncepcją Haydena White’a, który zajmuje się tematem literackich uwikłań historiografii, zaprosiliśmy badaczy literatury i kultury do przeprowadzenia i prezentacji analiz dotyczących wzajemnych wpływów literatury i konkretnych wizji przeszłości. Interesowały nas także zagadnienia związane ze źródłami historycznej świadomości współczesnych Polaków, odnoszące się zarówno do tradycyjnej tematyki gatunkowej (wielowariantowa powieść historyczna), jak i szerszej problematyki definiującej tożsamość (kwestia nacjonalizmu, mitów narodowych, polityki historycznej itp.). Proponowaliśmy zajęcie się zależnościami pomiędzy pamięcią a powiązaną z nią narracją, czyli kwestiami szeroko traktowanej literatury memoratywnej, a także pamięci kulturowej, zbiorowej (Jan i Aleida Assmann) w literaturze, także tej związanej z kulturą oralną (np. *récits de mémoire* – Paul Ricoeur). Interesowały nas pojawiające się w literaturze relacje pomiędzy Wielką Historią, mikrohistoriami i jednostkowymi relacjami o przeszłości; literacka metaforyka pamięci (tropologia); relacje między punktową, najczęściej kryzysową zmianą (np. problematyka traumy) a wizją „długiego trwania” społeczeństw, etnosów i kultur; wpływ bezpośredniego i zapośredniczonego doświadczenia na wizje czasu minionego czy świadectwa praktycznych wymiarów postpamięci, opisaną przez Marianne Hirsch, u przedstawicieli kolejnych pokoleń.

Na nasze zaproszenie odpowiedzieli badacze pracujący w różnych ośrodkach i znajdujący się na różnych etapach naukowej kariery. Dzięki ich zaangażowaniu powstał numer wielogłosowy, w którym z różnych perspektyw omówione zostały interesujące nas zagadnienia. Anna Mach zwróciła uwagę na autobiograficzne, postpamięciowe teksty literackie autorstwa przedstawicielek drugiego pokolenia ocalałych z Zagłady, w których dokonywana jest specyficzna rekonstrukcja posttraumatycznej pamięci. Autobiograficzne utwory Evy Hoffman, Bożeny Keff, Ewy Kuryluk i Agaty Tuszyńskiej traktować można nie tylko jako świadectwa konfrontacji z dziedzictwem przeszłości, ale także jako odzwierciedlenie dramatu wynikającego z nieadekwatności języka wobec wspomnienia ludobójstwa. Problemy łączące się z tematem postpamięci i próbą przepracowania przejętej traumy zainteresowały także Katarzynę Bielewicz. Podjęła ona próbę analizy i interpretacji książki Anny Jodko *Mała Zagłada*, w której przedstawicielka drugiego pokolenia ocalałych przypomina o hitlerowskiej zbrodni z roku 1943, jaką była zagłada wsi Sochy na Zamojszczyźnie. Joanna Nazimek omówiła twórczość hiszpańskiego pisarza Jorgego Semprúna, który w swoich utworach literackich często nawiązywał do osobistego doświadczenia obozowego (był więźniem Buchenwaldu). Analiza formalna jego powieści łączy się z rozważaniem relacji pomiędzy pamięcią, narracją i tożsamością. Podobna tematyka pojawia się w artykule Anny Szwarc-Zajac, zajmującej się autobiografizmem w powieści włoskiej więźniarki Auschwitz-Birkenau, Liany Millu.

Kategoria pamięci interesuje także Roberta Mielhorskiego, podejmującego próbę interpretacji liryki Zbigniewa Herberta. Autor, angażując Barthowską kategorię punctum, omawia tę twórczość przez pryzmat różnych form anamnezy, mitu dzieciństwa, a także metaanamnezy i antyanamnezy. Tekstami staropolskimi zajęła się Maria Wichowa, wskazująca w nich i omawiająca tematy takie, jak upływ czasu, pielęgnowanie tradycji i kreowanie przez autorów własnego wizerunku na potrzeby przyszłych pokoleń. Anna Zalewska podjęła ważny temat relacji indywidualnej pamięci i myśli historiozoficznej na przykładzie utworu Stanisława Wyspiańskiego *Powrót Odysa*. W dramacie tym – jak dowodzi autorka – dwa skrajne, rozdzielone sposoby patrzenia na przeszłość, jakimi są pamięć i historia, ulegają wtórnemu połączeniu. Magdalena Mikiewicz zastanawia się nad problematyką dotyczącą fotografii, traktowanej jako medium prezentujące obraz przeszłości i rozważa rolę pamięci kulturowej w procesie stwarzania i odtwarzania wspomnień. Omawiając książkę *Fotoplastikon* Jacka Dehnela, zastanawia się nad tym, czy zdjęcia pozwalają wspominać, czy raczej interpretować przeszłość. Do tematyki fantazji w konstruowaniu wizji przeszłości nawiązuje Agnieszka Szurek w artykule prezentującym procesy kolektywnego tworzenia wizji przeszłości w mediach społecznościowych, koncentrując się na obszarze Mazowsza Zachodniego. Fizyczne aspekty pamięci ciała omawia natomiast Magda Juźwik, skupiając się na fenomenie teatru fizycznego autorstwa znanych jego artystów, wśród których znajdowali się Jerzy Grotowski czy Pina Bausch. Arkadiusz Kalin, omawiając wydaną w ostatnim czasie książkę Beaty Halickiej (*Polski Dzik Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe osvajanie Nadodrza 1945–1948*), nawiązuje do problemów związanych z pamięcią w odniesieniu do historii i praktyki przyłączenia tak zwanych Ziemi Odzyskanych do Polski po drugiej wojnie światowej.

W realizacji tematycznego projektu *Narracje pamięci* zależało nam na tym, by ze współczesnej perspektywy krytycznie przyjrzeć się najważniejszym dyskursom na temat przeszłości. Chcieliśmy także zaprezentować analizy powiązane z proponowanym obszarem badań – dotyczące konkretnych tekstów, autorów czy nurtów w twórczości literackiej. Mamy nadzieję, że ten numer „Literaturoznawstwa” stanie się ważnym elementem dyskusji, która pozwoli na konstruktywne przyjrzenie się i analizę zarówno stereotypowych, jak i oryginalnych sposobów ujmowania problemów, takich jak pamięć, historia i tożsamość. Chcielibyśmy, aby poszczególne artykuły poruszające konkretne problemy wpisały się w dyskusję dotyczącą pamięci, historii i narracji, będącej opowieścią o nich. W prezentowanych tekstach, których tematyka czasem przekracza wąski zakres literaturoznawstwa, pojawiają się zarówno zagadnienia dotyczące wielkiej, wykluczającej Historii, którą obserwować możemy tylko z dystansu, jak też jednostkowe, osobiste czy prywatne aspekty historii, którą w bezpośrednim lub pośrednim doświadczeniu konstruuja i opowiadają sobie ludzie.

Redaktor naczelny
dr Piotr Dobrowolski

Katarzyna Bielewicz

MAŁA ZAGŁADA JAKO WYRAZ PRZESTRZENNEGO ASPEKTU POSTPAMIĘCI

Mała Zagłada, najnowsza książka Anny Janko – pisarki, poetki, felietonistki, krytyka literackiego – to rekonstrukcja traumatycznej przeszłości ocalałej z Zagłady Teresy Ferenc, matki autorki, która jako jedna z niewielu przeżyła pacyfikację rodzinnej wsi Sochy. Na oczach dziewięcioletniej wówczas dziewczynki zamordowani zostali jej rodzice oraz większość mieszkańców miejscowości położonej na Zamojszczyźnie. Sochy zostały zrównane z ziemią, a samo wydarzenie stało się punktem zwrotnym w życiu małej Reni. *Mała Zagłada* to nie tylko świadectwo wydarzeń z 1943 roku, ale przede wszystkim głos drugiego pokolenia, reprezentowanego przez córkę ocalałej, która ową traumę przejęła¹. Nie jest to jednak dziedziczenie w ujęciu czysto genetycznym, a raczej rodzaj głębokiej empatii oraz podobieństwa, a co za tym idzie przejściem pewnych zachowań, reakcji na określone sytuacje, o czym autorka wspomina w tekście *Małej Zagłady*:

Czasami odczuwam ciebie w swoim ciele. Geny są przecież jak depozyt przekazywany z pokolenia na pokolenie. Może więc ciało mam nowe, ale szwy, rodzaj ściegu, podszewka i wewnętrzne kieszenie są „tamte”. Bywam własną matką, tobą, w lustrze, gdy mijam je w biegu, kątem oka łapię twoją postać i spojrzenie. Zamieram na ułamek sekundy, bo twoje istnienie we mnie przenika mnie jak dreszcz. Nic więc dziwnego, że tamta dziewięcioletnia Renia, która wciąż żyje w tobie, jest naszą wspólną sierotą².
[...]

Twoja historia, mamo, wszyta jest w podszewkę również mojego życia od początku i zawsze czułam ją jak kłujący nożyk w wewnętrznej kieszeni³.

¹ Doświadczenie drugiego pokolenia, będąc jednocześnie jego reprezentantem, przedstawia również Mikołaj Grynberg. Zob. M. Grynberg, *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, Wołowiec 2014.

² A. Janko, *Mała Zagłada*, Kraków 2015, s. 99.

³ Tamże, s. 194.

Tekst jest również próbą zmierzenia się Anny Janko z własnymi lękami, mającymi zapośredniczoną proveniencję, związaną z doświadczeniem matki autorki. Janko, jako reprezentantka pokolenia postpamięci, podejmuje w *Malej Zagładzie* nie tylko próbę przepracowania rzutującej na jej życie traumy. Jej celem jest także ocalenie od zapomnienia tragedii soszańskich dzieci, zarówno tych, które zostały zamordowane, jak i tych cudem ocalałych z zamojskiej apokalipsy. Zło kolektywne nie angażuje tak, jak zło jednostkowe, dlatego w *Malej Zagładzie* znajdziemy nie tylko historię Reni Ferenc, ale również losy mieszkalców Soch, zawarte choćby w kilku słowach – o każdym, z osobna.

Mała Zagłada jest wyrazem silnego związku przedstawicieli drugiego pokolenia z wydarzeniami drugiej wojny światowej, której doświadczyli ich bliscy. Staje się zatem kolejnym głosem w dyskursie pamięci, w obrębie którego Marianne Hirsch konstruuje termin *postpamięć*, odnosząc się do ustaleń Pierre’a Nory i jego rozumienia pamięci, i definiuje go w następujący sposób:

Proponuję termin „postpamięć” z jakimś wahaniem, świadoma tego, że przedrostek „post” może sugerować, że znajdujemy się poza pamięcią, a przez to być może, czego obawia się Nora, wyłącznie w historii. W moim rozumieniu, postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość. [...] Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć [...]⁴.

Mała Zagłada staje się namacalnym wyrazem postpamięci, przedstawia historię ocalałej Reni i jej rodzeństwa, jednak ich losy stanowią w dużej mierze punkt odniesienia dla rozważań Janko, dotyczących przejmowania traumy przez kolejne pokolenia. Stają się one również przyczyną analizy obecności zła we współczesnym świecie, przejawiającego się wciąż w postaci ludobójstwa, ciągłych zamachów na ludzkie życie (choć nie na tak wielką skalę jak podczas drugiej wojny światowej). Autorka wielokrotnie podkreśla, że pamięć wydarzeń 1943 roku to wspólna pamięć jej oraz matki, co koresponduje z ujęciem postpamięci Hirsch: „Postpamięć – często obsesyjna i niedająca spokoju – nie powinna być nieobecna ani zniesiona: jest w tym samym stopniu pełna i pusta, a z pewnością tak samo skonstruowana, co sama pamięć”⁵. Pojmowana w ten sposób jedność doświadczenia staje się czynnikiem, który wpływa na charakter *Malej Zagłady*. Janko zaznacza, że z upływem czasu jej matka pamięta coraz mniej, że jej „pamięć zetlała”, tym samym dochodzi do momentu, w którym pamięta więcej niż ona – naoczny świadek, ocalała z Zagłady. Swoją wiedzę na temat Soch autorka uzupełnia zgromadzonymi informacjami oraz świadectwem złożonym przez tych, którzy pamiętają pacyfikację wsi. Własne doświadczenie – choć zapośredniczone – stawia niemalże na równi z osobistym doświadczeniem matki.

⁴ M. Hirsch, *Zaloba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, (red.) E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

⁵ Tamże, s. 255.

Tekst przybiera miejscami charakter intymnej rozmowy matki z córką (czy raczej córki z matką), w której rekonstruuje one wspólnie traumatyczne wydarzenia. Niekiedy Janko poprawia matkę, próbuje z zachowaniem niebywalej dokładności odtworzyć wydarzenia mające miejsce w 1943 roku w Sochach. W wielu momentach zwraca się również do niej jak do małej dziewczynki, którą poucza i zgodnie z tym, co wie z relacji innych świadków, pomaga jej uzupełnić wspomnienia, dokonać jak najwierniejszej rekonstrukcji zdarzeń. Dwie najbliższe sobie osoby – matkę i dziecko – wiąże w tym przypadku silna więź, naznaczona jednak traumatyczną przeszłością. Powracająca depresja, ataki paniki, płacz, wyobcowanie Teresy Ferenc stały się nieodłącznym elementem dzieciństwa jej córki. Nic więc dziwnego, że Janko chce przepracować ich wspólną traumę, jak mówi, „wyrozmawiać” ją, oswoić przeszłość i uczynić ją znośną. Na uwagę zasługują te fragmenty tekstu, w których autorka przedstawia nietypową relację na płaszczyźnie matka–córka, ulegającą na przestrzeni czasu deformacji, ciężąc ku zamianie ról. Nierzadko w formie zarzutu autorka *Małej Zagłady* przywołuje sytuacje z dzieciństwa, w których musiała stać się matką dla swojej matki po to, by móc zaopiekować się „małą Renią”. W takich chwilach odczuwała rozgoryczenie i potęgowało się w niej uczucie nienawiści do ludzi odpowiedzialnych w mniemaniu dziecka za krzywdę jej matki:

Moja mała mama, nieraz tak o tobie myślałam. Byłam matką swej matki. Często czułam, że wymagasz szczególnej opieki. Pamiętasz, jak odgrażałam się, że kiedy dorosnę, to znajdę tę złą ciotkę, która kazała ci nosić wiadra z wodą pod górę, znajdując ją i podpalę na niej spódnice? Bardziej niż ty nienawidziłam Niemców, czułam w sobie gotowość do walki. [...] Obiecowałam, że kiedyś napiszę książkę *Nasza mama sierotka*, żeby wszystkie dzieci się dowiedziały. [...] Byłam dzieckiem podległym matce, musiałam jej słuchać, a zarazem matkowałam jej i bywałam większa od niej. Czułam stale, jakbym miała pod górkę w tej miłości⁶.

Traumatyczna przeszłość Ferenc rzutowała bezpośrednio na życie jej dziecka. Ciągła niepewność, irracjonalny strach, brak poczucia stabilności i bezpieczeństwa stały się dla Janko codziennością. Wielokrotnie przywołuje wspomnienia z dzieciństwa, w których matka jawi się jako kobieta chorująca na powracającą depresję, cierpiąca na oczach dziecka nieświadomego przyczyn jej załamania, choć podświadomie czującego niepokój i tęsknotę za spokojną i radosną mamą. Przyznaje, że w takich chwilach żałowała, że jej mama nie jest niemą lalką, którą łatwiej byłoby utulić, uspokoić czy pocieszyć. Aleksandra Ubertowska w artykule *Praktykowanie postpamięci* zaznacza, że rozważania Hirsch dotyczące zagadnienia postpamięci stały się przyczyną obszernej dyskusji na temat znaczenia zaproponowanego przez nią terminu. Przywołuje w nim także stanowisko Ernsta van Alpheny, według którego koncepcja Hirsch implikuje nieuchronną kontynuację międzypokoleniową i zakłada swoiste „dziedziczenie” kondycji ofiary. Dla niego jednak postpamięć nie jest pamięcią, gdyż stanowi o niej brak, przejawia się ona w zaburzonej komunikacji rodzinnej, milczeniu i zerwaniu owej ciągłości⁷. I właśnie ten brak komunikacji, to niezrozumienie

⁶ A. Janko, *Mała Zagłada*, dz. cyt., s. 97–98.

⁷ A. Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie”, nr 4, 2013.

mające korzenie w nieświadomości dziecka, czy też braku jedności doświadczenia, Janko próbuje przez kolejne lata wypełnić, „nadrobić”, umotywować, zrozumieć.

Przepracowanie traumy, utrwalenie owego doświadczenia na piśmie, staje się dla autorki nie tylko sposobem na zmierzenie się z widmami przeszłości, jest zarazem próbą uporządkowania historii i oddania sprawiedliwości tym, którzy zostali unicestwieni. Świadczy o tym m.in. aneks dołączony do *Małej Zagłady*, nazwany *Postscriptum. Porządkowanie masakry*. Janko systematyzuje w nim społeczność Soch w 1943 roku, przypisując kolejno każdemu domowi jego mieszkańców i dodając notatki o ich losach. To swoisty wyraz powinności świadczenia wobec wyciszającej się pamięci matki, niepotrafiącej przez wiele lat zmierzyć się z własną przeszłością oraz wobec tych wszystkich, którzy zostali zamordowani 1 czerwca 1943 roku. Jedyłą rzeczą, jaką może dla nich uczynić, jest przekazanie kolejnym pokoleniom prawdy o losach zarówno tych mieszkańców Soch, których już nie ma, lub tych, którzy przeżyli apokalipsę, ale nie są w stanie o niej mówić⁸.

Janko na tym jednak nie poprzestaje, szuka odpowiedzi na to, w jaki sposób mógłby potoczyć się jej los, gdyby nie tragiczna przeszłość jej matki, pyta więc: „Kim byłabym gdyby nie Niemcy?”⁹. Twierdzi, że to, co wydarzyło się w Sochach przed jej urodzeniem, miało niebagatelny wpływ na jej życie i paradoksalnie o jego przebiegu zadecydowali właśnie Niemcy – „W jakimś sensie Niemcy są sprawcami mojego obecnego losu, nadali kierunek i kształt mojemu życiu, wyrzucając z ustalonej orbity moich przodków”¹⁰. Wydaje się zatem, że Janko odnajduje część siebie w historii swojej matki, co potwierdzają słowa: „Zabrałam ci twoją historię, mamó, twoją apokalipsę”¹¹, świadczące o tym, że czyni to w pewnym sensie celowo i z pełną świadomością – „dziedziczy” tę traumę czy raczej przejmuje ją w długotrwałym procesie, poprzedzonym zbieraniem różnorodnych informacji o przejawach ludobójstwa na całym świecie, wizytami w obozach zagłady i w innych miejscach zbiorowej pamięci, by móc zdjąć chociaż część ciężaru z barków matki.

Janko wielokrotnie daje czytelnikowi do zrozumienia, że ciąży na niej poczucie obowiązku noszenia w sobie ciężaru, jakim jej matkę obarczyła historia. I chociaż jako dziecko mocno się temu sprzeciwiała, wiedziała, że tak być nie powinno, że nie tak powinna funkcjonować szczęśliwa rodzina, teraz przyjmuje to doświadczenie i próbuje stawić mu czoło osobiście i w imieniu swojej matki. Wskazuje niejednokrotnie na silną, czasem wręcz irracjonalną więź z rodzicielką, która owocuje przejściem ciężającej przeszłości przez reprezentantkę drugiego pokolenia. Przejęcia jako aktu uświadomionego i celowego, będącego również ważnym etapem w doprecyzowywaniu własnej tożsamości.

⁸ O owej powinności w esej *Skażone krajobrazy* pisze również Martin Pollack, odwołując się przede wszystkim do anonimowych ofiar pochowanych w zbiorowych mogiłach: „Musimy zrobić wszystko, aby nieznanne ofiary wyrwać z masowych grobów w skażonych krajobrazach i z niepamięci, zwrócić im ich nazwiska, twarze i historie”, zob. M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, Wołowiec 2014, s. 43. Dodaje również: „Jednak nie o dokładne liczby tu chodzi, doświadczenie nauczyło nas, że okropności nie da się wyrazić na nagich cyfrach. Ważniejsze niż liczby są nazwiska ofiar, bo tylko dzięki nim można opowiedzieć pojedyncze losy, co stanowi niepodważalny warunek, by wyrwać tych ludzi z niepamięci, a ich historię przekazać ocalonym i potomnym”. Tamże, s. 45.

⁹ A. Ubertowska, *Praktykowanie...*, dz. cyt., s. 191.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 242.

SOCHY – WYPALONA DOLINA

W *Małej Zagładzie* zaakcentowany został przestrzenny aspekt pamięci, która w tym przypadku przypisuje konkretnemu miejscu istotne znaczenie. Mowa o rodzinnej wsi Teresy Ferenc, Sochach, wypalanej dolinie¹² na Zamojszczyźnie, dla której data: 1 czerwca 1943 roku wyznacza niejako granicę istnienia. Janko wspomina w tekście, że mieszkańcy Soch do tej pory dzielą historię miejscowości na dwie epoki: przed i po ogniu. I choć miejsce jako takie wciąż istnieje, to nie sposób mówić o ciągłości tego istnienia. Poprzez fakt położenia wsi w dolinie zostało przydane mu również symboliczne znaczenie, bazujące na opozycji góra–dół, której przypisuje się zwykle odpowiednio dobro i zło. W przypadku Soch to wartościowanie uległo odwróceniu. To z góry – ze wzgórz okalających Sochy i z nieba w chwili nalotu niemieckich samolotów – spadła na nie zagłada, jak pisze Janko „cokolwiek się zbliżało [...] spadało dosłownie z nieba, nagle”¹³. Wypalona dolina, jak określa Sochy Ferenc, staje się pułapką, miejscem bez wyjścia, z której pozostaje jedynie pogorzelsko, wyrwa w ziemi. Zło spadło na Sochy z góry, zło niezawinione i dogłębnie niesprawiedliwe. Pozostał po nich jedynie nierozpoznawalny krajobraz – „bo po czym można poznać nic?”¹⁴. Martin Pollack w eseju *Skażone krajobrazy* zwraca również uwagę na afektywny wpływ oprawców i ich zachowań na sam krajobraz:

Bestialskie akty zmieniają nie tylko język i ludzi, którzy mają w nich udział, ale także miejsca, w których się wydarzają. Dotyczy to również krajobrazów. W naturze, w wolnej, niezabudowanej przestrzeni przemoc przybiera inną formę niż w zamkniętym obozie otoczonym drutem kolczastym i wieżami wartowniczymi. W krajobrazie sprawy ujawniają inne zachowania, dopasowują się do panujących w danym miejscu warunków i kierując się każdorazowo terenem, przestrzenią, przez swoje czyny [...] kształtują teren na nowo. Przede wszystkim nadają owej przestrzeni nowe, ponure znaczenie¹⁵.

Sochy stają się zatem centralnym punktem w pamięci świadka, ale i reprezentantki drugiego pokolenia. Jest to także pułapka w sensie metaforycznym – to tam ma swój początek trauma Ferenc, której nie da się zagłuszyć czy chociaż wyciszyć i która uaktualnia się wciąż na nowo, z tą samą intensywnością mimo upływu czasu. To miejsce otwierające ranę ocalałej. Paweł Próchniak nazywa takie miejsca miejscami nieistnienia i pisze o nich następująco:

Miejsca nieistnienia to miejsca rany, nieme blizny pamięci, usunięte z żywej świadomości, ale wciąż ropiejące na jej obrzeżach, rzucające głęboki, niepokojący cień, bolesne i dlatego omijane. Myślimy o nich niechętnie. Zahaczając o nie myśl powierzamy truizmom. W najlepszym razie zasłaniamy je gestem upamiętnienia. Zamieniamy je w coś, czym nie są. Odmawiamy im istnienia¹⁶.

¹² Teresa Ferenc nazwała w ten sposób jeden ze swoich tomów wierszy, traktujący o traumatycznej przeszłości. Zob. T. Ferenc, *Wypalona dolina*, Warszawa 1979.

¹³ A. Janko, *Mała Zagłada*, dz. cyt., s. 90.

¹⁴ Tamże, s. 161.

¹⁵ M. Pollack, *Skażone...*, dz. cyt., s. 59–60.

¹⁶ P. Próchniak, *Miejsca nieistnienia (wypisy)*, [w:] *Pamięć i afekty*, (red.) Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.

W powyższych słowach ujęte jest również płynne przejście między nie-miejscem, a miejscem pamięci w ujęciu Pierre'a Nory, który charakteryzuje je jako formę zbiorowego podtrzymywania pamięci o przeszłości. Kiedy jednak społeczność zamieszkująca dany teren nie ma potrzeby upamiętniania w jakikolwiek sposób tego, co wydarzyło się w danym miejscu w przeszłości, możemy mówić według Romy Sendyki o nie-miejscach pamięci. Według badaczki nie-miejscami pamięci nazwać należy te z nich, które są zapomniane i skazane na „wiedzące odwiedziny” nielicznych wtajemniczonych¹⁷. Ich historia wiąże się również nierozzerwalnie z historycznym kataklizmem, są to miejsca oznaczone, choć dla zwykłego przechodnia nierozpoznawalne, gdyż nie są oznaczone bądź oznaczenie nie jest wystarczające¹⁸. Takim miejscem są Sochy, bo choć ponownie zabudowane, to kryjące resztki krajobrazu po kataklizmie, m.in. piwnicę domu nr 57, domu Ferenców, która wraz z upływem czasu również uległa zniszczeniu. Aleida Assmann proponuje natomiast termin *miejsca-widma*, nazywając w ten sposób miejsca stymulujące wyobraźnię, w których nie sposób znaleźć namacalnych dowodów przeszłości¹⁹. Wydaje się zatem, że granica między miejscem pamięci, nie-miejscem pamięci i miejscem-widmem jest płynna i ulega swobodnym przekształceniom. Statusy miejsca przenikają się wzajemnie i przyjmują określoną formę w zależności od podmiotu, dla którego są w jakiś sposób istotne czy wręcz rzutujące na jego życie. Relacja ta jest zatem dwustronna, gdyż to właśnie podmiot decyduje o charakterze miejsca. Miejsca skazane na niepamięć – m.in. przez brak możliwości powrotu do nich przez wzgląd na ciężar traumy – stają się miejscami-widmami (zaprzeczeniem miejsc pamięci). Martin Pollack we wspomnianym wcześniej eseju zwraca natomiast uwagę na wymuszoną przez historię współczesną gruntowną zmianę optyki względem kategorii krajobrazu. Podkreśla, że dotychczasowe, na ogół pozytywne, skojarzenia z nim związane stały się dalece nieprzystające do rzeczywistości w obliczu kataklizmu drugiej wojny światowej i towarzyszących jej aktów ludobójstwa. W jego ujęciu skażony krajobraz wypiera sielski, łagodny i kojący zmysły. Co więcej, Pollack uważa, że skażone krajobrazy są obecne wszędzie, niezależnie od tego, czy są rozpoznawalne, czy nie. Tworzy zatem kategorię, która staje się nadrzędna wobec wyszczególnionych uprzednio miejsc pamięci, nie-miejsc pamięci i miejsc-widm.

Janko w *Malej Zagładzie* zaznacza, że wielokrotnie namawiała matkę, by wróciła do Soch, bo choć nie stoi tam już dom i nic nie przypomina rzeczywistości sprzed 1943 roku, to widok z okna (zrekonstruowanego w wyobraźni) pozostał ten sam. Spotyka się jednak z nieustanną odmową, Ferenc nie chce konfrontować się z miejscem, w którym jej szczęśliwe dzieciństwo zostało przekreślone raz na zawsze w drastyczny sposób. Zdaniem Sendyki „*nie-miejsca pa-*

¹⁷ R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 2013, s. 280.

¹⁸ Szczegółowe rozpoznanie problemu oraz usystematyzowanie przekształceń przywołanych terminów znaleźć można w artykułach Romy Sendyki. Zob. R. Sendyka, *Pryzma...*, dz. cyt.; teźże, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, [w:] *Pamięć i afekty*, (red.) Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.

¹⁹ „Bibliograficzna i kulturowa pamięć nie daje się bowiem składować w miejscach; mogą one wywoływać i wspierać procesy pamiętania tylko w powiązaniu z innymi mediami pamięci. Tam, gdzie zostały zablokowane wszelkie możliwości przekazu powstają miejsca-widma, które stają się areną swobodnych gier wyobraźni lub powrotu wytartych znaczeń”. Zob. A. Assmann, *Przestrzeń pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, (red.) M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 114. W odniesieniu do historii Teresy Ferenc czynnikiem blokującym ów przekaz jest trauma.

mięci są więc nie do życia, są trwale skażone śmiercią²⁰ i w bliżej nierozpoznawalny sposób mają swój afektywny wpływ na tych, którzy te miejsca odwiedzają – jest z nimi „coś nie tak”. O tym, że z Sochami jest „coś nie tak”, świadczy alergia autorki, somatyczna reakcja przypisywana przebywaniu na ziemi przodków, skutkująca spuchniętym gardłem i swędzącą wysypką. I choć Janko podejrzewa, że jest to alergia na ziemię lessową, charakterystyczną dla tego obszaru Polski, to odczytuje w niej również reakcję obronną swojego organizmu na miejsce, w którym przed laty stało się coś złego. Co więcej, przyczynę choroby serca matki, określaną przez lekarzy jako schorzenie o „nieznanej etiologii”, również lokuje w Sochach, mówi: „My w domu jednak przecież wiedzieliśmy, że etiologia to Sochy pierwszego czerwca. Tam twoje serce stanęło, a potem gdy ruszyło, już nie było zdrowe”²¹.

Roma Sendyka w cytowanym powyżej artykule *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci* proponuje własne ujęcie terminu nie-miejsca, opierając się m.in. na rozumieniu owej kategorii przez Clauda Lanzmanna, zakładającego, że zgłębienie problemu Holokaustu nie jest możliwe w oderwaniu od przestrzennego doświadczenia miejsca zbrodni i połączeniu go z posiadaną wiedzą. Dodaje również, że owe nie-miejsca uobecniają się w podwójnym ujęciu czasowym – „tu i teraz” oraz symultanicznie „tam i wtedy”. W *Małej Zagładzie* Janko zaznacza, że jej matka bała się wracać do Soch, gdyż nie miała siły na to, by zmierzyć się ze wspomnieniami, które i tak nawiedzały ją w pamięci w najmniej oczekiwanych momentach.

Bałaś się wracać do Soch, bałaś się, że gdy staniesz na drodze pomiędzy domami, na osi tamtego świata – to ów świat znów zacznie się kręcić, zapłoną dachy, ludzie będą krzyczeć, karabiny maszynowe wypluwać pociski, a samoloty zrzucić bomby²².

Autorka ma świadomość tego, że jej matka przeżywa tamte wydarzenia wciąż na nowo, co więcej, nie słabną one na sile mimo upływającego czasu. I chociaż w tekście pojawia się określenie *po-wieś*, charakteryzujące krajobraz zaraz po pacyfikacji, obraz miejsca, w którym ziemię pokrywają dopalające się belki, a pośród nich leżą ciała zamordowanych, to przedrostek *po-* odnieść można jedynie do aspektu przestrzennego. W kontekście czasowości ów krajobraz przedstawiony z perspektywy dziecka uciekającego z miejsca pacyfikacji uaktualnia się zawsze w tej samej formie, w tej konkretnej, przerażającej chwili. Janko dodaje również, wpisując doświadczenie matki w Lanzmannowską koncepcję uobecnienia, że wydarzenia traumatyczne nie wytwarzają wspomnień, a raczej aktualia, że wszystko to, czego doświadczyła kiedyś, dzieje się w terażniejszości, wciąż na nowo, gdyż nie zostało przyswojone, a odrzucone, zepchnięte w podświadomość. Autorka *Małej Zagłady* czuje, że jedynym sposobem na osłabienie intensywności traumatycznych zdarzeń jest zmierzenie się z przeszłością:

Dlatego teraz musimy o tym mówić. [...] Dlatego musimy to wyrozmawiać, przerozmawiać na wylot. Żebyś na koniec miała wreszcie spokój. Żebyś tego, broń Boże, ze sobą na tamten świat nie zabrała. I żebym ja też mniej się bała w swoich snach. Mamo, nawet nie wiesz, jakie przez to miałam dzieciństwo... Uszkodzone w pewnym sensie²³.

²⁰ R. Sendyka, *Pryzma...*, dz. cyt., s. 297.

²¹ A. Janko, *Mała Zagłada*, dz. cyt., s. 97.

²² Tamże, s. 101.

²³ Tamże, s. 87.

Rezygnuje więc z uporczywego namawiania matki do powrotu do Soch. Sama postanawia zmierzyć się z miejscem, które z czasem zaczyna przybierać charakter miejsca-widma. Staje wobec przeszłości w imieniu matki, do czego prawo daje jej więź, jaka je łączy. Ma nadzieję, że jest to zabieg, który pozwoli Teresie Ferenc zaznać choć odrobinę spokoju. Przejmuje jej historię i wraca tam w zastępstwie, bo w odróżnieniu od matki może to zrobić, ale też chce w pewnym sensie doświadczyć tego miejsca osobiście. Aleksandra Szczepan w artykule *Krajobrazy postpamięci* pisze, że dla przestrzennego doświadczenia pokolenia postpamięci kluczowa jest właśnie nieprzystawalność obserwowanych obrazów i myląca normalność miejsca w odniesieniu do wiedzy o wydarzeniach, które się w nim wydarzyły. Dodaje również, że krajobraz postpamięci to coraz częściej nieodróżniane od otoczenia nie-miejsce pamięci, w którym ślady po przeszłości ulegają zatarciu poprzez działanie natury²⁴. Podobnie o pozornej niewinności takich miejsc pisze Pollack:

Nic tam nie ma. Nie widzimy niczego, co mogłoby zaświadczyć, że to miejsce grozy. Oglądany krajobraz jest spokojny i przyjazny. Pozornie niewinny. Las, kawałek ugoru, zarośnięty wysoką trawą rów przy wiejskiej drodze, brzeg rzeki z wierzbami i olchami, górski grzbiet, mój warzywny ogród, mój sad, nie ma tu niczego godnego uwagi, nie widać żadnego piętna, żadnych znaków. Tylko krajobraz. Najczęściej zupełnie niespektakularny. Często nudny. Czasem sielski. [...] I właśnie owa zewnętrzna niepozorność, fakt, że nie ma na nich niczego, co by przybliżyło ich historię, przydaje tym miejscom upiornej, a nawet złowieszczej wymowy²⁵.

Anna Janko, powracając do Soch, decyduje się więc na „wiedzące odwiedziny”. Doświadczenie miejsca, jako uobecnianie przeszłości, dostępne jest dla autorki *Małej Zagłady* tylko w granicach wyobrażenia, stąd zawarty w utworze rozdział *Krajobraz po zagładzie*, w którym projektuje ona film życia matki. Jest narratorką tego filmu, po katastrofie nie ucieka jednak z kilkuletnią wtedy mamą i jej rodzeństwem do Tereszpola, zostaje w Sochach, by przyjrzeć się bliżej pozostałościom po kataklizmie. Do tego stopnia akcentuje znaczenie Soch w ich życiu, że na oczach czytelnika sama projektuje, czy też rekonstruuje wedle własnego wyobrażenia, minione wydarzenia i przestrzeń, w której się rozegrały²⁶. Przeszłość zaklina w teraźniejszości, pozwalając krajobrazowi zaraz po zagładzie trwać. Eksploruje teren, na którym leżą jeszcze ciała zgładzonych. W pewien sposób godzi się z tym stanem rzeczy, oswaja go. Na podstawie własnych wyobrażeń,

²⁴ A. Szczepan, *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie”, nr 1, 2014.

²⁵ M. Pollack, *Skażone...*, dz. cyt., s. 79.

²⁶ Podobny mechanizm można odnaleźć w książce Otta Dov Kulki *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, w której autor dokonuje niejako projekcji swojego pobytu w obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau, gdzie przebywał jako dziecko. Traumatyczne przeżycia powracały do niego głównie pod postacią dręczących snów, dających do zrozumienia, że jego przeznaczeniem jest powrót w to miejsce, do którego niejako przynależy, a fakt jego ocalenia jest sprzeciwem wobec nadrzędnego prawa metropolii śmierci. Bezpośrednia konfrontacja z pozostałościami po obozie aktywuje wspomnienia autora *Pejzaży...*, choć działanie jego pamięci jest w dużej mierze ograniczone ze względu na dystans czasowy oraz fragmentaryczność zachowanych wspomnień. Opisy poruszania się po obozowych pozostałościach, przeplatane są tutaj fragmentami snów, stwarzając wrażenie odrealnienia, co miejscami odbiera tekstowi charakter relacji, zbliżając go ku projekcji zapośredniczonych doświadczeń. W odróżnieniu od Anny Janko bazuje on jednak wciąż na własnych przeżyciach naocznego świadka Zagłady. Zob. O. D. Kulka, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, Wołowiec 2014.

opartych na relacjach bezpośrednich świadków pacyfikacji, stwarza na nowo w swojej świadomości świat, który przepadł bezpowrotnie, rekonstruuje go w najdrobniejszych szczegółach, bierze tym samym udział w dramacie będącym przyczyną cierpień jej matki, a zarazem jej samej. Rozdział ten poprzedza *Koniec*, w którym ostatecznie „odbiera” matce jej historię, świadomie przyjmuje ją „na przechowanie”. Zmierzenie się z Sochami (w sposób bezpośredni, poprzez odwiedzenie tego miejsca oraz pośrednio – w projekcji pacyfikacji) – których Ferenc nie była w stanie ponownie odwiedzić – ma mieć zatem charakter domknięcia, jest kolejnym etapem w procesie przepracowywania traumy, po „przegadaniu” następuje bezpośrednia konfrontacja córki z miejscem zagłady. Janko robi to dla matki, za matkę, nie tylko dlatego, że stara się zrozumieć jej zachowanie i to, kim jest, ale i dla samej siebie. Powracając do omówionej wcześniej zaburzonej relacji na płaszczyźnie matka–córka, znów przejmuje rolę matki i wyręcza swoją „podopieczną” od niemalże niewykonalnego dla niej zadania.

Anna Janko, będąc reprezentantką pokolenia postpamięci, w *Małej Zagładzie* dokonuje wraz z matką rozliczenia z przeszłością, obnaża jednak tym samym siebie, ukazując wpływ, jaki traumatyczna przeszłość jej matki miała na jej życie. To zapewne niełatwa, ale nie można oprzeć się wrażeniu, że konieczna rozprawa z przeszłością, ukazanie, że tragedia soszańskich dzieci nie kończy się, nie zamyka w doświadczeniu jednego pokolenia, lecz obejmuje również kolejne. Oddaje ponadto sprawiedliwość zamordowanym w 1943 roku mieszkańcom Soch i podkreśla, jak ważne jest jednostkowe traktowanie miejsc zagłady, gdyż to, co postrzegane zbiorowo, staje się tylko jednym z wielu, traci swój nadzwyczajny charakter.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, (red.) M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.
- Ferenc T., *Wypalona dolina*, Warszawa 1979.
- Grynberg M., *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, Wołowiec 2014.
- Hirsch M., *Żałoba i postpamięć*, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, (red.) E. Domańska, Poznań 2010.
- Janko A., *Mała Zagłada*, Kraków 2015.
- Kulka O. D., *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślania o pamięci i wyobraźni*, Wołowiec 2014.
- Pollack M., *Skażone krajobrazy*, Wołowiec 2014.
- Posłuszny Ł., *Przestrzeń, miejsce i nie-miejsce wobec pamięci i nie-pamięci*, [w:] *Pamięć i afekty*, (red.) Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.
- Próchniak P., *Miejsca nieistnienia (wypisy)*, [w:] *Pamięć i afekty*, (red.) Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.
- Sendyka R., *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, [w:] *Pamięć i afekty*, (red.) Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.

Sendyka R., *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 2013.

Szczepan A., *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie”, nr 1, 2014.

Szpociński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie”, nr 4, 2008.

Ubertowska A., *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie”, nr 4, 2013.

Magdalena Juźwik

„CIELESNE CZY BEZCIELESNE? PAMIĘĆ CIAŁA W TEATRZE FIZYCZNYM”

W zglobalizowanym i dynamicznym świecie, w którym style życia ludzi bardzo często wiążą się z kulturą konsumpcyjną nieuniknione stają się bolączki, o których w *Etyce autentyczności*¹ pisze Charles Taylor. Pęd życia powoduje, że nieuniknione stają się „horyzonty” (jak nazywa je sam autor) nowoczesności, sprawiające, że ludzie zatracają sens życia i wspólny cel działań. Społeczeństwo staje się armią samotnie działających atomów, szerzy się egoizm społeczny. Kultura narcyzmu staje się czymś powszechnym. Tracimy przez to swoją wolność, bo uwikłani zostajemy w mechanizmy, które rządzą zinstytucjonalizowaną i technologiczną rzeczywistością. W takim świecie pojęcie pamięci, resentyment i spokojny, głęboki namysł nad przeszłością i historią są wartościami najbardziej pożądanymi.

Pojęcie pamięci wiąże się z tradycją, historią i przeszłością. Związane jest z umysłem i sferą psychiczną człowieka, wydaje się, że pamięć jest konstruktem abstrakcyjnym i bliskim metafizyce. Nieustannie nawiązujemy do tego, co zostało przez nas zapamiętane, przypominamy zdarzenia minione. Oczywiście, bardzo często jest to proces nieświadomy i mechaniczny. Zapamiętuje nie tylko nasz umysł, ale też nasze ciało, które jest materialnym nośnikiem indywidualnej historii każdego człowieka. To na ciele zapisane są istotne elementy naszego bycia w świecie. Jeżeli „w toku istnienia” stracimy np. rękę, nasze ciało się zmieni, zostanie zdeformowane – tylko ciało będzie znacznikiem tych działań; nie zmienimy biologicznych uwarunkowań: płci, rasy, koloru skóry. Ciało jest świadectwem, przedmiotem zapośredniczenia w świecie, stanowi medium niewerbalnej komunikacji. Ciało jest plastyczne i modalne, zmienia się wraz z upływem czasu.

W świecie, w którym na znaczeniu zyskał zmysł wzroku, bardzo często „pierwsze wrażenie” wizualne odgrywa niebagatelną rolę w naszych relacjach z innymi ludźmi.

¹ C. Taylor, *Etyka autentyczności*, Kraków 1996.

Istotne okazuje się przede wszystkim to, jak wyglądamy, jak się prezentujemy. Pożąda się, aby nasze ciała były idealne, piękne, gładkie, nieskazitelne, często pierwsza ocena innych osób związana jest z tym, czy jego ciało i twarz wydają się dla nas atrakcyjne. Pamięć ciała jest potoczną nazwą nieświadomego rodzaju pamięci, który pozwala wykonywać czynności motoryczne w sposób automatyczny czy spontaniczny, bez użycia świadomości i bez zastanawiania się nad samym procesem ruchu. Jest ona niewątpliwie związana z ruchem i naszą fizycznością.

Określenie *teatr fizyczny* zwykle odnosi się do teatru ruchu czy też teatru tańca. W języku angielskim przymiotnik *fizyczny* kojarzony jest w sposób bardziej bezpośredni niż w języku polskim z cielesnością człowieka – jego wyglądem zewnętrznym, sprawnością fizyczną, ale też seksualnością. W ujęciu teatru tańca poprzez ruch opowiada się społeczną historię ciał aktorów – ludzi tancerzy. Jest to bliskie spostrzeżeń Zygmunta Baumana, który w wykładzie *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności* zastanawia się nad „bezielesnością” człowieka poddanego opisowi z perspektywy społecznej. Typowa obserwacja socjologiczna nie chce bowiem zauważyć cielesności istoty ludzkiej, oddając sprawy ciała biologii czy fizjologii. W powszechnym odczuciu ciało ludzkie nie należy do społeczeństwa i nie jest przez nie kształtowane, nie uczestniczy w historii ludzkiej kultury – znaczącą rolę odgrywało jedynie w procesie ewolucji. Dalej Bauman pisze: „A co jeśli przyjąć, że ciało ludzkie, podobnie jak myśli i uczucia, jest wystawione na działanie społeczeństwa? Że na ciele, podobnie jak na myślach i uczuciach, społeczeństwo odciska swój kształt, że w tworzywie dostarczonym przez ewolucję gatunków rzeźbi ono coraz to nowe postacie wedle coraz to nowych modeli i z pomocą coraz to nowych dłu? Że ciało, podobnie jak myśli i uczucia, jest wytworem społecznym i że sens „bycia wytworem” ma swą historię w przypadku ciała, podobnie jak ma ją w przypadku myśli i uczuć?”².

Teatr fizyczny jest zorganizowanym strumieniem żywych impulsów ciała, układających się na scenie w nową rzeczywistość. Fizyczny, bliski kontakt jest tu czymś zupełnie naturalnym i koniecznym. Ideą prymarną tak rozumianego teatru fizycznego jest zasada symetrii – ujmowanej nie jako postulat estetyczny, lecz jako zasada zdradzająca sens i sposób istnienia świata. W tym teatrze zadanie fizyczne realizowane jest zawsze przez dwóch partnerów; obecność Drugiego tworzy elementarną równowagę. Ciało „kontempluje” swoją obecność poprzez drugą osobę – jej istnienie jest niezbędnym warunkiem fizycznego samookreślenia się człowieka. Teatru fizycznego nie można tworzyć samemu. Taniec wynikający z indywidualnych cech tancerza, próba stworzenia unikalnego języka ruchu, działanie zespołowe to jedno z ważniejszych punktów wyznaczających obszar zainteresowań teatru fizycznego.

W tak rozumianym teatrze – nie tylko fizycznym, bardzo ważna jest tak zwana pamięć ciała. Pojęcie to zostało zastosowane w praktyce przez Jerzego Grotowskiego, który podczas pracy ze swoimi aktorami kładł duży nacisk na pracę z ciałem, z pamięcią, z emocjami. Długie treningi fizyczne powodują, że po pewnym czasie nasze ciało zapamiętuje je i zaczyna wykonywać automatycznie dane ruchy. Nie bez znaczenia są też nasze emocje, wrażenia, zapamiętane momenty z życia jednostki. Proces przypominania sobie swoich

² Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 70.

odczuć, praca z pamięcią jest elementarnym „składnikiem” spektaklu, który ma na celu wzruszyć odbiorcę.

Teatr fizyczny oraz „pamięć ciała”, której źródeł i inspiracji poszukiwać należy w teatrach Wschodu i które na polskim gruncie zapoczątkował wspomniany przeze mnie wcześniej Jerzy Grotowski, wiązać należy również z „pamięcią ciała” w teatrze tańca (np. Piny Bausch). Pamięć mięśniowa pozwala wykonywać zadania sensualno-motoryczne, których nauczyliśmy się w sposób intencjonalny – przy pomocy świadomego treningu lub za pomocą uczenia się z doświadczeń – często w sposób nieintencjonalny, a nawet nieuświadomiony (np. odnajdywanie drogi, nabycie postawy ciała i rodzaju ruchu charakterystycznych dla środowiska zawodowego, w którym przebywamy itp.). W terminologii naukowej na określenie tego rodzaju pamięci używa się również pojęć *pamięć proceduralna* i *pamięć motoryczna*.

Jerzy Grotowski przeszedł do historii teatru za sprawą eksperymentów, które miały na celu znaleźć odpowiedź na pytanie, co jest istotą teatru, co zostanie z niego, gdy zredukowane zostaną wszystkie teatralne środki wyrazu. Okazuje się, że najistotniejszy jest tu drugi człowiek. Sytuacja spotkania widza i aktora, integracja pomiędzy tymi osobami jest tu najistotniejsza.

Bliskie jest to pierwszej scenie *Dziennika* Witolda Gombrowicza. Akcja zaczyna się dopiero wtedy, gdy pojawia się ktoś inny. Wcześniej, gdy centralną postacią jest tylko *ja* akcja nie zostaje zawiązana. Aby zaczęło się coś dziać, potrzebne jest spotkanie z drugą osobą. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na to, że zetknięcie z postacią inną niż my nie musi być realne. Wystarczy pomyśleć o kimś, wyśnić, porozmawiać „w myślach” – choć sytuacja dialogu lub spotkania jest tu jak najbardziej pożądana, tylko w ten sposób konstytuuje się nasza tożsamość.

Grotowski uważany jest za jednego z przedstawicieli II Reformy Teatru, gdzie kluczowym pytaniem jest „jak żyć?”, podczas gdy pytanie I (Wielkiej) Reformy Teatru brzmiało „jak grać?” – istotna była tu gra aktorska, szereg wskazówek, które miały doprowadzić do tego, że aktor na scenie będzie postacią autentyczną, jego gra będzie odbierana przez widzów jako prawdziwa, daleka od zjawiska fikcji scenicznej; II Reforma Teatru to motto mówiące, że „aktor to ja”, jestem sobą na scenie, pokazuję widzom swoje życie, wchodzę z nimi w interakcje, kreuję akcję teatralną na scenie, strefa widza i aktora zostaje zniesiona, jest to teatr bez granic, w przestrzeniach otwartych, bez zbędnych rekwizytów. Istotne jest tu wzajemne działanie twórców i odbiorców, często ich fizyczna, cielesna obecność jest esencją przedstawienia.

Poszukiwania teatralne Grotowskiego rozpoczęły się od licznych podróży w najdalsze zakątki świata, artysta przyjmował wiele ról społecznych, obserwował życie tubylców, stawał się antropologiem teatru. W maju 1969 roku wygłosił cykl wykładów. Chodzi o *Ćwiczenia (Esercizi)*³. W stosunku do fragmentów dotyczących tego samego tematu w tomie *Ku teatrowi ubogiemu*⁴ tekst jest dużo obszerniejszy, a przede wszystkim rozwija – jak w *Głosie*, ale w sposób jeszcze bardziej pogłębiony – wątek „ciało–pamięć”, tutaj

³ J. Grotowski, *Esercizi*, [w:] *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959–1969*, „Performer”, 4/2012.

⁴ J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007.

rozumiany również jako „ciało–życie”. Myślę, że teatralne eksperymenty i poszukiwania Grotowskiego są niezwykle istotne w rozważaniach na temat pamięci ciała, nie tylko w teatrze tańca.

Wspomniane przeze mnie działania, które miały na celu odnalezienie pewnego rodzaju źródeł teatru i funkcjonowania ciała w jego obszarze są znaczące dla pojęcia archiwum ciała. Badań tego zjawiska podjęła się między innymi Diana Taylor, która zaznacza, że „archiwum jest zawsze stałe, zmienia się tylko repertuar”⁵. Słowo *archiwum* odsyła nas do archeologii, okazuje się, że jest ona znacząca również w kontekście ruchu i pamięci ciała w teatrze tańca. Archeologia tańca zajmuje się odzyskiwaniem tańca z przeszłości. Bada dawne style i rozwiązania choreograficzne, tradycyjne tańce i ich znaczenie w kulturze. Taniec jest formą ulotną i nie zawsze można dotrzeć do jego rzeczywistych śladów. Współcześni artyści coraz chętniej sięgają jednak po dawne przykłady, lecz wcale nie po to, by je rekonstruować. Tym zajmują się historycy tańca. Choreografowie czerpią z tańca dawnego inspirację, a także uzupełniają jego formy, tworząc nową jakość. Nowe powstaje na bazie starego, a my jako widzowie możemy obserwować ten proces.

Archiwum ciała ma na celu wydobyć dawnych choreografii, zacerpnięcie inspiracji z tego, co archiwalne i zaprezentowanie na scenie nowej, współczesnej wersji tańca. Istotna jest tu pamięć ciała, to, co zostało „wpisane” w nasze ciało (i czego nawet nie byliśmy świadomi). Choreografowie stają się swego rodzaju archeologami, którzy swoje wykopaliska prowadzą w rezerwarze pamięci kulturowej. Ich celem jest wydobyć z przeszłości „produktów” prac poprzedników. Jednak ich zadanie jest nieco trudniejsze niż historyków czy prawdziwych archeologów, bowiem specyfiką tańca i teatru jest brak materialnych wytworów działalności aktorów/tancerzy oraz reżyserów. W miejscu pierwowzoru zostaje pustka – jak ją wypełnić? Można skorzystać z pozostawionych partytur ruchowych i muzycznych, można uczyć się przez powtarzanie, terminując u mistrza, można szukać śladów i próbować rekonstruować dzieła poprzedników na własny sposób. Czasem udaje się odtworzyć pierwotne, oryginalne prace, kiedy indziej poszukiwania kończą się poczuciem niemocy, która staje się punktem wyjścia do wynalezienia nowej formy. Czasem znacznie bardziej inspirujące jest przeżycie samego procesu wydobywania choreografii niż jej rekonstrukcja. Skoro jesteśmy w archiwum tańca, to należy uporządkować te liczne sposoby odnoszenia się do pamięci kulturowej i próby wchodzenia z nią w dialog. Istotne jest tu uobecnienie i uwspółcześnienie tego, co archiwalne. Tylko w ten sposób zaczyna (w sposób praktyczny) działać pamięć ciała. Archeologia tańca opiera się na ciekawości badacza, na chęci dowiedzenia się jak najwięcej na temat danego spektaklu. Archeologia tańca wyrasta z koncepcji archeologii Michela Foucaulta, czyli pokazania, jak pewne zjawiska zmieniają swoje znaczenie i jak zmienia się ich odbiór z biegiem czasu, jak sposób ich postrzegania kształtuje system, polityka, społeczne rozumienie norm, kontekst danego zjawiska kulturowego.

Performatywne działania naszej nieświadomej pamięci mięśniowej wymagają użycia znaczących umiejętności fizycznych oraz inteligencji – musimy zrozumieć nasze ciało

⁵ D. Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORewhat studies?*, „Didaskalia”, kwiecień 2014.

– zadanie wydaje się proste, bo przecież jest ono „nasze”, jednak proces ten wymaga pogłębionej autorefleksji, skupienia się na własnej cielesności, zajrzenia w głąb siebie. Prowadzi to do wniosku, że z jednej strony inteligentny umysł rozciąga się poza pole naszej świadomości, natomiast z drugiej strony – to zjawisko pamięci mięśniowej wskazuje na ucieleśnioną naturę umysłu oraz rolę ciała, którego nie powinno się pomijać w refleksji nad pamięcią i procesami poznawczymi człowieka. Pamięć ciała jest pojęciem szerszym od samej pamięci mięśniowej (motorycznej). Należy łączyć ją z „pamięcią somatyczną”, odwołującą się do organizmu ludzkiego holistycznie bez podziału na opozycję mózg/mięśnie, ale akcentującą połączenia między wszystkimi elementami ciała (m.in. mięśniami, trzewiami, układem nerwowym), które wpływają na budowanie naszej jaźni i tożsamości ludzkiej.

Wspominałam wcześniej, iż teatr fizyczny wymaga obecności drugiej osoby, wymaga obecności innego, ponieważ druga osoba tworzy elementarną równowagę, a to dlatego, że ciało „kontempluje” swoją obecność poprzez obecność Drugiego, którego istnienie gwarantuje fizyczne samookreślenie się. Myślę, że w tym miejscu warto przypomnieć rozważania Emmanuela Lévinasa na temat „Kogoś Innego”, który mówi: „Pragnienie kogoś Innego, doznawane w najbanalniejszym doświadczeniu społecznym, jest odruchem fundamentalnym. Porywem czystym, bezwzględną orientacją, sensem. [...] Ktoś Inny, kto wychodzi mi naprzeciw, nie należy do całości wyrażonego bytu. Wyłania się spoza skupienia bytowego jako ktoś, dla kogo wyrażam to, co wyrażam. Oto staję przed tym Innym: nie jest on ani znaczeniem kulturowym, ani jedną z danych. Jest od razu sensem, ponieważ użycza go właśnie ekspresji, ponieważ dzięki niemu tylko taki fenomen jak znaczenie wkracza w byt sam przez się. [...] Ktoś Inny należy przez swą obecność do jakiegoś kulturowego zbioru i rozświeśla się przez ten zbiór, tak jak tekst przez kontekst. [...] Można to wypowiedzieć i tak: fenomen, jakim jest zjawienie się Kogoś Innego, to również twarz [...] Ktoś Inny, kto przejawia się w twarzy”⁶. Autor zwraca uwagę na to, że nie tylko fizyczna obecność Innego jest istotna w naszych relacjach z nim. Ważne jest nie tylko ciało, ale również jego twarz. Jesteśmy lustrem w oczach innych ludzi i oni są dla nas lustrami, to oni nas definiują, pomagają określić własną tożsamość. W teatrze fizycznym cielesny kontakt z drugą osobą jest niezwykle ważny, tak samo jak kontakt wzrokowy, spojrzenia „twarzą w twarz”. Dopiero „relacyjny” kontakt z partnerem tworzy taniec, który jest komunikacją niewerbalną, bez słów, przy użyciu ruchu, gestów, mimiki.

Teatr fizyczny polega na podejmowaniu ryzyka, przekraczaniu barier fizycznych, ograniczeń naszego ciała oraz jasnym komunikowaniu pomysłów. Ćwiczenia choreograficzno-fizyczne skupiają się na podstawowych komponentach pracy aktora/tancerza, takich jak: współpraca, precyzja, obecność, dynamika ruchu, reakcja i odruchy. Trening fizyczny w tym teatrze jest pracą nad świadomością ruchu ciała w przestrzeni, plastyczności, także sprawności rozumianej jako gotowość ciała do wyrażania myśli i emocji. Rozwijanie umiejętności współdziałania z partnerem, reagowania na impulsy, które są nam przez niego przekazywane lub z wyobraźni. Jak wspominałam, praca inspirowana jest treningiem Grotowskiego, teatrów wschodnich i wykorzystywaniem tzw. pamięci

⁶ Przedruk z: *Znaczenie a sens*, „Literatura na Świecie”, nr 11–12, 1986.

ciała – a więc wspomnianej przeze mnie wcześniej powtarzalności ćwiczeń fizycznych, która powoduje, że po pewnym czasie ciało zaczyna wykonywać je automatycznie – zapamiętuje je. Wyćwiczone ciało staje się niczym instrument, który posłusznie przekazuje sensory i obrazy lub współgra z psychologią i emocjami kreowanych postaci. W teatrze fizycznym ciało ludzkie jest podstawowym znakiem przekazu. To ono przekazuje wspomniane wcześniej obrazy i sensory, na nim opiera się cała teatralna komunikacja. Stworzenie z ciała posłusznego instrumentu wymaga doskonałości warsztatowej.

Jak już wcześniej zauważyłam, Jerzy Grotowski wywarł najtrwalszy wpływ w dziedzinie poszukiwań interkulturowych, bliskich antropologii. Towarzyszące mu od początku pracy zainteresowanie teatrem Azji rozwijał w sposób szczególny jego uczeń i asystent, Eugenio Barba, który w 1964 roku, po dwóch i pół roku współpracy z Grotowskim i po kilkumiesięcznym pobycie w Indiach, założył własny Odin Teatret. Pozostawał początkowo pod bardzo silnym wpływem Grotowskiego i przyczynił się do popularyzacji jego idei na świecie (Teatr Źródła).

Stopniowe odkrywanie i poznawanie tajemnic tradycji azjatyckich w sposób niezwykle istotny wpłynęło na zachodnie poszukiwania i eksperymenty w dziedzinie sztuk widowiskowych. Teatralne odkrywanie Azji, a następnie Afryki i innych kontynentów postawiło ludzi Zachodu wobec problemów natury fundamentalnej. Okazało się bowiem, że podziały i definicje, przyjęte w Europie jako oczywiste i „naturalne”, nie przystają do rzeczywistości świata przedstawień pozaeuropejskich. Zachód nauczył się na przykład wyraźnie oddzielać teatr śpiewany od mówionego i tańczonego, określając pierwszy mianem opery, drugi teatrem słowa (wąskie znaczenie), a trzeci baletem. Tymczasem w Indiach, Chinach czy Japonii podział ten okazuje się zupełnie nieadekwatny, gdyż tamtejsze tradycje teatralne w sposób ścisły łączą śpiew, taniec i słowo, akompaniament muzyczny, dodając do tego jeszcze rozbudowany i skodyfikowany gest, wyrafinowany kostium, maskę i makijaż. Opisywanie ich za pomocą pojęć europejskich prowadzi często do nieporozumień. Rezygnuje się więc ze stosowania terminów właściwych kulturze Zachodu, dążąc do posługiwania się nazwami wypracowanymi przez kulturę opisywaną, aby zachować właściwy jej sposób myślenia. Sądzę, że eksperymenty teatralne Grotowskiego, które, jak sam mówił, inspirowane były teatrami Wschodu, mają wyraźne zabarwienie pozaeuropejskie. Tam ważna jest materia bezcielesna przedstawień, ważny jest gest, psychologia, relacja pomiędzy widzem i aktorem, świadome posługiwanie się ciałem, a jeżeli pojawia się rekwizyt, maska lub coś materialnego, to zawsze niesie to ze sobą jakiś sens i znaczenie.

W teatrze fizycznym aktor/tancerz w swojej pracy skupia się na rozbudzeniu wyobraźni ruchowej oraz ekspresji cielesnej poprzez ćwiczenia umożliwiające poznanie i koordynację ciała oraz obserwację i analizę relacji ciało–ruch w przestrzeni. Część zajęć jest poświęcona treningowi „neutralnego ciała”, w którym najważniejsza jest umiejętność kontrolowania ruchu oraz świadomość rozróżnienia pomiędzy „ruchem czystym” a „ruchem zabarwionym komentarzem psychologicznym”. Jednym z elementów programu jest studiowanie dynamiki otaczającego nas świata oraz przekształcanie jej w działanie sceniczne, co stanowi podstawę twórczej pracy. Poznanie intelektualnie – obserwacja, powinno być nierozdzielnie połączone z działaniem fizycznym, w którym następuje przemiana „re-

alnego” w „teatralne”. Poznanie otaczającej nas rzeczywistości poprzez studiowanie jej dynamiki może być niekończącym się źródłem inspiracji, zarówno dla aktora, reżysera, jak i choreografa. Co ciekawe, podczas treningów w teatrze fizycznym bardzo często obowiązują czarne, wygodne ubrania, pozbawione napisów i reklam, wszystko po to, aby tancerz skupił się na własnym ciele, by nic nie rozpraszało jego uwagi i ruchów – należy maksymalnie skoncentrować się na komunikatach własnego ciała.

Trzy podstawowe składniki ruchu to przestrzeń, energia i czas, zostały one wyodrębnione przez Rudolfa Labana, choreografa oraz jednego z pierwszych teoretyków tańca. Był on twórcą „kinetografii”, czyli graficznego systemu zapisywania ruchu. Dał też podstawy choreologii, nauce o tańcu. Doris Humphrey do tych trzech składników, które określiła jako rytm, dynamikę i rysunek, dodała jeszcze czwarty: motywację. Zwróciła w ten sposób uwagę na „przyczynę ruchu, decydującą zarówno o naszych codziennych zachowaniach, jak i o ruchach tworzących taniec”⁷. Elementy te są ze sobą bardzo silnie powiązane. Zmiana przestrzeni, w której komponowany jest taniec, pociąga za sobą zmiany dotyczące pozostałych składników ruchu. Okazuje się to niezwykle ważne w momencie, kiedy taniec przestaje odbywać się jedynie na scenie, ale pojawia się też w przestrzeni filmowej. W tańcu współczesnym już dawno przestano ukrywać zmęczenie. Ekspozować je to wyrażać pewną prawdę o człowieku, o jego cielesności. Zbliżenia, których można dokonać dzięki operowaniu kamerą, pozwalają z jeszcze mniejszej odległości obserwować reakcje tancerzy. Wkradamy się w ich intymny świat. Tutaj nie ma miejsca na najmniejszą sztuczność. Świat wykreowany w filmie tańca jest w pełni autonomiczny. Rozgrywa się w realistycznej przestrzeni, zatem język ciała, którym się posługuje, musi być w pełni uzasadniony, musi współgrać z otoczeniem. Decyduje to o komponowaniu obrazów w pewien sposób magicznych, odpowiadających może bardziej atmosferze snu czy też świata wyobraźni. W teatrze fizycznym emocje przefiltrowane przez specyficzny język ciała opowiadają o najbardziej pierwotnych, naturalnych odruchach, wyrażają naszą intymność i indywidualność za pomocą komunikacji niewerbalnej.

Na scenie bardzo ważny jest autentyzm, który osiągnąć można poprzez tzw. emocjonalną grę, przypominanie sobie podobnych sytuacji ze swojego życia, angażowanie w proces twórczy nie tylko ciała, ale równie umysłu. Doskonałym przykładem prawdziwości w przekazie teatralnym jest spektakl *Exeres monobloc*, który w 2003 roku stworzyli Janusz Orlik i Pia Libicka. Przedstawienie jest metaforą przekraczania granic własnej fizyczności. Pia jest osobą niepełnosprawną, usiłuje sobie przypomnieć wydarzenia sprzed sześciu lat, gdy zachorowała i nagle z w pełni sprawnej osoby stała się tą ograniczoną własną fizycznością. Pia rozpoczyna opowieść i pracę ze swoją pamięcią oraz procesem przypominania sobie swoich emocji stwierdzeniem: „Nie pamiętam, o czym myślałam, leżąc w łóżku szpitalnym. Coś jednak zajmowało moje myśli...”⁸. W tym miejscu warto przypomnieć metody pracy, które wykorzystywane były w teatrze tańca Piny Bausch. Ta niemiecka reformatorka teatru tańca kładła duży nacisk na współpracę ze swoimi tancerzami i na pracę z ich pamięcią. Pina zadawała tancerzom temat danej choreogra-

⁷ Por. Skrypt wykładów opracowanych dla Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, (red.) B. Kręcielewska, Biblioteka Narodowa, 11076735.

⁸ <http://exeresmonobloc.januszorlik.com/>.

fii i prosiła, aby „zatańczyli oni swoje emocje”, aby przypomnieli sobie, jak czuli się w danym momencie, jak zachowali się lub zachowaliby się w danej sytuacji – i właśnie swoje wrażenia zmysłowe, zapamiętane chwile mieli wyrazić widzom za pomocą ruchu. Na przykład Pina mówiła tancerzom, że tematem choreografii będzie miłość – jej zespół artystów miał przypomnieć sobie, co czują, gdy są zakochani, jakie emocje wywołuje w nich miłość, jak ją definiują – i te wrażenia, momenty „zapisane” w pamięci mieli zatańczyć na scenie.

Najlepiej intencję teatru tańca i teatru fizycznego opisują słowa wspomnianej przeze mnie Piny Bausch, która w niemal każdym wywiadzie podkreślała: „[...] Mniej zainteresowana jestem tym, jak ludzie się poruszają, a bardziej tym, co ich porusza” – te słowa opisują sposób rozumienia ruchu. Cele nie są tu estetyczne, a tradycyjne pojęcie tańca zostaje znacznie rozszerzone. Twórcy teatru tańca rezygnują z popisowych figur tanecznych, z repertuaru kroków baletu klasycznego. Szukają przyczyny ruchu zarówno w ciele (koncentrując się przy tym głównie na siłach, które na nie oddziałują), jak i w sferze emocjonalnej, decydującej o wyrazie. Taniec, który rezygnuje z popisowych efektów, który przestaje przyciągać uwagę głównie ze względu na formę, staje się istotnym środkiem przekazu treści zawartych w spektaklu. Nie pełni roli dominującej, lecz współtworzącą przedstawienie. Ruch nie obrazuje konkretnych sytuacji, tworzy własny język, który odczytywany jest za pomocą nawyków na poziomie fizycznym.

W teatrze fizycznym taniec wyrasta z gestu, jest podpatrywaniem codziennych ludzkich zachowań, jest przypominaniem sobie wydarzeń przeszłych, swoich wrażeń i emocji. W tym sensie tańcem stają się nawet najprostsze ruchy, na przykład ludzie, którzy spacerują w rytm własnych oddechów. Obsesyjnie powtarzane gesty tworzą specyficzny taniec, w którym na pierwszy plan wyłaniają się emocje. Ruch może być czynnikiem decydującym o tym, czy zaliczamy danych bohaterów do grupy ludzi żyjących według jakichś konwenansów, czy do grupy osób nieprzystosowanych.

Teatry indyjskie lub japońskie odwołują się do starych wierzeń, obrzędów i ludowej estetyki brzydoty; inspiracja nierzadko jest też wyrażana w sposób ekspresyjny, na przykład koncepcja teatru okrucieństwa; takie inspiracje w działaniach teatralnych powodują, że teatr ten sam w sobie jest świętem i rytuałem, wyzwalającym wewnętrzną energię i eksplorującym mroki nieświadomości. Z premedytacją ukazuje zakazane dotąd obszary życia. Nie opiera się on na żadnej technice, w tradycyjnie rozumianym sensie techniki tanecznej. Zamiast choreografii czy pozycji tanecznej proponuje „totalną obecność”, którą można osiągnąć dzięki przyjęciu przez tancerza szczególnej psychofizycznej postawy, która nie oznacza stanu fizycznego ciała, ale stan umysłu czy raczej jedność ciała i umysłu. Stan ten – podobny świadomemu śnieniu – jest przekroczeniem dualizmu przedmiot–podmiot, świadomość–nieświadomość. Ciało tancerza nie jest obiektem kontrolowanym i kierowanym przez wolę podmiotu. Taniec taki jest procesem czystego doświadczenia (medytacją w ruchu), w którym to nie tancerz tańczy, ale „jest tańczony”.

Kończąc rozważania na temat teatru fizycznego, chciałabym przypomnieć, że w tym teatrze najważniejsza jest sytuacja komunikacji i relacji, która zachodzi między partnerami w tańcu, w ruchu. W naszej kulturze znamy pojęcie wolnej woli i odpowiedzialności za „sprawne” działanie wolnej woli człowieka. Gdyby jednak można było sobie wyobrazić

działanie woli ciała i odpowiedzialność za tę wolę (odpowiedzialność nie w obliczu popełnionego czynu – wydarzenia, lecz odpowiedzialność, która jest świadomością ciała), byłibyśmy blisko teatru fizycznego. Ten rodzaj postrzegania swego ciała jako elementu w kosmicznym modelu symetrii, modelu o równoczesnym biologicznym odwzorowaniu, wiąże się z pewnym typem umysłowości, którą za Claude’em Lévi-Straussem nazwalibyśmy „pierwotną”, gdyż rządzi się ona prawem metonimii, gdzie figura wzajemnej ekwiwalencji elementów symetrycznych, ciał symetrycznych, aktów symetrycznych jest typem konstruowania komunikatu albo raczej jego krystalizacji z ciągłości i nieprzerwalności świata; typem przemiany rzeczywistości w komunikat. W teatrze mamy do czynienia przeciw z rzeczywistością, której jednym z powołań jest być komunikatem.

Pamięć ludzką cechuje resentyment, proces przypominania sobie wydarzeń minionych, trwanie w przeszłości. Okazuje się, że ludzkie ciało również może stać się „przechowalnią” tego, co w całym doświadczeniu rzeczywistości zapamiętał człowiek. Wydarzenia społeczne i polityczne także (w pewnym sensie) determinują pamięć ciała. Jest ona nie tylko odtwórczym prezentowaniem ćwiczeń ruchowych, ale też prezentuje zmysłowy świat człowieka, który funkcjonuje w danej kulturze. Nie trzeba być tancerzem i profesjonalistą, by zostało uruchomione działanie pamięci ciała, ponieważ jest ona nieodłącznym elementem naszego świata, jest modalna. Zaznaczyć należy, że cechuje ją nie tylko powtórzenie wyćwiczonych ruchów i choreografii, jest ona zdeterminowana społecznie, politycznie i kulturowo. To, co dzieje się w otaczającej nas rzeczywistości, ma wpływ na to, jak nasze ciało odtwarza, jaka jest nasza pamięć ruchowa, mnemotechnika. Nie trzeba być wnikliwym odbiorcą i obserwatorem, aby zobaczyć, że ta odtwarzana, fizyczna pamięć jest za każdym razem inna, zależna od naszej obecnej kondycji psychicznej i fizycznej.

Myślę, że próba znalezienia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy teatr fizyczny jest „cieleśnym”, a może „becieleśnym”, pozostaje niemożliwa. Ciało (materialny nośnik znaczenia) musi współgrać z bezcieleśnością (sferą psychiczną, emocjonalną, pamięciową). Oczywiście jest przeciw, że materia tworzy jedność z formą, że sacrum nie może istnieć bez profanum. Te sfery łączą się ze sobą i przenikają, nie są jasno odgraniczone. Aby jednak proces twórczy był autentyczny i angażował odbiorcę, bardzo ważna jest tak zwana „becieleśność” – to emocje, przypominane wrażenia, wyuczone nawyki powodują, że cieleśność zostaje uruchomiona i staje się autentyczna, prawdziwa. Becieleśność wyraża się właśnie w procesach pamięciowych, w momencie pracy ze swoją pamięcią, gdy angażujemy umysł. To zaangażowanie pociąga za sobą zaangażowanie ciała i wyrażanie znaczeń za pomocą ruchu, gestów i mimiki.

BIBLIOGRAFIA

Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995.

Chałupnik A., *Stygmatyzacja ciała*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, (red.) L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.

Grotowski J., *Esercizi*, [w:] *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959–1969*, „Performer”, 4/2012.

- Grotowski J., *Ku teatrowi ubogiemu*, Wrocław 2007.
- Kosiński D., *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa–Bielsko-Biała 2008.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność: esej o zewnętrznosci*, Warszawa 1998.
- Lévinas E., *Inaczej niż być lub ponad istotą*, Warszawa 2000.
- Lévinas E., *Znaczenie a sens*, „Literatura na Świecie”, nr 11–12, 1986.
- Royce Peterson A., *Antropologia sztuk widowiskowych*, Warszawa 2010.
- Royce Peterson A., *Antropologia tańca*, Warszawa 2014.
- Schneider R., *Performans pozostaje*, [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, (red.) D. Sajewska, T. Plata, Warszawa 2014.
- Skrypt wykładów opracowanych dla Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, (red.) B. Kręcielewska, Biblioteka Narodowa, 11076735.
- Taylor Ch., *Etyka autentyczności*, Kraków 1996.
- Taylor D., *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORewhat studies?*, „Didaskalia”, kwiecień 2014.
- Ziółkowska B., Cwojdzińska A., Chołody M., *Ciało w kulturze i nauce*, Warszawa 2009.
- <http://exerese-monobloc.januszorlik.com/>.

Anna Zalewska

GDY ZŁĄCZĄ SIĘ SKRAJNOŚCI... REFLEKSJA NAD PAMIĘCIĄ I HISTORIĄ W POWROCIE ODYSA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

„Ludzkie spostrzeżenie za pomocą zmysłów [...] jest uwarunkowane nie tylko przez naturę, ale również przez historię”¹ – jak pisał Walter Benjamin, mając na myśli to, iż wpływ czasu zmienia percepcję. Historia niewątpliwie przekształca postrzeganie świata, ale czy odnosi się to również do niej samej? Świadoma refleksja nad historią narodziła się stosunkowo późno. Oczywiście myślenie o przeszłości jest tak stare jak język, który umożliwia człowiekowi przywoływanie wspomnień. Jednak o zinstytucjonalizowaniu myśli historycznej można mówić dopiero w XVIII–XIX wieku. Wywołało je między innymi otwieranie pierwszych publicznych muzeów w Europie, narodziny kategorii zabytku, a wraz z nią pielęgnowanie dawnych stylów architektonicznych, ważne odkrycia, które dały początek archeologii: odkopanie Pompei, odnalezienie Troi czy wyprawa Napoleona do Egiptu. Te wydarzenia świadczą, że oprócz samego zainteresowania przeszłością w ludziach obudziła się chęć zabezpieczenia historii i zachowania jej także dla potomnych.

Jeżeli refleksja nad przeszłością raczkowała w XVIII wieku, to jej młodość i rozkwit przypada na wiek XIX. Rodząca się świadomość narodowa, przynależność do danego terytorium (państwa), spowodowały świadome magazynowanie tradycji i związanych z nią wspomnień. Wiele uciskanych nacji, w tym Polacy, jedynie na historii mogło opierać nadzieję przywrócenia niepodległości. Niezapomnienie o swoich korzeniach równało się z przetrwaniem narodu.

Jednak refleksja nad historią nie obejmowała jedynie świadomości narodowej i przynależności do danego, nawet oficjalnie nieistniejącego państwa. Sięgała ona dużo głębiej. Z jednej strony ludzie zaczęli kultywować własne wspomnienia (zaczęto wydawać pa-

¹ W. Benjamin, *Aniol historii*, Poznań 1996, s. 209.

miętniki, wcześniej zaś powieści epistolarne), wprowadzono do fabuł narratora wszechwiedzącego, który przedstawiał przeszłość i emocje bohaterów. Narodził się również nurt psychologiczny i naturalistyczny, które wykazywały związki przyczynowo-skutkowe w postępowaniu postaci. Pierwszy aspekt zaintrygowania historią można więc nazwać zainteresowaniem pamięcią i przeszłością jednostki. Marek Bieńczyk określiłby ten nurt jako egzystencjalny (indywidualny)². Drugi aspekt opierał się na dziejach ludzkości. Poszukiwał on historii samej dla siebie, z odsłaniania jej kolejnych fragmentów czerpał przyjemność poznania, pozwalał przypomnieć Europie i być może światu o wspólnych korzeniach i korelacjach różnych nacji. Ten prąd Bieńczyk nazywa historiozoficznym (ponadindywidualnym)³. W obu przypadkach wyodrębnione zostały dzieła, które mogą ilustrować obydwa nurty. Egzystencjalny reprezentuje książka Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*, w której już tytuł wydaje się znaczący. Nurt historiozoficzny – odkrycie Troi przez Henryka Schliemanna. Te dwa zjawiska są tak odmienne, jak prądy, które reprezentują. W *W poszukiwaniu straconego czasu* toczy się psychologiczna introspekcja, co sytuuje książkę na równi z innymi zjawiskami skupiającymi się wokół pamięci w tamtym czasie, takimi jak psychoanaliza. Ma to związek z odkrywaniem istoty rzeczy, a także przenoszeniem znaczenia z jednej rzeczy na drugą, co wyrażane jest u Prousta w metaforze⁴. Tego typu rozszyfrowywanie było połączone z rewolucyjnym postrzeganiem, które nakazywało interpretację znaków i przełożyło się także na dalsze losy filozofii oraz nauki w postaci na przykład strukturalizmu.

Ważnym elementem powieści jest oczywiście sam czas.

Wieczność, jaką roztacza czytelnikom Proust, to czas splątany, spleciony, a nie czasowy bezkres. Uwaga jego koncentruje się na przebiegu czasu w jego najbardziej realnej, a zatem związanej z przestrzenią postaci, czasu, który nigdzie nie jest bliższy swej naturalnej formie, niż w pamięci – wewnątrz i starzeniu się – na zewnątrz⁵.

Podejście indywidualne w myśleniu o historii jest więc antropocentryczne, jednostkowe i wręcz fizjologiczne. W ten sposób dochodzimy więc do ucieleśnienia (*embodiment*).

Ucieleśnienie to zaskakująco radykalna hipoteza, która mówi o tym, że mózg nie jest jedynym dostępnym zasobem poznawczym służącym do rozwiązywania problemów. Nasze ciała poprzez zmysłowo zapośredniczone poruszanie się w świecie wykonują większość pracy niezbędnej do osiągnięcia naszych celów, zastępując tym potrzebę złożonych wewnętrznych przedstawień umysłowych. To proste stwierdzenie całkowicie zmienia nasze pojmowanie założeń „poznania”⁶.

Mimo to ucieleśnienie nie występuje jedynie w przypadku poznania, ale także w pamięci. Przede wszystkim mówimy tu o pamięci ciała, to jest zachowaniach, takich jak chodzenie, pływanie, których najpierw musimy się nauczyć, by potem jednak wykonywać je automatycznie, bez powiązania ze świadomością.

² M. Bieńczyk, *Oczy Dürera: o melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 26.

³ Tamże.

⁴ G. Genette, *Proust jako palimpsest*, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, (red.) J. Błoński, Warszawa 1970, s. 412.

⁵ W. Benjamin, *Anioł...*, dz. cyt., s. 84.

⁶ A. Wilson, S. Golonka, *Ucieleśnienie poznania to nie to, co myślisz*, <http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/Ucielesnienie-poznania-to-nie-to.pdf> [dostęp 13.03.2014].

Jednakże pamięć ucieleśniona sięga jeszcze dalej. Ciało staje się bowiem swoistym palimpsestem, na którym można „tworzyć” pamięć za pomocą znaków. Tym samym „ciało jest pamięcią”⁷. Jak uważa Aleida Assmann, w ten sposób jednostka może zostać włączona do grupy, „zarazem też symbolicznie pokazuje się, że poza grupą nie ma szans przeżycia”⁸. Pamięć ciała z jednej strony naznacza, a z drugiej jednoczy wspólnotę poprzez system znaków. To samo dzieje się u Prousta, który poprzez znaki stara się wywołać w swoim czytelniku odpowiednie skojarzenia, czyli jak twierdzi Gilles Deleuze – poruszyć inteligencję mimowolną:

Tak samo jest z pamięcią: zmysłowe znaki zmuszają nas do poszukiwania prawdy, mobilizując tak pamięć niezależną od woli (czy wyobraźnię niezależną od woli, zrodzoną z pożądania). [...] Znaki mobilizują, przymuszają władzę: inteligencję, pamięć lub wyobraźnię. Władza ta z kolei puszcza w ruch myśl, zmusza ją do chwytania istoty⁹.

Pamięć u Prousta jest więc wywoływana przez znaki, które wpływają na zmysły oraz poruszają wspomnienia, jak ma to miejsce w słynnym fragmencie z magdalenką:

I nagle wspomnienie zjawilo mi się. Ten smak to była magdalenka cioci Leonii. W niedzielę rano w Combray (ponieważ tego dnia nie wychodziłem przed godziną mszy), kiedy szedłem do pokoju cioci Leonii powiedzieć jej dzień dobry, dawała mi kawałek ciasta zmoczywszy je w herbacie lub w naparze kwiatu lipowego. Widok magdalenki nie przypominał mi nic, nim ją skosztowałem; może dlatego że widywałem je od tego czasu często – mimo że ich nie jadłem – na ladzie cukierni; obraz ich opuścił owe dni Combray, aby się skojarzyć z innymi, świeższymi; może dlatego że z owych wspomnień, tak długo zostawionych poza pamięcią, nic nie przetrwało, wszystko rozpyliło się; kształty – także ten kształt małej muszelki z ciasta, tak pulchnej i zmysłowej pod swoim surowym i nabożnym rurkowaniem – znikły lub też, uśpione, straciły energię, która by im pozwoliła połączyć się ze świadomością. Ale kiedy, po śmierci osób, po zniszczeniu rzeczy, z dawnej przeszłości nic nie istnieje, wówczas jedynie zapach i smak, wątłejsze, ale żywsze, bardziej niematerialne, trwalsze, wierniejsze, długo jeszcze, jak dusze, przypominają sobie, czekają, spodziewają się – na ruinie wszystkiego – i dźwigają niestrudzenie na swojej znikomej kropelce olbrzymią budowlę wspomnienia¹⁰.

Pamięć jest tutaj czynnikiem aktywnym, przywoływanym poprzez zmysły. Narrator wcześniej trzymał pojawiające się w przedstawionej scenie wspomnienia „poza pamięcią”. Dopiero przywołane za pomocą zmysłów połączyły się ze świadomością, zarazem budując w ukryciu „olbrzymią budowlę wspomnienia”, co wiąże się z ucieleśnieniem pamięci w architekturze oraz innych metaforach, będących zarazem jej reprezentacjami.

Podsumowując, pamięć proustowska jest indywidualna (choć może ona także łączyć ze wspólnotą, ale w niniejszej pracy będziemy brać pod uwagę tylko jej jednostkowy aspekt), ucieleśniona oraz opierająca się na znakach i tym samym metaforach, które odsyłają czytelnika do tego, co z nich wynika.

⁷ P. Clusters, *Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie*, [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, Warszawa 2013, s. 151.

⁸ A. Assmann, *O problemie tożsamości z perspektywy kulturoznawczej*, [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, Warszawa 2013, s. 152.

⁹ G. Deleuze, *Proust: obraz myśli*, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, (red.) J. Błoński, Warszawa 1970, s. 401.

¹⁰ M. Proust, *W stronę Swanna*, Warszawa 2000, s. 42.

Drugi aspekt, reprezentowany przez odkrycie Schliemanna, kieruje się ku odmiennym wartościom przeszłości. W tym przypadku „manifestem” nie jest jedynie tekst literacki, ale cała opowieść, poczynając od Homera, kończąc na Schliemannie, a właściwie odwrotnie. Bowiem z perspektywy historycznej to od odkrywcy Troi, a więc od końca, zacząć należy analizę, aby zrozumieć fenomen zaistnienia refleksji nad historią ponadindywidualną, historiozofią.

Przed wszystkim opowieść o Troi była niezmiennie żywa od czasów Homera do XIX wieku. W starożytności wierzone w prawdziwość istnienia miasta do czasu, aż Bazyli Wielki, jeden z ojców kościoła, podważył prawdziwość faktu, iż wojna trojańska w ogóle miała miejsce¹¹. Jednak dla większości odbiorców omawianej historii jej autentyczność nie miała większego znaczenia.

Wiele rodów wywodziło swoje pochodzenie z Troi. Juliusz Cezar upatrywał swojego przodka w Eneasz, który miał ocaleć z zagłady miasta i przybyć do Italii. Podobne praktyki przetrwały do okresu średniowiecza, kiedy to swoich trojańskich korzeni doszukiwali się Brytowie, Goci oraz Frankowie¹². Tego typu zabiegi miały na celu ukazanie ciągłości kulturowej – najpierw Rzymu, opierającego się na tradycji greckiej, a następnie średniowiecza, uważającego się za spadkobiercę Cesarstwa Rzymskiego. Ich weryfikowalność nie miała żadnego znaczenia. Był to nurt w historii, który bardziej skupiał się na pamięci, lecz nie indywidualnej, ale zbiorowej, mającej zapewnić tożsamość wspólnoty.

Obok tego istniało także inne kultywowanie pamięci o wojnie trojańskiej, polegające na „pielgrzymkach” do Troi, które miały miejsce już od średniowiecza i osiągnęły apogeum w XIX wieku¹³.

Stąd romantyczny mit głosi, iż pasja Schliemanna, dotycząca starożytnego miasta Illion, narodziła się już w okresie jego dzieciństwa, ale rozwinąć się mogła dopiero później, gdyż odkrywca Troi pochodził z biednej rodziny i dużą część życia pracował fizycznie. Nie jest to do końca prawdą. Prawdopodobnie jego zaciekawienie starożytną Grecją zrodziło się w wieku młodzieńczym, gdyż wtedy przypada apogeum zainteresowania tym tematem w związku z walką Grecji o odzyskanie niepodległości i wyzwolenie się spod panowania Imperium Osmańskiego. Temu romantycznemu nacjonalizmowi towarzyszyła archeologia, która przeciwstawiała się scholastyce. Należy przy tym zauważyć, iż to rozróżnienie z początku było bardzo płynne. Archeologia aspirująca do statusu nauki obiektywnej tak naprawdę również związana była najpierw bardziej z pamięcią zbiorową, służącą podtrzymaniu tożsamości, niż z obiektywną historią w dzisiejszym rozumieniu¹⁴.

Mimo to zainteresowanie archeologią było zmianą rewolucyjną. Wcześniej historia była uprawiana zupełnie scholastycznie, najpierw w oparciu o autorytety w średniowieczu, a następnie na bazie źródeł, jednak nie istniało w powszechnej świadomości historyków badanie przedmiotów. Tym samym kwestia „prawdziwości” wojny trojańskiej stała się ogniwem zapalnym sporu między scholastykami a „archeologami”, czyli wtedy po prostu ludźmi, którzy jeździli do Azji Mniejszej w celu odszukania miasta. Co ciekawe, już

¹¹ M. Wood, *In search of the Trojan War*, England 1996, s. 23.

¹² Tamże, s. 21–24.

¹³ Tamże, s. 25–33.

¹⁴ Tamże, s. 41.

wcześniej istniały różne głosy na temat tego, czy Troja rzeczywiście istniała, ale nigdy nie wywołało to takich kontrowersji. Przyczyną zmiany było inne postrzeganie przeszłości przez ludzi XIX wieku. Kwestia autentyczności wraz z rozwojem archeologii stała się bowiem kluczowa. Jak możemy przeczytać u Byrona: „Interesuje nas autentyczność opowieści o Troi... Czczę autentyczność jako *prawdę historyczną*... i miejsca. Inaczej nie wprawiałoby mnie ono w zachwyty”¹⁵.

Można zauważyć, iż Byron ma na myśli to, co potem Walter Benjamin nazwie aurą, którą stanowi „osobliwa pajęczyna przestrzeni i czasu: niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej”¹⁶. Przedmioty naznaczone aurą muszą być więc oryginalne, przez co znajdują się w odpowiednim miejscu czasoprzestrzeni (albo nawet metaczasoprzestrzeni). Dlatego właśnie pytanie o autentyczność zarówno wojny trojańskiej, jak i samego miasta stało się tak ważne.

Tę kwestię wykorzystał Schliemann, który po zostaniu bogatym kupcem postanowił podjąć się zajęcia bardziej szanowanego, związanego z nauką. Archeologia była raczej kwestią przypadku, połączonego z powszechnym zainteresowaniem tą dziedziną ówczesnej inteligencji europejskiej¹⁷.

Jednak bez względu na pobudki to Schliemann stał się odkrywcą Troi, Tirynsu i Myken, dając odpowiedź na pytanie sprecyzowane przez Byrona i tym samym stając się ojcem archeologii oraz nowoczesnej historii. Dlatego może on reprezentować drugi aspekt refleksji nad czasem minionym w rozumieniu XIX wieku – historiozofię, ponadindywidualną myśl na temat przeszłości.

Po przeanalizowaniu przykładów dwóch przeciwstawnych sobie nurtów dziewiętnastowiecznej refleksji nad historią należy się zastanowić, czy te dwie antagonistyczne koncepcje mogą się połączyć? Czy możliwe jest, aby przeciwstawione sobie aspekty umieścić w jednym dziele, wyrażając w ten sposób postrzeganie przeszłości przez jednostkę oraz społeczeństwo? Prawdopodobnie istnieje więcej tego typu zabiegów, niż przypuszczamy, jednak w artykule zostanie zinterpretowany tylko jeden z nich – *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego. Analiza tego dramatu wykaże, jak historiozofia może współżyć z egzystencjalizmem i jakie znaczenie mogło to mieć dla Polski, tkwiącej wciąż pod jarzmem zaborców.

Powrót Odysa to dramat bazujący na drugiej części eposu Homera *Odysei*. „Rzecz dzieje się na wyspie Ithace”¹⁸, jak pisze Wyspiański, który tymi słowami wprowadza czytelnika (widza) w akcję dramatu. Opowieść zaczyna się więc tam, gdzie kończy się mit – od powrotu Odysa do swego państwa.

Pierwszym człowiekiem, napotkanym przez głównego bohatera jest Pastuch (Eumajos), którego psy poznają króla. Sam pasterz nie zorientował się, iż ma do czynienia z Odyseuszem, gdyż ten był przebrany za żebraka. Dopiero, gdy król objawia mu swe imię, Eumajos poznaje prawdę. Odyseusz opowiada z rozżaleniem o swoich osiągnięciach:

¹⁵ Tamże, s. 30 (tłum. własne – A. Z.).

¹⁶ W. Benjamin, *Anioł...*, dz. cyt., s. 117.

¹⁷ M. Wood, *In search...*, dz. cyt., s. 37.

¹⁸ S. Wyspiański, *Powrót Odysa*, [w:] *Achilles. Powrót Odysa*, Gdańsk 2000, s. 152.

Pilem już wody idąc tu – wprzód – nie będę pił [...] (z westchnieniem żalu) Inszych napojów do syta zażyłem. [...] Troję zdobyłem! (z wybuchem wściekłości) Bodejem nigdy z domu nie był chodził!¹⁹.

Bolesne wspomnienia i świadomość utraty wielu lat życia, spędzonych na tułaczce, wywołują u bohatera atak szaleństwa. Zirytowany zabobonnością i niezrozumieniem prostego starca, który uważa, iż na odwrócenie przekleństwa króla wystarczy złożyć Bogu ofiarę, zabija wiernego poddanego i ucieka. Słyszac krzyki Pastucha, nadbiegają Telemak i służdy. Eumajos, w ostatniej chwili życia, wyjawia chłopcu, iż zabił go Odys, a właściwie jego duch. Zaniepokojony śmiercią guślarza królewicz każe podwoić strażę, uznając, iż na wyspie znajduje się morderca. Mimo to z nostalgią wypowiada słowo *ojcze*, licząc na to, iż król rzeczywiście powrócił. Sługom każe jednak posłać po dziada Laertesza. Rozkaz spełnia pierwszy służący. Tymczasem drugi, który obraża parę królewską, zostaje uśmiercony przez królewicza w ten sam sposób, w jaki Odys zabił Eumajosa, co dało Telemakowi do zrozumienia, iż jego ojciec rzeczywiście jest na Itace. Uradowany woła imię króla, który staje nagle naprzeciw niego. Po długiej dyskusji, dotyczącej sprawy poradzenia sobie z zalotnikami i wahaniach Odysa co do użycia przemocy i pozostania w królestwie, Telemak przekonuje ojca, że należy niechcianych gości po prostu przepędzić. Król zgadza się na to rozwiązanie, jednak postanawia, iż użyją ku temu podstęp. Następca tronu, oburzony niehonorowym rozwiązaniem sprawy, sprzeciwia się ojcu, gdyż pragnie zwalczyć wrogów orężem – czynem. Zrozpaczony Odys stara się wytłumaczyć synowi, iż to wszystko i tak do niczego nie prowadzi. W swym szaleńczym amoku omdlewa, a Telemak ucieka na dwór. Gdy król podnosi się, również podąża do pałacu, wciąż będąc pod postacią żebraka. Tam natyka się na zalotników, którzy wyśmiewają się z niego po tym, gdy oznajmił im, że jest Odyseuszem. Przez cały ten czas wędrowiec milczy, nie odpierając ataków. Po jakimś czasie przychodzi Telemak, który proponuje wyprawic ucztę, w związku z czym zbroje i miecze zostają zdjęte ze ścian. Gdy do pałacu wchodzi Odys, na schodach pojawia się Penelope. Widząc to, przebrany za żebraka król wrywa wieniec jednemu z adoratorów i kładzie go sobie na głowie. Wszyscy oprócz niego kłaniają się królowej, która rozpoznaje męża. Penelope, nie chcąc tak naprawdę powtórnie wychodzić za mąż, postanawia, że ten otrzyma jej rękę, „kto przygnie łuk siłą, założy belt: i grotem pierścienie przerzuci [...]”. Przy mnie stanie ten – kto łuk chce imać²⁰. Na tę wieść zalotnicy zaczynają się kłócić, kto ma pierwszy wziąć broń do ręki. W końcu łuk dostaje się w ręce Antinoosa, który mierzy nim w pozostałych towarzyszy. Zalotnicy rzucają się na niego i wydzierają mu broń. Penelope patrzy na bieg wydarzeń. W tym czasie służa Medon zatrzaskuje drzwi, a Odys, korzystając z zamieszania bierze łuk i powala strzałami rywali. Zaczyna się walka, którą przerywa przybycie Laertesza – ojca Odyseusza. Starzec gniewnie krzyczy, aby zakończyć ten rozlew krwi. Nazywa Odysa tyranem. Te słowa jakby przerywają szaleńczy amok króla i skłaniają go do błagania u ojca o litość i rozpaczania nad swoim losem, przeklętym już w chwili narodzin. Ogarnięty smutkiem znów popada w obłęd i ucieka z pałacu. Ostatni akt przedstawia Odysa nad morzem, na skalnym pustkowiu. Tam bohater zaznaje męczarni, spowodowanej przez głosy z przeszłości. Wszystkie

¹⁹ Tamże, s. 161.

²⁰ Tamże, s. 212.

zmory, które męczyły go w podróży, wszystkie ofiary, które skrzywdził, objawiają mu się, aby nigdy nie zaznał spokoju. W końcu król wchodzi do łodzi z duszami umarłych, prowadzonej przez Hermesa, która „w zaświaty płynie – w zapomnienie”²¹. Okazuje się, iż dopiero tam zmęczony wędrowiec odnajduje ulgę.

Na pozór dramat niewiele różni się od wersji homeryckiej. Inne wydaje się jedynie zakończenie. Jeżeli jednak przeanalizować treść jednego i drugiego dzieła, to rozbieżności pojawia się coraz więcej. Gdy porówna się Odyseusza Wyspiańskiego z Odyseuszem Homera, od razu widać, iż ten pierwszy jest bardziej mroczny, zagubiony i doprowadzony do obłędu przez wieloletnią tułaczkę. Przybywając na wyspę, zabija swojego wiernego sługę, kłóci się z synem, bez emocji patrzy na żonę i popada w zatarg z ojcem, a więc nie tylko zalotników traktuje jak swoich wrogów. W eposie granice dobry/zły są wyraźniej zarysowane, również poprzez stosunek Odyseusza do danej postaci. Eumajos, którego wierność dla władcy nie ma granic, wita króla z wielką czcią, dostając w zamian to samo. Telemak i Laertes nie posiadają się z radości, rozpoznając w żebraku swego krewnego, a Penelope czeka z utęsknieniem na męża i wystrzega się zalotników, prując szatę, którą tka, czym bardzo wzrusza małżonka. Jak widać, dla swych sprzymierzeńców Odys jest ciepły i dobry, za to dla wrogów bezlitosny (zabija wszystkich zalotników i przejmuje należną mu władzę). To sprawia, iż zasady w homeryckim świecie przedstawionym są klarowne. U Wyspiańskiego zaś – zatarte. Zarazem Odyseusz Wyspiańskiego został poddany głębszej analizie psychologicznej, homerycki zaś poddaje się potężne mitu, który mniej skupia się na samym bohaterze, bardziej na porządku, układającym wszelkie zdarzenia. Ponadto Odyseusz Wyspiańskiego staje się bierny. W przeciwieństwie do tego z eposu chce uciec zamiast walczyć, nie zależy mu na odzyskaniu królestwa i rodziny. Wydaje się nie kontrolować biegu wydarzeń, tymczasem u Homera każdy ruch zostaje przemyślany i wywołany przez sprytnego wodza. U Wyspiańskiego działanie, rola aktywna zostaje przeniesiona na postacie bierne, czyli na Telemaka i Penelope. To te osoby władają akcją, kontrolują bieg wydarzeń. Telemak staje się pewnego rodzaju alter ego Odysa, co ilustruje powtórzenie przez niego zabójstwa, którego ojciec dokonał na Pastuchu. Akt ten utożsamia syna z królem, ale nie tym przedstawionym w dramacie, tylko tym z mitu homeryckiego. W końcu to królewicz nalega, by ojciec rozprawił się z zalotnikami, to on pragnie czynu i staje się wykonawcą podstępu. Penelope zaś może być utożsamiana z władzą, o którą Odys nie ma siły walczyć. Królowa zdaje się być główną postacią w pałacu, na której widok wszyscy stają na baczność lub oddają pokłony. Co prawda, zalotnicy zdają się próbować odzyskać pozycję „mężczyzny”, co ilustrują słowa Antinoosa: „Znamy zamysły wasze – i to lepiej wiemy, żeś jest pani kobietą, a nie mężem w domu i że jeśli być kiedyś ma, by tu rządzono, to kobietę do innych przeznaczeń stworzono”²². Jednak dumna monarchini potrafi radzić sobie z mało wyszukany sarkazmem gości, zmyślnie uderzając w czuły punkt: „Piękny ty! – O zaprawdę – piękny. – Jesteś mężem? Potrafiłbyś zaważyć ludom tak orężem, jak Odys? – Czyli bronie udźwigniesz Odysa?”²³. Jak widać w riposcie, kobieta powołuje się na swego zaginionego męża. Jednak czy Penelope

²¹ Tamże, s. 230.

²² Tamże, s. 206.

²³ Tamże.

Wyspiańskiego jest odpowiednikiem Penelopy Homera, która przez swoje poświęcenie stała się symbolem wiernej miłości? W tym wypadku dumna królowa zdaje się być mniej bezinteresowna i kochająca. Nie chodzi nawet o zarzuty, że nie chciała męża, a w zamian za to spędzała każdą noc z innym kochankiem (trudno rozstrzygnąć, czy można wierzyć słowom oskarżycieli), ale o wrażenie, jakoby kontrolująca sytuację Penelope używała chęci zachowania wierności Odysowi jako pretekstu do pozostania samotną, ale władczynią, pierwszą osobą w państwie.

Świat przedstawiony w historii Wyspiańskiego wydaje się przesączony cynizmem i brakiem nadziei. W przeciwieństwie do *Odysei* Homera nie ma w nim nikogo, na kim można by było skupić swoją sympatię, z kim można by się utożsamić. Jak widać, Wyspiański nie tylko zmodyfikował mit o Odysuszu, ale także prosty świat zasad greckich i poddał go w wątplenie, a może nawet pokazał prawdziwą twarz mitycznych postaci, jeśli zaś nie prawdziwą, to choćby bardziej wiarygodną, niewyidealizowaną. Jakie mogły temu przyświecać cele? Czy autor nie mógł po prostu przedstawić Odysusza homerowego, bardziej odpowiadającego światu greckiemu? Rzecz w tym, że świat Odysa Wyspiańskiego pozostaje różny od homeryckiego z zamierzenia. Jeżeli zaś nie rzeczywistością z *Odysei*, to czym jest świat przedstawiony z *Powrotu Odysa*? Z pewnością przestrzenią wielowymiarową, reprezentującą dziewiętnastowieczną refleksję na temat historii.

Pierwszy jej aspekt stanowi opisany wyżej poziom egzystencjalny, który reprezentuje Proust i *W poszukiwaniu straconego czasu*. Refleksja nad wspomnieniami, stawiająca pamięć jednostki jako źródło wiedzy o przeszłości, analiza psychologiczna i wpływ, jaki ma na człowieka związek ze swoją przeszłością, są przez Wyspiańskiego wyczerpująco przedstawione w postaci Odysusza oraz jego alter ego, czyli Telemaka. Bohaterowie reprezentują dwa wymiary pamięci ludzkiej. Młody królewicz, zaznawszy chaosu i cierpienia w Itace, stara się znaleźć stabilizację w mityzowanej przeszłości, znanej z opowieści matki i Eumajosa. Podkreśla to wyraźnie Paweł Wodziński, reżyser spektaklu w Teatrze Polskim w Bydgoszczy:

Fascynujące w dzisiejszych czasach jest to, że największą pasją darzą przeszłość ci, którzy jej nie znają z własnego doświadczenia. Telemach jest taką postacią. Ma wszystko, jest typowym dzieckiem nowych czasów, ale próbuje znaleźć w przeszłości poczucie siły czy wręcz zbudować na niej swoją tożsamość. Cała próba odbudowania dawnego świata jest jego dziełem. To nie Odys odbudowuje swój świat, Odys o swoim świecie nie ma najlepszego zdania, to Telemach chce go odbudować...²⁴

Telemak szuka, więc w pamięci oparcia, które utożsamia z figurą ojca. Konfrontując jednak swoje wyobrażenie z rzeczywistym Odysusem, który jawi się jako bierny, słaby i bez sił, Telemak wciela się w owo wyobrażenie, stając się tym samym alter ego króla.

Telemaka można także utożsamiać z pamięcią ucieleśnioną. Poprzez zabicie sługi zrozumiał on bowiem, iż jego ojciec rzeczywiście znajduje się na wyspie. Ten zabieg można interpretować jako powtórzenie, ale także pamiętanie. Ciało Telemaka „pamięta” zachowanie Odysa tudzież reprezentuje ono pamięć wcieloną, to jest Odysa, jakim był kiedyś – silnym, pewnym siebie, żądnym czynu. Zatem gdy Odysusz jest duchem samego

²⁴ Wywiad z reżyserem Pawłem Wodzińskim, <http://www.teatrpolki.pl/?app=spektakle&more=176&cid=176> [dostęp 20.05.2009].

siebie, Telemek jawi się jako duch dawnego króla, a co za tym idzie – starego porządku, który stara się utrzymać.

Natomiast sam Odys nie próbuje bronić dawnego ładu. Nie chce go odzyskać. Jest zrezygnowany i przeszłość staje się jego przekleństwem. Z jednej strony tęskni za nią i przeklina dzień, w którym wyjechał z Itaki, z drugiej jednak nie ma sił na odzyskanie swego królestwa i ukojenie znajduje dopiero w rzece zapomnienia. Odyseusz reprezentuje więc postać melancholijną. Jak twierdzi Marek Bieńczyk, melancholia jest wynikiem nienadążania z odpowiedzią:

[...] na zawrotne tempo zewnętrzne czasu dziejów i wydarzeń reaguje ociężałością, spowolnieniem rytmu i życia. Dlatego melancholia jest rozproszeniem powodowanym przez uporczywe roztrząsanie straty, jest dryfowaniem wśród kalek, naruszonych sensów...²⁵.

Opis ten doskonale pasuje do Odyseusza Wyspiańskiego, który nie potrafi sobie poradzić z przemianami, jakie zaszły na Itace, a zarazem wciąż nie może się pogodzić ze stratą najlepszych lat życia – z obrazem, który zachował w pamięci, gdy wyruszał zdobywać Troję. „Dryfowanie wśród kalek, naruszonych sensów” odnosić możemy bezpośrednio do sytuacji bohatera. W końcu przez wiele lat dryfował on po morzu, nie mogąc znaleźć drogi do domu. Gdy wreszcie udało mu się ją odszukać, nie jest w stanie się tym cieszyć, gdyż niesie ze sobą zbyt ciężkie brzemień przeszłości. Odys nie potrafi odtworzyć dawnego porządku, nie umie również odnaleźć się w nowym, który symbolizuje pojawienie się rywali, rujnujących dobre imię królestwa, a także Penelope, rządzącej wyspą. Ponadto Odys uosabia trzy rodzaje melancholii: z jednej strony jest wędrowcem, z drugiej więźniem, a przy tym jeszcze duchem²⁶. Król przybywa jako wagabunda, podstawowy symbol tak zwanego dziecka Saturna, patronującego melancholii. Następnie w obłądnie zatracą świadomość własnego istnienia. Jest przekonany, iż stał się jedynie duchem Odysa, który przybył z zaświatów historii. Czuje się uwięziony na ziemskim padole. Nie potrafi znaleźć swojego miejsca. Paradoks stanu melancholii polega na poczuciu bycia wygnańcem, wędrowcem, ale zarazem więźniem. Melancholik nigdzie nie potrafi się odnaleźć. Bez względu na to, czy tuła się po morzach, czy powraca do domu – nigdzie nie jest u siebie. Melancholia wzmacnia poczucie obcości, pamięć i historia są dla niego bólem, gdyż tylko w chwili przeszłej mógłby znaleźć poczucie szczęścia, jednak do chwili nie ma dostępu. Opuszczenie rodziny i wyruszenie na wojnę stanowi stratę, której bohater nie może przeboleć. Wie, że coś go ominęło, jednak nie jest w stanie sprecyzować, co utracił. Ten paradoks zamienia go w upiora, który błądzi po wyspie bez celu.

Upiora można traktować także jako kolejny rodzaj pamięci ucieleśnionej. Jest to jednak zupełnie co innego niż pamięć ciała. Upiór to rodzaj metapamięci tudzież metafory pamięci, ale niechcianej, nawiedzającej, niewpisanej w żaden obecny dyskurs. Właśnie dlatego stanowi on pamięć nierozliczoną, traumatyczną, która z jednej strony powinna być przypomniana właśnie po to, by potem o niej zapomnieć, ale zarazem mechanizm ten

²⁵ M. Bieńczyk, *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 11.

²⁶ M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, dz. cyt., s. 271–272.

wywołuje wiele bólu, co ilustruje postawa samego bohatera, trwającego w zawieszeniu pomiędzy dwoma światami: żywych i umarłych.

Temu zawieszeniu przeciwstawia się Telemak, który swoją chęcią czynu i wiarą w ideały reprezentuje charakter sangwiczny, czyli utopię, będącą przeciwieństwem melancholii. „Utopia może pojawić się tylko w elementach sangwicznych, tłumiących melancholię, otwartych na myślenie o celu do spełnienia, na ideę przeszłości, postępu i przemiany”²⁷. Te słowa dobrze odzwierciedlają charakter królewicza, będącego przeciwieństwem i zarazem dopełnieniem Odysusza, stanowiącego pamięć ucieleśnioną, ale nie martwą. Telemak jest więc pamięcią ciała, jest żywym wspomnieniem tego, czym Odys był, to jest stanowi on ekstensję ojca, który w przeciwieństwie do niego jest martwy, symbolizując pamięć wypartą, dla której nie ma miejsca na Itace. Telemak to pamięć kultywowana, odbicie Odysa, które chce się pamiętać, któremu można stawiać pomniki i ustanawiać rocznice. Melancholijny upiór bohatera nie wpisuje się jednak w ten paradygmat, dlatego musi zostać wygnany do rzeki zapomnienia.

Kolejną istotną cechą omawianego zagadnienia stanowi milczenie. Odys milczy, gdy zostaje wyśmiany przez zalotników, po tym, gdy wyjawiał im swoje imię. „Melancholia odkrywa przed nami naszą monstrualność, zwierzęcość i pogrąża nas w milczeniu...”²⁸. Nie jest to jednak milczenie głupca, ale proroka – „zarazem jest ona środkiem kontaktu z siłą wyższą...”²⁹. Milczenie melancholijne jest więc wymowne, wzbudza niepokój, a czasem przeraża. Zapowiada ono to, do czego dąży melancholik – zapomnienie i śmierć.

Bohater stoi na pograniczu dwóch światów. Właściwie nie wiemy, czy jest on żywym opętany przez szaleństwo, czy rzeczywistym upiorem, błakającym się po świecie, niemogącym trafić do Hadesu. Pod tym względem przypomina Gustawa-Konrada z *Dziadów* Adama Mickiewicza³⁰, czyli czołowego przedstawiciela melancholii romantycznej w literaturze polskiej.

W szczególną niepewność wprowadza czytelnika ostatni akt, w którym Wyspiański porzuca wszelkie pozory trzymania się treści eposu i w zupełności podporządkowuje postać Odysa swojemu dziełu. Nie można mieć już wątpliwości, iż bohater z *Powrotu Odysa* nie jest mitycznym wodzem, ale postacią romantyczną. Odysusz, czy może jego duch, porzuca pałac i błąka się po skalnym wybrzeżu. Nie ma jednak pewności, że wciąż jest na wyspie. Akt trzeci zdaje się zupełnie inny od poprzednich. W akcie pierwszym i drugim czytelnik nie wie, czy ma do czynienia z królem, czy ze zjawą, ale zdaje sobie sprawę z miejsca i czasu akcji. W ostatniej odsłonie nie wiadomo tak naprawdę, gdzie i kiedy znajduje się bohater. Można jedynie przypuszczać, iż dotarł na pogranicze dwóch światów: żywych i umarłych, co symbolizowałaby przepaść. Błąka się po nieznanym czytelnikowi *orbis exterior*, tak samo zagubiony jak na morzu i we własnym domu. Przy tym nawiedzają go głosy i postacie z przeszłości, uosabiające być może wyrzuty sumienia, z pewnością wspomnienia i brzemień swojej historii. Nagle bohater spostrzega łódź umarłych, Styks i Hermesa, którzy płyną do rzeki zapomnienia. Urwisko, na którym się

²⁷ M. Bieńczyk, *Melancholia...*, dz. cyt., s. 45.

²⁸ Tamże, s. 124.

²⁹ Tamże.

³⁰ *Wywiad z reżyserem Pawłem Wodzińskim*, dz. cyt.

znajduje, może być więc granicą między pamięcią a zapomnieniem. Dla melancholika pamięć jest źródłem cierpienia, ostoją straty, której doznał, przechowałnią obiektu, który stracił. To ona sprawia, iż bohater błąka się niczym upiór, znajduje w stanie zawieszenia. Ukojenie może przynieść jedynie rzeka zapomnienia i tak też dzieje się z Odysem, który, co prawda, pokonał rywali, ale nie był w stanie podjąć walki z uświadomieniem sobie tego, co stracił. U Wyspiańskiego Odyseusz nie jest dumnym, przemyślnym władcą, tryumfalnie wstępującym na tron. Postać włóczęgi-żebraka nie stanowi jedynie przebrania, które w micie nadała mu bogini Atena. U Wyspiańskiego nie ma o tym mowy. Odys jest żebrakiem od początku dramatu do jego końca. Nie zmienia postaci, gdyż jest mu ona właściwa.

Melancholia, jako jeden z aspektów dziewiętnastowiecznej historii, zostaje obszernie oraz wyraźnie zaprezentowana w dramacie. Drugi nurt – historiozofię trudniej w nim zauważyć. Jednak na jej istnienie w *Powrocie Odysa* uwagę powinien zwrócić sam fakt, iż Wyspiański wykorzystał mit sprzed tysięcy lat do opisanie treści praktycznie z nim niezwiązanej. Historia Odysa Wyspiańskiego nie przedstawia bowiem tej z eposu. Mimo iż autor rozpoczyna dzieło słowami „Rzecz dzieje się na wyspie Ithace”, nie można mu wierzyć. Itaka ma tu bowiem wymiar czysto symboliczny, a czas akcji jest współczesny lub bliski Wyspiańskiemu. Na czym można oprzeć stwierdzenie, iż autor nie przedstawia rzeczywistości homeryckiej, a jedynie posługuje się jej terminologią? Po pierwsze, rzeczywistość mitów greckich przepełniali bogowie. To oni ją współtworzyli, przenikali ludzki świat. U Wyspiańskiego tego nie ma. Pojawia się za to Bóg chrześcijański, o czym świadczy pisownia. Gdy Odys mówi, „Bóg jest moim wrogiem”³¹, nie ma na myśli Posejdon, który u Homera przeklina herosa, ale Boga chrześcijańskiego. To jeszcze bardziej podkreśla samotność Odyseusza Wyspiańskiego, który w przeciwieństwie do homeryckiego nie posiada żadnych boskich sprzymierzeńców.

Kolejnym elementem wskazującym na to, iż Wyspiański nie przedstawił świata greckiego, jest scena, gdy oburzony Laertes wkracza do pałacu Odysa i, widząc rozlew krwi, wzywa syna od tyranów. W świecie greckim zabicie zalotników przez przybyłego króla wpisywało się w porządek praw epoki. W antyku przemoc „jest manifestacją istnienia tej przemocy”³². Aby zilustrować tę tezę, Walter Benjamin podaje przykład mitu o Niobe, która za przechwałki jakoby miała być lepszą matką od samej Leto, została ukarana przez Apolla i Artemidę stratą potomstwa.

Przemoc o wiele bardziej zmierza do ustanowienia prawa, niż do karania za wykroczenie przeciw istniejącemu – Arogancja Niobe ściąga na nią przeznaczenie [...] z tej racji, że wzywa los do walki, w której los musi zwyciężyć i ewentualnie poprzez zwycięstwo ujawnić dane prawo³³.

W eposie to Odyseusz zмага się z losem, ale zarazem ów los reprezentuje. Jego przeznaczeniem jest powrót do Itaki i szczęście posiadania wiernej żony i królestwa. Zalotnicy, starając się o rękę zamężnej Penelopy, ściągają na siebie przeznaczenie tak

³¹ S. Wyspiański, *Powrót Odysa*, dz. cyt., s. 157.

³² W. Benjamin, *Aniol...*, dz. cyt., s. 47.

³³ Tamże.

samo jak Niobe i muszą ponieść śmierć. W ten sposób Odyseusz ustanawia nowe prawo, a właściwie przywraca stary ład, który tym nowym prawem się staje. Jednak w *Powrocie Odysa* zasada ta zostaje podważona. Jak pisze Benjamin:

Jeśli władza mityczna jest władzą stanowienia prawa, to władza boska jest władzą unicestwienia praw, jeśli tamta ustanawia granice, to ta unicestwia bezgranicznie, jeśli władza mityczna nakłada winę, a zarazem pokutę, to boska zdejmuje pokutę, jeśli tamta jest krwawa, to tamta uśmierca bezkrwawo. [...] Przemoc mityczna jest krwawą władzą nad samym życiem w imię jej samej, czysta władza boska nad wszelkim życiem jest sprawowana w imię żyjącego³⁴.

Innymi słowy, mitowi przeciwstawia się Bóg, którego tutaj symbolizuje Laertes. Ojciec króla staje się zarazem chrześcijańskim Bogiem Ojcem i superego Odysa, który neguje zabójstwo zalotników i przeciwstawia się synowi. Przerażony król błaga Laertes o litość: „Ojcze – ja w grzechu poczęt – ja w grzechu rodzony, na świat szedłem z przekleństwem. Bodajś mnie był ubił, małe chłopię”³⁵. Błaganie to przypomina modlitwę wnoszoną do Boga chrześcijańskiego.

Z przeprowadzonej analizy wynika, iż świat opisany przez Wyspiańskiego nie jest światem Odyseusza Homera. Autor posłużył się jedynie postaciami z *Odysei* i umieścił je w świecie Europy chrześcijańskiej, najprawdopodobniej bliższej mu chronologicznie, być może dziewiętnastowiecznej. Dlaczego jednak użył tego zabiegu? Jeżeli chciał opisać powrót melancholijnego króla do domu, mógł się posłużyć przykładem bardziej mu współczesnym, sprawiając tym samym, że dzieło miałoby w sobie mniej sprzeczności. Wtedy jednak pozbawiłby dramat bardzo ważnej cechy – zachowania ciągłości historycznej. Opisując sytuację Odysa, osadzoną w realiach na pozór mitycznych, Wyspiański łączy czasy jemu współczesne z przeszłością, co daje im benjaminowską aurę. Postać Odysa sprzed tysięcy lat ma swój wpływ na Odysa z XIX wieku, na którym spoczywa brzemię nie tylko jego własnej pamięci, ale dziedzictwa pamięci ponadindywidualnej. Podobnie jak Schliemann, który chciał odnaleźć Troję, by udowodnić światu, że ona istniała, tak Wyspiański udowadnia, że postać Odyseusza wciąż może być obecna, a jego problem aktualny. Jaki problem jest rozważany w *Powrocie Odysa*?

[...] dotyczy pamięci o ojczyźnie. Idei ojczyzny. [...] Mam na myśli stwarzany mit ojczyzny. W przedstawieniu są trzy postacie, które ten mit podtrzymują, które żyją, każda na swój sposób, przeszłością. Pastuch, żartobliwie można nazwać tę figurę Pasterzem Przeszłości, pielęgnuje jej materialne dowody, Femios, śpiewając hymn, stara się stworzyć, utrwalić legendę, i wreszcie Telemach, który czci przeszłość, bo ona daje mu poczucie przynależności czy wręcz siły³⁶.

Chodzi tu więc nie tyle o Odysa, co o *powrót*, o pamięć zbiorową, którą reprezentują postacie Pastucha i Femiosa. Według Wodzińskiego taką postacią jest też Telamak, który jednak bardziej żyje przeszłością indywidualną, przez co staje się alter ego ojca, o czym już była mowa. Jednak Pasterz przeszłości i śpiewak to rzeczywiście osoby odpowiedzialne za podtrzymywanie pamięci o historii, można je nazwać kapłanami przeszłości.

³⁴ Tamże, s. 50.

³⁵ S. Wyspiański, *Powrót Odysa*, dz. cyt., s. 220.

³⁶ *Wywiad z reżyserem Pawłem Wodzińskim*, dz. cyt.

Reprezentują w dziele nurt historiozoficzny, są niczym Schliemann, pragną podzielić się z ludzkością wspomnieniami, nie tyle swoimi, co ponadindywidualnymi. Mit o ojczyźnie zostaje utrwalony. Jest on aktualny zarówno dla Itaki, pozbawionej króla, jak i dla Polski pod zaborami. Gdy bowiem monarcha zaginął, a terytorium zostało zagarnięte przez wrogów, to pamięć o ojczyźnie pozostaje jedyną jej ostoją i źródłem istnienia. Spostrzeżenia Wyspiańskiego były trafne, gdyż, dzięki owej świadomości historycznej, Polska mogła po 123 latach odrodzić się.

Podsumowując, stwierdzić trzeba, iż na dzieło Wyspiańskiego oddziaływały dwa nurty dziewiętnastowiecznej refleksji nad historią. Informacja taka zawarta jest już w tytule: „powrót” można utożsamiać z myślą ponadindywidualną, pamięcią o ojczyźnie, „Odys” zaś odsyła do myśli indywidualnej, egzystencjalnej i melancholii romantycznej. Te dwa słowa dają kompilację, którą najtrafniej opisał Paweł Wodziński: „To jest zresztą najciekawsze, że ten Odys jest nasz. Romantyczny Odys, który tkwi w każdym z nas. Powrót Odysa jest trochę jak powrót romantycznego paradygmatu”³⁷. Można dodać, że *Powrót Odysa* nie jest jedynie powrotem romantycznego paradygmatu, ale powrotem paradygmatu romantycznej recepcji historii, uchwyceniem myślenia o przeszłości, które zrodził romantyzm, wiek XIX.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Między historią a pamięcią*, Warszawa 2013.
- Assmann A., *O problemie tożsamości z perspektywy kulturoznawczej*, [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, Warszawa 2013.
- Benjamin W., *Aniol historii*, Poznań 1996.
- Bieńczyk M., *Melancholia: o tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
- Bieńczyk M., *Oczy Dürera: o melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
- Clusters P., *Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie*, [w:] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, Warszawa 2013.
- Deleuze G., *Proust: obraz myśli*, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, (red.) J. Błoński, Warszawa 1970.
- Genette G., *Proust jako palimpsest*, [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, (red.) J. Błoński, Warszawa 1970.
- Proust M., *W stronę Swanna*, Warszawa 2000.
- Wilson A., Golonka S., *Ucieleśnienie poznania to nie to, co myślisz*, <http://avant.edu.pl/wp-content/uploads/Ucielesnienie-poznania-to-nie-to.pdf> [dostęp 13.03.2014].
- Wood M., *In search of the Trojan War*, BBC Books, 1996.
- Wyspiański S., *Powrót Odysa*, [w:] *Achilles. Powrót Odysa*, Gdańsk 2000.
- Wywiad z reżyserem Pawłem Wodzińskim, www.teatrpolski.pl/?app=spektakle&more=176&cid=176 [dostęp 20.05.2009].

³⁷ Tamże.

Maria Wichowa

„JAKO PAMIĘĆ O PRZESZŁOŚCI I DOBRĄ SŁAWĘ O SOBIE CZYNIĆ”. STAROPOLSCY AUTORZY O UPŁYWIE CZASU, PIELĘGNOWANIU TRADYCJI I KREOWANIU WŁASNEGO WIZERUNKU DLA POTOMNYCH. OD GALLA ANONIMA DO BENEDYKTA CHMIELOWSKIEGO

Pamięć jest ważną predyspozycją umysłu, umożliwiającą przechowywanie i odtwarzanie w nim wcześniej zaistniałych zdarzeń czy doświadczeń. Ujmując rzecz mniej abstrakcyjnie, można uznać, że pamięć to magazyn wiedzy, z którego się ją wydobywa w procesie przypominania lub rozpoznawania przeszłości¹. Pamięć w pochodzących z antyku i z doby staropolskiej przedstawieniach alegorycznych była ukazywana jako kobieta o dwu twarzach, odziana w czarny strój. Kolor ten oznaczał stałość i niezmiennosc. Tak przedstawiana Pamięć w lewej ręce trzymała książkę, w prawej zaś pióro. Dzięki dwóm twarzom – temu szczególnemu darowi natury – z jednej strony ogarniała przeszłość, zachowane z niej rzeczy utrwałała i porządkowała, kierując się rozsądkiem, z drugiej strony natomiast – wykonywała te czynności z myślą o przyszłości, o tym, co ma nadejść. Na innych rysunkach ukazywana była jako kobieta w średnim wieku, bo zgodnie z opinią Arystotelesa wtedy ludzie odznaczają się najlepszą pamięcią. W dzieciństwie człowiek niewiele jeszcze wie, na starość łatwo zapomina. Za nakrycie głowy służyła Pamięci skrzynka jubilerska, co miało symbolizować cechę wiernego zatrzymywania i przechowywania rzeczy podsuwanych jej przez zmysły (arka wiedzy, arka skarbów duchowych).

¹ K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, (przel.) H. Abramowicz, Lublin 2006; J. Le Goff, *Historia i pamięć*, (przel.) A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007.

Zgodnie z wyobrażeniami autorów starożytnych dwoma pierwszymi palcami prawej dłoni szczyła się w koniuszek prawego ucha, co ma wymowę symboliczną. Wyjaśniał to Pliniusz w XI księdze *Historii naturalnej* słowami: *Est in aure ima memoriae locus quem tangentes attestamus* (Twierdzimy, że ucho, którego dotykamy, jest najlepszą siedzibą pamięci). Lewą ręką przytrzymywała czarnego psa, uchodzącego za zwierzę o znakomitej pamięci².

Szczegół ten przypomniał Wergiliusz w Eklodze VI (w. 3–4):

Cum canerem reges, et proelia Cynthus aurem
Vellit, at admonit.

(Kiedym śpiewał o królach i bojach, bóg mnie cytyjski
z nagła pociągnął za ucho i tak napominał³)

Przedmiotem badań prowadzonych w niniejszym studium jest kategoria pamięci i łączącej się z nią dobrej sławy w literaturze staropolskiej. Sytuuje się ona wysoko w hierarchii etycznych wartości ludzi renesansu. Antropologia i aksjologia tej epoki kształtowane były częściowo w oparciu o *studia humanitatis*. Myśliciele, intelektualiści starali się poznać naturę człowieka (*natura hominis*), wyniesionego przez Stwórcę ponad zwierzęta, obdarzonego rozumem, wyróżniającego się mową, wyznającego i stosującego wysokie standardy moralne: *dignitas hominis* (godność człowieka), szlachetność, doskonałość moralną⁴. Miał się odznaczać życiem cnotliwym, równowagą duchową, postępowaniem rozsądnym, umożliwiającym racjonalne podejście do ludzi i do przyrody, kierować się moralnym nakazem pomagania innym, okazywania im życzliwości, obywatelską troską o dobro Rzeczypospolitej, rozważą i odpowiedzialnością za stan kraju. Świadczenia pamięci o ludziach wielkich zawarte są najczęściej w dawnych tekstach, a rozpowszechnianie takich dzieł, opisywanie w nich wybitnych postaci jest potwierdzeniem ich *immortalitatis*, opierającej się niszcącemu działaniu czasu.

Ponadto wiedza o przeszłości jest źródłem mądrości życiowej i ważnym czynnikiem wychowawczym. Dobrze to rozumiał Stanisław Żółkiewski, który widział wielkie korzyści ze studiowania dziejów. Pisał do syna:

Historyki koniecznie czytaj. Miałem i sam nie małą znajomość historii i w biegu spraw siłam się tym ratować, żem przeszłych wieków sprawy widział⁵.

Zatem historia ma walor nauczający, to lekcja, w której młodzież uczestniczy, zapoznając się z przykładami postępów cnotliwych, jak i godnych napiętnowania. Pamięć przeszłości to narzędzie kształtowania postawy patriotycznej, wydobywanie z mroków niepamięci wzorów osobowych, umoralniających egzemplów. To także materia głębszej refleksji filozoficznej, umożliwiającej zrozumienie praw dziejowych, historycznej zmienności losów jednostek i państw, podstawa uzmysłowienia odbiorcom tekstów obo-

² Podają za: C. Ripa, *Ikonologia*, (przeł.) I. Kania, Kraków 2002, s. 308–309.

³ Wergiliusz, *Georgiki i Bukoliki (I, III, IV, VI)* przeł. Zofia Abramowiczówna, Wrocław 1953, BN II 83.

⁴ Pisał na ten temat Zdzisław Kalita, *Etyka renesansowego humanizmu. Wykłady z dziejów myśli etycznej*, Wrocław 1992; por. także *Etos humanistyczny*, (red.) P. Urbański, seria *Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej*, (red.) A. Nowicka-Jezowa, *Syntezy*, t. III, Warszawa 2010.

⁵ S. Żółkiewski, *Testament A*, [w:] *Pisma Stanisława Żółkiewskiego*, Lwów 1861, s. 175.

wiązków obywatelskich, świadomego, odpowiedzialnego uczestnictwa w teatrze dziejów i w *theatrum vitae humanae*. Pamięć o przeszłości była ważnym elementem szlacheckiej pedagogiki w dobie staropolskiej, miała wywoływać głębokie refleksje nad ludzką naturą, kształtować postawę obywatelską, zatem posiadała wymiar pragmatyczny. Miała też zdolność uobecniania wielkich postaci z minionych wieków poprzez poznawanie ich biografii, ich dzieł oraz tekstów źródłowych odnoszących się do nich.

[...] pismo i utwór literacki umożliwiają inną niż fizyczna obecność ludzi fizycznie nieobecnych, czy to wskutek oddalenia przestrzennego, czy zwłaszcza wskutek biologicznej śmierci. Obecność ta może uchodzić za czystą metaforę, za ozdobnik stylistyczny, którego nie sposób brać dosłownie. W rzeczy samej jest ona – przynajmniej w swych początkach – tylko synonimem sławy, którą wszak cieszyć się mogą i często się cieszą również fizycznie obecni i żywi. Jest też synonimem **pamięci uobecniającej wszystko, co minione**, a więc już nie istniejące w swej postaci minionej i uobecnionej, i w tym względzie **pamięć podobna jest do wyobrażeń i fantazji**. Podobna, lecz przecie nie tożsama z nimi, bo wyobrażenia i fantazja raczej tworzą, a **pamięć przede wszystkim odtwarza, przywołując na powrót niegdyś już zaistniałe**. Bywa też owa obecność synonimem nieśmiertelności i wtedy towarzyszą jej konotacje podobne do pamięci: **nieśmiertelność kogoś, kto minął**, rozumiana jest nade wszystko **jako jego trwanie w pamięci żywych**. Lecz metaforom tym towarzyszy czasem refleksja z dziedziny filozofii człowieka, dotykająca mniej lub bardziej wyraźnie jego duchowo-cieleśnej dwoistości. Traktując tekstową obecność jako swoiste wcielenie ludzkiego ducha, nadaje ona metaforyczne cechy dosłowności. Duchowy składnik człowieka nieobecnego fizycznie lub nieżyjącego, jego myśli i uczucia inaczej są obecne w tekście, niż wśród żywych obecny jest cały człowiek, istota psychofizyczna, duchowo-cieleśna⁶ (podkr. M. W.).

Potwierdzeniem obserwacji zawartych w przytoczonym cytacie niech będzie powszechnie znana historia odkrycia listów Cyncerona opisana szczegółowo przez Jana Parandowskiego⁷. Petrarka zafascynowany lekturą tych tekstów odczuwał żywą obecność Arpinaty. Były to listy oratora kierowane do Attyka, do brata Kwintusa, do Marka Brutusa. Humanista był „uniesiony, ale jakby i urażony w swej czci dla Cyncerona. Widział go teraz inaczej, z bliska; twarz przy twarzy, i jeszcze bliżej – czytał w jego otwartej duszy. Nikt nie znał, nikt nie przeczuwał takiego Cyncerona. Oto z piedestału zszedł pomnik i stanął w swych ludzkich proporcjach, niepokojąco, ach! i śmiesznie małych. [...] Napisał list do wielkiego cienia”⁸.

„POĆCIWY JAKO SOBIE MA PAMIĘĆ A DOBRĄ SŁAWĘ CZYNIĆ”

Dużo uwagi temu, jak pracować na pamięć u potomnych poświęcił Mikołaj Rej w *Żywocie człowieka poczciwego*⁹. W księdze III kapitulum VII rozważał na temat: *Poćciwy jako sobie ma pamięć a dobrą sławę czynić*¹⁰. Nagłowiczanie uprawiał w swym dziele

⁶ J. Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Kęty 2001, s.11.

⁷ J. Parandowski, *Petrarka*, Warszawa 1975, s. 99–101.

⁸ Tamże, s. 100.

⁹ M. Rej, *Żywot człowieka poczciwego*, (oprac.) J. Krzyżanowski, Wrocław 1956, BN I, 152.

¹⁰ Tamże, s. 509; por. na ten temat: A. Kochan, „*Żwierciadło*” Mikołaja Reja. *Studium o utworze*, Wrocław 2003, s. 68–73.

wielką dydaktykę. Ma ono charakter poradnika, w którym autor pouczał czytelnika w różnych kwestiach życiowych, również o tym, jak to *tempus edax rerum* (czas pożera rzeczy) i sprawia, że dochodzimy kresu naszego żywota. W traktacie czytamy, iż w „zimie starości” niejednokrotnie człowiek uświadamia sobie, że zmarnował swoje życie. Pisarz tłumaczy: „A to ma w zysku, iż mu ony wdzięczne czasy marnie upłynęły, których mógł w rozkosznym pokoju a bezpiecznym a pomiernym żywocie użyć, które mu tak marnie zbiegły jako na wiosnę woda, gdy gorące słońce śnieg zaziębły prędko roztopi tak, że go ani znaczkę [ani śladu, M. W.] nie zostanie, a nie wiedzieć, gdzie się podzieje”¹¹. Dlatego ludzie u schyłku życia chcą zapewnić sobie „pamięć a dobrą sławę”. Toteż budują dla siebie krypty grobowe z drogich kamieni, tablice z napisami upamiętniającymi ich żywot, ale to nie zapewnia *immortalitatis*. Rej wyjaśnia: „O nędznaż to pamięć twoja, a patrz, długo-lić trwać może, bo się może z czasem powoli albo w ogień rozsypie”¹². Nietrwale są to pomniki, padną ofiarą zębu czasu. Nikt nie wie, gdzie jest dziś grób Aleksandra Wielkiego, Achillesa i Hannibala. Pozostało po tych ludziach coś znacznie ważniejszego: „pamięć wieczna”¹³. Można ją sobie zapewnić przez „życotwórczość, sprawy ozdobne, roztropne każdej rzeczy wedle stanu każdego rozważenie, które Bogu pościwość, ludziom podpomoczenie jakie, a sobie wieczną sławę uczynić mogą”¹⁴. Wszystko inne, herby i marmury to *vanitas*. „Czas, pożądanej ojciec niepamięci”¹⁵ staje się sprzymierzeńcem również wtedy, gdy z przeszłości pomaga ocalić pamięć o tych, którzy zdobyli sławę wieczną, *immortalitas*. Rej uważa, że sławę może zdobyć każdy człowiek, pod warunkiem iż będzie wiódł życie cnotliwe. Co istotne jednak, nie jest słuszne zabieganie o nienaturalne przedłużanie pamięci, tzn. stawianie pomników, tablic z inskrypcjami, bo najważniejszym powodem *immortalitatis* jest poczciwość, która gwarantuje miłość u ludzi i dobrą sławę¹⁶.

Więc sobie tu na starość dopiwo groby kują, alabastry, marmury i insze rozliczne kamienie łamią, herby pozłacają, tabliczek nawieszają i mniwiają, aby on swych nikczemnych a zaziębłych czasów a żywotów mieli tą pamięcią nadstawić¹⁷.

Materialne pomniki przedłużające pamięć o człowieku ulegną wcześniej czy później zniszczeniu. Nieśmiertelna jest cnota, poczciwość, postępowanie etyczne, pełne godności (*dignitas hominis*), sprawiedliwe, pobożne. Nagłowiczanie komentuje w tym aspekcie sytuację ludzi sobie współczesnych i ocenia ją krytycznie. Stąd wizja „pościwych przodków”, którzy żyli mądrze i szlachetnie – ich dzieje powinny stanowić wzór do naśladowania. Rej przed oczami czytelnika roztacza perspektywę polskiego wieku złotego:

Ano przodkowie naszy, co sławy strzegali,
Dla Rzeczypospolitej i gardła dawali,
Będąc w mniejszych rozumkach i w mniejszej proźności,
Srodzy byli sąsiadom i strzegli wolności,

¹¹ M. Rej, *Żywot...*, dz. cyt., s. 508.

¹² Tamże, s. 508.

¹³ Tamże, s. 509.

¹⁴ Tamże, s. 509.

¹⁵ J. Kochanowski, *Treny*, (oprac.) J. Pelc, Wrocław 1978, BN I 1 (cytat z *Trenu XVI*), s. 74.

¹⁶ Por. M. Rej, *Żywot...*, dz. cyt., s. 347.

¹⁷ Tamże, s. 508.

Granice rozszerzali w rozliczne krainy,
Nie tylko, aby ich co miał ująć kto inny;
A dziś, choć nam przypada rozszerzenie granic,
Wszystko to nam fabuła, wszystko to nam za nic¹⁸.

Zacni przodkowie, o wiele bardziej wartościowi od współczesnych poecie Polaków, bardziej zacofani („będąc w mniejszych rozumkoch”), stali wysoko pod względem etycznym, obca była im próżność, okazywali na każdym kroku patriotyzm. Wartości te w narodzie szlacheckim nie stanowią przedmiotu czci: „wszystko to nam fabuła [czyli bajka, M.W.]”, bez znaczenia¹⁹.

Wielu intelektualistów doby renesansu uważało troskę o uzyskanie nieśmiertelnej sławy za podstawowy imperatyw warunkujący postępowanie człowieka. Uświadamiali odbiorcom swych pism, że *homo viator* (człowiek wędrowiec) dojdzie kiedyś do kresu swej ziemskiej egzystencji, ciało jego ulegnie po śmierci rozkładowi, w proch się obróci. Nie oznacza to całkowitego pograżenia się zmarłego w mrokach niepamięci, jeśli pozostawi on po sobie znakomite osiągnięcia, wielkie czyny, szacunek. Taka postawa stanowiła odbicie renesansowego kultu wybitnych indywidualności²⁰. *Vir illustris* (wybitny mąż) miałby odznaczać się nadludzką *virtus* (cnotą), która powinna być uwieczniona w piśmie przez literackiego laudatora. Powstała obficie reprezentowana humanistyczna biografistyka, sporządzano literackie wizerunki władców, wodzów i dostojników, opisujące wybitne dokonania tych postaci, laudacje, panegiryki, żywoty. Wznoszone były *statuas, si non aureas, at litterarias* (jeśli nie złote, to przynajmniej literackie pomniki). Te opiewane przez literatów wiekopomne czyny miały zapewnić znakomitym mężom szacunek i rozgłos za życia, wieczną pamięć u potomnych jako o ludziach czynnych i twórczych, o nieskazitelnej moralności, będących niepodważalnymi autorytetami dla współczesnych. *Gloriae cupiditas* (pragnienie chwały) to jedna z cnót wysoko cenionych w humanistycznej aksjologii. „Ten, kto doczeka się chwały i sławy trwałej, zasługuje na określenie «divus», «divinus» [...]”²¹. Dlatego w tym kontekście określenie Marka Antoniego Mureta: „*Metamorphosis*», *divinum poema, omnibus elloquentiae luminibus omni ex parte collucens*”²² (*Meramorfozy*, boski poemat, błyszczący ze wszech stron wszystkimi światłami talentu i elokwencji), które tłumacz tego dzieła Owidiusza na polski, Jakub Żebrowski, umieścił w swej książce po panegirycznej dedykacji skierowanej do Tomasza Zamoyskiego, jest w pełni zrozumiałe. „Boskość” talentu Owidiusza jest niekwestionowana, niezwyklej kunszt poetycki dzieła budzi powszechny zachwyt i uznanie. Wyróżnia się ono ponadto zupełnie wyjątkowymi walorami intelektualnymi, stąd *immortalitas* (nieśmiertelność) sulmońskiego poety.

¹⁸ M. Rej, *Żwiciadło*, Kraków 1914 (*Przedmowa krótka do poćwiwego Polaka stanu rycerskiego*), s. 332–333.

¹⁹ Por. T. Ślęczka, *Mikołaja Reja wizja poćwiwych przodków*, [w:] *Mikołaj Rej. W pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*, (red.) J. Sokolski, M. Cieński, A. Kochan, Wrocław 2007, s. 241–254.

²⁰ Por. T. Klaniczay, *Humanistyczny kult wybitnych indywidualności w XV wieku*, [w:] *tegoż, Renesans. Manierizm. Barok*, (wybór i posł.) J. Ślaski, (przeł.) E. Cygielska, Warszawa 1986, s. 29–66.

²¹ Tamże, s. 37.

²² Cyt. z: P[ubliusz] Owidiusza Nazona, *Matamorphoseon to jest przeobrażenia ksiąg XV*, przekładania Jakuba Żebrowskiego, Kraków 1636, k. nlb.

Dla ludzi wybitnych wieczna sława jest jedyną nagrodą – ich dzieła przemina, ale pamięć wielkich dokonań nadal trwa. Pisał o tym Jan Kochanowski:

Krom dobrej sławy, która z cnoty roście,
Nie posiadł człowiek, nic trwałego proście,
Siłę i gładkość lata precz odnoszą,
A żałość tudzież w tropy za rozkoszą²³.

Dobra sława, a szerzej rzecz ujmując – pamięć przeszłości, znajomość historii – to bardzo przydatny instrument wychowawczy. Dzieje dostarczają przykładów, wzorów osobowych. Poznając je, młody człowiek uczy się, jak powinien postępować, jakie ma przejmować wzorce etyczne. Poeta czarnoleski pisał o tym w *Satyrze*. Mówił, że przeszłość była lepsza od terażniejszości, bo stanowiła jasny punkt odniesienia dla współczesnej poecie etyki – nie pieniądz się liczył, a cnota. Kmiecie uprawiali rolę, „a szlachta się rycerskim rzemieniem bawiła”²⁴. Rycerza obowiązywał kodeks etyczny, który musiał być zawsze przestrzegany, również w ekstremalnych warunkach, a nagrodą była pamięć u przyszłych pokoleń.

Nic to było siedm lat walczyć nie przestając,
Mróz i gorąco cierpiąc, głodu przymierając.
A to wszystko bogactwo, kto się sławy dobił,
Lepiej się tym, niż złotym łańcuchem ozdobił²⁵.

Kwestia „dobicia się sławy” jako najwyższej wartości powraca często w poezji czarnoleskiej. W *Pieśni II, 19* pojawia się retoryczne pytanie:

Jest kto, co by wzgardziwszy te doczesne rzeczy
Chciał ze mną dobrą tylko sławę mieć na pieczy,
A starać się, ponieważ musi zniszczyć ciało,
Aby imię przynajmniej po nas tu zostało?²⁶

Sława jest zawsze zasłużona, zarówno ta dobra, jak i zła. Szlachetne czyny, cnoty, nieskazitelna moralność budząca szacunek i uznanie, wybitna erudycja, uzdolnienia literackie zapewniają wieczną pamięć. *Viri illustres* tworzą literackie galerie wybitnych osobistości, kształtuje się renesansowa biografistyka, powstają literackie portrety lub ich zbiory. Chlubne czyny wielkich ludzi zostają utrwalone w pamięci potomnych, bo wcześniej opisano je w utworach pochwalnych. Na szczególnie szacunek i sławę zasługują ci, którzy dokonują wielkich czynów *pro publico bono* (dla dobra wspólnego).

Służmy pocziwej sławie, a jako kto może,
Niech ku pożytku dobra spólnego pomoże. (*Pieśni*, ks. II, 19, w. 11–12)

Ten czarnoleski apel odwoływał się do postawy humanizmu obywatelskiego. Wieczną pamięć zapewni sobie *homo politicus* (człowiek zajmujący się polityką), cnotliwy patriota, stawiający dobro publiczne ponad własne, mający zasługi dla państwa, wykazujący się

²³ J. Kochanowski, *Fragmenta (XV Do JMP Mikołaja Firleja)*, [w:] tegoż, *Dzieła polskie*, (oprac.) J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 583.

²⁴ J. Kochanowski, *Satyra*, [w:] tegoż, *Dzieła polskie*, (oprac.) J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 64.

²⁵ Tamże, s. 64.

²⁶ Por. T. Kostkiewiczowa, *Pieśni o dobrej sławie*, [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, (red.) J. Błoński, Kraków 1989.

w tym względzie wybitną aktywnością i osiągnięciami godnymi nieprzemijającej sławy. Człowiek taki miał dobre rozeznanie w mechanizmach funkcjonowania społeczeństwa i tę wiedzę wykorzystywał dla wspólnego pożytku.

Autor zastosował tu *interrogatio*, nie po to, aby wyrazić wątpliwość czy uzyskać na nie odpowiedź, ale dla wyakcentowania własnego stanowiska, dla większego zaabsorbowania uwagi czytelnika, dla wciągnięcia go do współdziałania w prowadzonym dyskursie. Bowiem „do istoty pytania należy to, że ma ono sens oraz że zadaje się je, dziwiąc się czemuś. Możliwość zdziwienia wynika z możliwości alternatywy tak lub nie. Możliwość pytania jest możliwością takiej właśnie dwójakiej odpowiedzi, jakiegoś tak i jakiegoś nie, wykluczających się wzajemnie. W pytaniu wyraża się więc szczególnie sposób nieprzyjmowania do wiadomości”²⁷. Tutaj pytanie retoryczne umacnia w świadomości odbiorcy przekonanie, że ważnym zadaniem za życia jest przyjmowanie do wiadomości, jak istotne jest budowanie dobrej sławy swojego imienia.

Pamięć o świetlanej przeszłości upoważniała do nawoływania współczesnych do naprawy obyczajów, systemu wartości etycznych i ustroju państwa. Andrzej Feliks Grabski, badacz sarmackiego historyzmu wyjaśnia tę kwestię następująco:

Przeszłość nieuchronnie musiała być wspanialsza od teraźniejszości, choćby nawet dało się w niej dopatrzeć takie czy inne cienie. Okoliczność ta warunkowała, że wszelkie nawoływania do naprawy, nawet wychodzące z diametralnie przeciwnych decyzji, musiały być nawoływaniami do powrotu do dawnych, dobrych stosunków, niezależnie od tego, że każda orientacja mogła je odnajdywać gdzie indziej. Sarmacki konserwatyzm był bowiem najściślej związany z tradycjonalizmem i zawierał w sobie zapotrzebowanie na refleksję historyczną²⁸.

Jak wynika z cytowanego fragmentu, trzeba się starać, by w pamięci następnych pokoleń zachowało się nasze „imię”, by trwały były przekazy, mówiące o nas i o naszych dokonaniach. Niech potomni w tym magazynie przechowywanej w umyśle wiedzy, jakim jest pamięć, przywołują po wielokroć nasze zasługi tak, jak my sięgamy po wzory historycznych i literackich bohaterów antycznych, uwieczniamy i uświetniamy wiedzę o nich, stawiamy ich współczesnym za wzór. W piśmiennictwie zachowało się wiele renesansowych reedycji dzieł literatury greckiej i rzymskiej, opisujących wielkie czyny sławnych postaci, godnych naśladowania. Publikowano przekłady tych książek, powstawały liczne biografie żyjących wybitnych postaci. Wszystko po to, aby owi współcześni *viri illustres* zapewnili sobie pamięć u przyszłych pokoleń. Ten „wysiłek przywoływania”²⁹ przeszłości starano się ułatwić przyszłym pokoleniom, świadomie zostawiając po sobie dzieła wielkie, czyny wojenne, pomniki architektury, sztuki, literatury. Oczywiście, cały czas ten wysiłek ma podtekst intelektualny, wysiłek pojmowania istoty rzeczy, wydarzeń dokonujących się w przeszłości, wysiłek argumentacji w dowodzeniu wielkości postaci i jej dokonań, wysiłek rekonstrukcji obrazu przeszłości, stanowiącego wzór dla współczesnych. Trudowi

²⁷ Cyt. z: T. Maślanka, *Racjonalność i komunikacja. Filozoficzne podstawy teorii społecznej Jürgena Habermasa*, Warszawa 2011, s. 61.

²⁸ A. F. Grabski, *Oblicza sarmackiego historyzmu*, [w:] tegoż, *Mysł historyczna polskiego oświecenia*, Warszawa 1976, s. 23.

²⁹ Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, (przeł.) J. Morgański, Kraków 2006, s. 45.

intelektualnemu towarzyszy zaangażowanie uczuciowe i talent artysty. Poezja zapewnia *immortalitas* zarówno bohaterom utworów, jak i ich twórcom.

W *Muzie* Kochanowski m.in. podjął refleksję nad pamięcią o wielkich ludziach i ich czynach, o pogrążaniu się przez nich w mrokach historii. Pamięć o tych *viris illustribus* ocalić może poeta, który sobie i swym bohaterom zapewnia nieśmiertelność poprzez swoje wiersze.

Nie sama od przyjaciół ni od matki z łona
W obce kraje Helena morzem uniesiona,
Nie jeden Menelaus o żonę się wadził,
Nie pierwszy Agamemnon tysiąc naw prowadził,
Nie raz Troja burzona; przed Hektorem siła
Mężnych było, którym śmierć przy ojczyźnie miła,
Ale wszyscy w milczeniu wiecznym pogrążeni,
Że poety zacnego rymy przebaczeni. (*Muza*, w. 69–76)

W imperatywie Kochanowskiego, by kierować swym życiem tak, „aby imię przynajmniej tu po nas zostało”, zawarty jest nakaz kreowania pamięci o sobie oraz obowiązek niezapominania, wręcz poszukiwania przeszłości. Poeta postuluje: zadbajmy o to, abyśmy nie pogrążyli się w mrokach niepamięci. Współczesny filozof widzi ten proces następująco:

Najogólniej rzecz biorąc, światłu fortunnej pamięci stale towarzyszy obsesja zapomnienia przeszłości – to cień, jaki rzuca pamięć niefortunna. Dla pamięci medytującej – *Gedachtnis* -zapomnienie stanowi tyleż paradoks, co zagadkę. Paradoks, który w rozwinięciu starożytnego retora, takiego jak Augustyn, przedstawiał się następująco: Jakże mówić o zapomnieniu, jeśli nie w kategoriach pamięci o zapomnieniu. Przecież inaczej nie wiedzielibyśmy, co zapomnieliśmy³⁰.

Osobna kwestia to budowanie pamięci o wydarzeniach, wodzach, bohaterach i władcach współczesnych. Problem ten pojawia się często w dziełach epickich Samuela Twardowskiego, co wnikliwie i dogłębnie opisał Piotr Borek w studium „*O słodkiej pamięci dziedzino!*” *Aksjologia historii* w „*Wojnie domowej*” Samuela Twardowskiego³¹. Bieżąca historia jest poddawana w dziełach tego epika werystycznej ocenie, również postać i dokonania króla Władysława IV zostały przedstawione zgodnie z prawdą, bo takie założenia twórcze, „intencją” przyjął polski Maro. Poeta dokonał w swych dziełach rekonstrukcji opisywanych wydarzeń na podstawie źródeł historycznych, z których czerpał wiedzę o opisywanych w eposach dziejach. To próba uwiecznienia „nagiej prawdy” o czasach, w których przyszło żyć ich piewcy. Mimo tych deklaracji autor wprowadzał do swych poematów elementy panegiryzmu, a do narracji – przede wszystkim – domieszkę fikcji literackiej.

³⁰ Tamże, s. 46.

³¹ P. Borek, „*O słodkiej pamięci dziedzino!*” *Aksjologia historii* w „*Wojnie domowej*” Samuela Twardowskiego, [w:] tegoż, „*Przyszłym czasom swej sławy gotować poprawkę*”. *Studia o literaturze i piśmiennictwie wieków dawnych*, Kraków 2015, s. 127–146.

PAMIĘĆ O PRZEMIJANIU POTĘGI STAROŻYTNYCH IMPERIÓW

Częstym motywem wielu staropolskich rozważań o przeszłości jest myśl zawarta w wersecie biblijnym (1 Kor. 7,39). „Przemija bowiem postać tego świata”, co oznacza, „że czasy pochłonął czas” (B. Chmielowski³²). Pojawia się ona licznie w różnych tekstach. Dokonajmy krótkiego ich zestawienia, w którym uwzględnione zostaną przede wszystkim wypowiedzi mniej eksploatowane badawczo. W analizowanych utworach widać wyraźnie istnienie tradycji, postulat kultywowania nauki, zdobywania mądrości będącej naturalną konsekwencją obserwacji dziejów ludzkości, wszak *historia magistra vitae est*. W *Kronice polskiej* Galla Anonima podkreślona jest silna rola tradycji i pamięci w przekazywaniu wiedzy o przeszłości:

Nigdy bowiem słowa i rycerskie czyny Rzymian czy Gallów nie byłyby tak powszechnie znane po [całym] świecie, gdyby pisane świadectwa nie przechowywały ich ku pamięci i naśladowaniu potomnych. Również ogromna Troja, jakkolwiek opustoszała legła w gruzach, wieczystej pamięci jednak przekazaną została w dziełach poetów. Mury zrównane z ziemią, wieże leżą zburzone, przestronne i przyjemne zakątki pustką stoją, w pałacach królów i książąt znajdują się legowiska i kryjówki dzikich zwierząt – a jednak Troja i jej *Pergamum* słynne są wszędzie dzięki głosowi martwych liter, a o Hektorze i Priamie częściej się mówi [dziś], gdy leżą w prochu, niż gdy zasiadali na królewskim tronie. Po cóż jeszcze mam wymieniać Aleksandra Wielkiego, Antiocha, króla Medów i Persów, czy barbarzyńskich tyranów? Gdybym tylko [same] ich imiona chciał przytoczyć to pisanie dziś zaczęte musiałbym przedłużyć do jutra. A przecież sława ich unieśmiertelniona została pochwałami dawnych wieszczów, choć ich życie nie było wieczne, lecz ulotne³³.

Uczony mnich podkreśla, że tradycja, pamięć o przeszłości zachowana jest dzięki tym, którzy te wiadomości zapisywali, przekazywali z pokolenia na pokolenie wiedzę o historii i pochwały dawnych bohaterów „unieśmiertelniając w ten sposób ich sławę” (s. 132) oraz „zagrzewając do dzielności serca rycerzy” (s. 132), przyczyniając się do pogłębiania patriotyzmu poprzez dbałość o cześć, sławę i doczesną chwałę.

Ta tradycja podziwu dla wielkiego imperium, którego potęgą nie przepadła wraz z rozpadem państwa, często pojawia się w poezji staropolskiej. Jan Kochanowski w epicedium *O śmierci Jana Tarnowskiego kasztelana krakowskiego do syna jego, Jana Krzysztofa* (...) pytał:

Gdzie dziś bogata Troja? Gdzie mocne Myceny?
Gdzie Kartago i Korynt? Gdzie sławne Ateny?
Gdzie się ona gwałtowna rzymska moc podziela?
Wszystko śmierć niecierpliwa z ziemię porównała³⁴.

Poeta czarnoleski w celu wzmocnienia perswazji, przekonania czytelnika o działającym w historii prawie przemijania, ulegania niszczącemu działaniu czasu wprowadził anaforę,

³² B. Chmielowski, *Nowe Ateny*, cz. III (suplement), Lwów 1754–1755 (Inskrypcje firlejowskie).

³³ Anonim, tzw. Gall, *Kronika Polska*, (przeł.) R. Grodecki, (wstęp i przypisy) M. Plezia, Wrocław 1975, BN I 59, s. 131–132.

³⁴ J. Kochanowski, *O śmierci Jana Tarnowskiego*, [w:] tegoż, *Dzieła polskie*, (oprac.) J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 653.

która jednocześnie służy amplifikacji, a więc powiększeniu, uwzniośleniu tematu wypowiedzi. W *Odprawie posłów greckich* mówił o odpowiedzialności rządzących państwami za losy ich poddanych, jako negatywny przykład wskazując króla Priama, który przyczynił się właśnie nieodpowiedzialnymi rządami, prywatą do upadku Troi. Ten sam temat, z inną osobą wskazaną jako przyczyna upadku wielkiego państwa pojawił się w sielance *Rozalia* Szymona Zimorowica.

Nie ogień ani danajskie pożary,
Zniszczyły Troję i Ilijon stary,
Ale Helena z przyjemnością swoją
Wszystkie Trojany spaliła z Troją³⁵.

Największe potęgi państwowe przemijają, podlegają niszczącej sile czasu. Przestały istnieć starożytne imperia, ale zachowana jest o nich pamięć. Zachowały się materiały źródłowe o tych państwach, przekazane przez twórców, przez tradycję. Cięży na nas „obowiązek pamięci”, który „polega z istoty rzeczy na nakazie niezapominania. Toteż lwia część poszukiwania przeszłości odbywa się pod szyldem niezapomnienia”³⁶. „Czas, skażca rzeczy” sprawia, że zaciera się pamięć o „sławach świata”, zrównanych z ziemią tak, że trudno poznać dawne lata. Pisał o tym Zbigniew Morsztyn w *Epitalamium Jego Mości Panu Janowi z Mierznia Mierzeńskiemu, marszałkowi wielkomierskiemu, staroście wasilkowskiemu, niezdarzone, raczej w epitafium obrócone wyżej*.

(cz. IV) *Mnemosine, Mater Musarum, pamiątka*
Gdziekolwiek księżyc krzywe stawia rogi,
Którymi ziemskie oświeca niziny,
Temu wszystkiemu zębaty i srogi
Nieprzeskoczone zakłada terminy
Czas, skażca rzeczy. Kędy się podziały
Teby? Ateny? Gdzie Rzym, sława świata?
Tamte się z ziemią pospołu zrównały,
Tego by dawne nie poznały lata.
Gdzie Sparta? Korynt? Kędy zavalone
Sławnego Cypru bogate struktury?
Wszystko popiołem leży przysypane,
Wszystko upływa jak powódź, jak chmury
Wiatrem pędzone, jako cień spóźniony
Popiołu z słońcem gasnącym niszczeje³⁷.

Trzeba wypełniać „obowiązek pamięci”, przypominać i analizować wielkość upadłych imperiów antycznych, podziwiać ich wielkość, wyciągać wnioski z oceny przyczyn ich upadku, wykorzystywać je praktycznie, biorąc udział w życiu publicznym, poznawać prawa historii.

O niszczącej sile czasu, który trawi doszczętnie wszystko, nawet najwspanialsze dzieła rąk ludzkich, tak wyjątkowe, jak te, które ludzkość zaliczyła w poczet siedmiu cudów świata, pisał Wacław Potocki w poemacie *Sielanka albo raczej przy szczęśliwym jego-*

³⁵ Sz. Zimorowic, *Rozalia*, [w:] tegoż, *Roksolanki*, (oprac.) L. Ślękowa, Wrocław 1983.

³⁶ Cyt. z: Ricoeur, *Pamięć...*, op. cit., s. 46.

³⁷ Cyt. z: Z. Morsztyn, *Muza domowa*, t. I, Warszawa 1954, s. 165.

mości pana Jana z Lipia Lipskiego na starostwo sądeckie wjeździe od panien z Helikonu nie pełną i nie trunkiem, za zdrowie nowego starosty, ale życzliwym nie stawiana rymem kolejna R.P. 1676. Autor mówi o tym, że człowiek jest kruchy, znika bez śladu, słabszy od dzieł, które są wytworem jego rąk. Jedyne, co pozostaje, to pamięć o wielkich bohaterach, która jest trwalsza od zabytków kultury materialnej.

MNEMOSYNA

Mniejszy człowiek od wieże, od zamku, od miasta
I słabszy, wždy tak jego pamiątka wyrasta,
Że choć miejsca, gdzie Troja, gdzie Kartago stoi,
Nie znajdziesz, Hannibal się i Hektor nie boi [...] ³⁸.

KLIO

Czas wynosi w machinę, czas trawi łakomy;
Nie zgoła na swym miejscu, w swym kształcie świat – nie ma,
Co ludzie przed tysięcy lat robili dwiema.
Gdzież one jego cuda, gdzie one widziadła
Siedmioro? Z ziemie poszły, ziemia je pojadła:
Efezy, piramidy, kolosy, mauzole.
Niech mi kto aby jednym oko dziś wykole,
Stoić [dziś] Jeruzalem jeszcze, ale nie tu,
Gdzie stało podczas swego na Boga dekretu.
I Rzym, choć stary, stoi, ale nie ten, który
Wziąwszy z cegły August przerobił w marmury;
Ledwie znaczek wielkiego monarchijej świata,
Tak w drobnym go ułomek starożytność zgniata ³⁹. (w. 75–88)

Wespazjan Kochowski pisał podobnie o przemijaniu wielkich potęg, podkreślając wszakże, że pamięć o sławnych niegdyś państwach zachowała się dzięki piewcom ich wielkości. Pamięć, sława Ilijum przetrwała dzięki temu, że opiewał je Homer:

Było Ilijum, było,
I w sławie wielkiej żyło,
Leć by nie znało Homerowych chęci,
W wiecznej by dawno zgasło niepamięci ⁴⁰.

Snuto więc historiozoficzne refleksje nad ruinami. „Już nie jestem Rzym Rzymem” – wyjaśniał Jan Smolik ⁴¹, mając na myśli to, że starożytne miasto ze swoją potęgą zniknęło, a na jego gruzach powstał inny Rzym, stolica chrześcijaństwa, ale są to już dwa różne światy.

Włączył się do tego nurtu rozumowania również ksiądz Chmielowski, który w *Nowych Atenach*, w rozdziale *Rzymu dzisiejszego Romae Christianae odrysowany abrys*, tłumaczył:

³⁸ W. Potocki, *Sielanka*, [w:] tegoż, *Dziela*, t. I, (oprac.) L. Kukulski, Warszawa 1987, s. 109.

³⁹ Tamże, s. 109.

⁴⁰ W. Kochowski, *Muzy potrzebne Marsowi*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, (wybór i oprac.) M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, BN I 92, s. 23–24.

⁴¹ Por. A. Litwornia, *W Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyknięty. Spory o Wieczne Miasto (1575–1630)*, Warszawa 2003, Studia Staropolskie Series Nova, t. 3 (LIX), s. 141.

O dzisiejszym Rzymie, znacznie umniejszonym w starożytnej magnificencji i granicach, napisał poeta:

Qui Romam in media quaeris, novus advena, Roma
Et Romae in Roma, nil reperis media.

[Ty co Rzym wśród Rzymu chcąc baczyć pielgrzymie
A wżdy baczyć nie możesz w samym Rzymu Rzymie.]

Konceptuje dalej tenże sam wierszopis, że Rzym, żeby mógł się zwać zwycięzcą wszystkiego na świecie, powinien być i siebie zwyciężyć; jakoż sam sobie był okazyją do znacznej ruiny, tak tedy mówi namieniony poeta:

Vicit ut haec mundum, nixa est se vincere vicit,
A se non victum, ne quid in orbe foret⁴².

[To miasto, świat zwalczywszy, i siebie zwalczyło
By nic niezwalzonego od niego nie było.]

Chmielowski przytacza wersy epigramu włoskiego humanisty Gianfrancesco Vitale pt. *Epitaphium Romae*⁴³, utworu, który zyskał niebywałą popularność w Europie i tłumaczony był przez Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego jako *Epitafium Rzymowi*⁴⁴. Zarówno Witalis, jak i Sęp, a równolegle z nimi polski encyklopedysta włączyli się do tego nurtu myśli europejskiej, w którym przywiązywano dużą uwagę do kultywowania tradycji antycznej. *Historia magistra vitae est*, jest nauczycielką życia kształcącą poprzez przykłady, wzorce osobowe, wartości etyczne, wydarzenia, które miały miejsce w przeszłości, poprzez przekazanie potomności znakomitego modelu ustroju państwowego⁴⁵.

PAMIĘĆ RZYMU REPUBLIKAŃSKIEGO A MODEL USTROJU RZECZYPOSPOLITEJ SZLACHECKIEJ

Kolejny sposób kultywowania pamięci antyku, tradycji jego kultury w Rzeczypospolitej, podkreślenia więzi pomiędzy starożytnym Rzymem a szlacheckim narodem stanowią genealogie rodów. Fantazjowano „poważnie” na temat związków krwi polskich znakomitych domów z rodami rzymskich arystokratów. „Toteż rodowód pewnej części herbów szlacheckich wywodził się rzekomo z najbardziej starożytnych państw, jak Egipt, Scytia, Izrael, Kartagina, Persja, Grecja i Rzym. Jednak największa grupa wiąże się z tym ostatnim państwem, którego dzieje i bohaterowie byli przeciętnemu szlachcicowi najlepiej znani”⁴⁶. Mnóstwa materiałów na ten temat dostarczają sta-

⁴² B. Chmielowski, *Nowe Ateny...*, dz. cyt., cz. II, Lwów 1746, s. 103.

⁴³ Por. A. Litwornia, *W Rzymie...*, dz. cyt., s. 131–135, tekst łaciński Janusa Vitalisa, s. 135, przeł. M. Sęp-Szarzyński.

⁴⁴ Zob. M. Sęp-Szarzyński, *Poezje*, (wstęp i oprac.) J. S. Gruchała, Kraków 1997, s. 107.

⁴⁵ Por. J. Axer, *Trening oratorski jako składnik wychowania obywatelskiego w systemie republikańskim. Przypadek Polski*, [w:] *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, (red.) J. Axer, Warszawa 1996, s. 134–143.

⁴⁶ Cyt. z I. Lewandowski, *Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szlacheckich w niektórych herbarzach staropolskich*, [w:] *Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze*, (red.) J. Topolski, Łódź 1981, s. 228. Por. także M. Kazańczuk, *Staropolskie legendy herbowe*, Wrocław 1990, s. 31.

ropolskie herbarze pełne genealogicznej fikcji, bezzasadnego dorabiania antycznych paranteli.

Twórcy mitów genealogicznych w rozmaity sposób łączyli herb z rzymską historią. Inspirację czerpali oni przede wszystkim z fantazji, którą pobudzało zazwyczaj godło herbowe. Czasami wystarczył jakiś element herbu, aby wokół niego zbudować fantastyczne dzieje osadzone rzekomo w rzymskiej historii. Innym razem sugestią do snucia rzymskiej genealogii dawało dźwiękowe podobieństwo nazwy herbu do nazwiska znanego z dziejów rzymskich⁴⁷.

Odbicie tej mitomanii genealogicznej znajdujemy w licznych tekstach literackich. Magnaci chętnie widzieli takie paralele starożytne w utworach panegirycznych, okolicznościowych, w legendach herbowych. Wykład antycznej genealogii pojawiał się także w dziełach architektonicznych, rzeźbiarskich i malarskich⁴⁸.

Szlachtę polską fascynowała przeszłość. Imperatyw Żółkiewskiego kierowany do syna należy potraktować jak najbardziej dosłownie. Andrzej Feliks Grabski pisał:

Trudno do prawdy wyobrazić sobie społeczność bardziej żyjącą na co dzień przeszłością jak tradycyjne środowiska szlacheckie drugiej połowy XVII i początków XVIII wieku. Na ścianach szereg portretów antenatów, bezustannie przypomnianie sobie i innym, kto kogo rodził, jaką piastował godność. Pamięć o tkwiących niejednokrotnie w niezmiernie odległej przeszłości świetnych parantelach, wreszcie cała swoista mitologia genealogiczna, przywodzona na pamięć przy lada okazji, wszystko to było niezbędnym wyposażeniem sarmackiego tradycjonalizmu⁴⁹.

Dzieła dziejopisów są źródłem mądrości i źródłem przykładów dowodzących przewagi dorobku intelektualnego nad dziełami materialnymi. Przeminięła potęga wielkich państw, czas zmiotł je z powierzchni ziemi, pozostaje po nich pamięć, tradycja zawarta w księgach, kultywowana przez współczesnych, wypracowane przez nie dobra kultury. Poezja, szczególnie renesansowa, pełna była pochwał potężnego imperium i miasta, które co prawda *tempus edax*, ale nie zniszczył pamięci o nim. W przekazie tradycji jego wielkość przetrwała. Zachowało się „imię,” łączone z potęgą, godnością, wielkimi dokonaniami ludzkości, budzące podziw dla imponujących osiągnięć imperium i wyzwajające pragnienie czerpania z nich wzorów do naśladowania.

W *Nowych Atenach czyli akademii wszelkiej sciencyji pełnej* kwestia kultywowania tradycji republikańskiego Rzymu została omówiona osobno w bardzo konkretnie i erudycyjnie opracowanym wywodzie, opartym na różnorodnych źródłach: historycznych, literackich, numizmatycznych oraz ikonograficznych. Benedykt Chmielowski podzielał z sarmackim społeczeństwem pogląd, że Rzeczypospolita jest sukcesorką ustrojową republiki rzymskiej. W dyskursie *Brylant nieoszacowany Korony Polskiej wolność złota* wykazywał paralele w zakresie organizacji życia państwowego. Pielęgnował pamięć o starożytnych koncepcjach wolności i jej ikonograficznych, a raczej ikonologicznych, alegorycznych przedstawieniach, objaśniając znaczenie przypisywanych tej postaci atrybutów:

⁴⁷ I. Lewandowski, *Rzymska...*, dz. cyt., s. 231.

⁴⁸ Por. tamże, s. 248.

⁴⁹ A. F. Grabski, *Oblicza...*, dz. cyt., s. 23.

Starożytność chcąc portret wolności wystawić światu, wyrażała, jak to na monecie Heliogabala, cesarza rzymskiego, matronę trzymającą czapkę w prawej ręce, którą dawano sługom i niewolnikom darowanymi wolnością, a w lewej ręce *cornucopia alias* obfitość, naturalnie wiążąca się przy swobodzie. Na monecie Antoniusza cesarza Karakalli wolność trzymała czapkę i różgę, i gwiazdę przed sobą. Inni wyrażali młodziana *honeste* [szlachetnie] ustrojonego, a ten czapkę i jarzma pokruszone piastował (t. IV, s. 366).

Encyklopedysta z wielką rewerencją kultywuje pamięć o antyku, podtrzymuje tradycję kultury starożytnej. Dla wzbogacenia erudycji czytelnika wyszukał informacje o alegorycznych wizerunkach wolności spoza Rzymu:

U Ateńczyków wolność malowana siedząca na orle, nie na wole albo osle, zwierzętach niewolą symbolizujących (t. IV, s. 365).

Szlachecka *aurea libertas* niewątpliwie miała starożytne parantele. Ksiądz Benedykt z przejściem wypełnia „obowiązek pamięci”. Podejmuje wysiłek intelektualny niezapomnienia o wielkich dokonaniach antyku, o źródłach naszej kultury politycznej, o wielkości tych koncepcji, których żywotność okazała się ponadczasowa. Wskazuje na rzymskie korzenie ustroju Rzeczypospolitej, na dziedzictwo antyku i na moment zwyrodnienia, degradacji wartości tego „brylantu nieoszacowanego”, jeszcze w czasach świetności tego imperium. Przypomina istotne fakty:

A dopieroż tyle było ateńskich, lacedemońskich, rzymskich *latissime* [szeroko] panujących rzeczypospolitych, które rządziły władzą, zwyciężały orężem, żyły wolnością. A jak tylko *umbra* [chmura], a bardziej larwa niewoli w senat rzymski (mówiąc *in particulari* [w szczególności]) zawierać poczęła, katem się stała dla Katona – wolności rzymskiej obrońce, jako przyznaje wielki sensat, bo Seneka: *Simul ista extincta sunt et libertas et Catos, neque enim libertas sine Catone, neque Cato sine libertate satre potuit* [równocześnie zgasła ta dwójka: wolność i Katon, ani bowiem wolność nie mogła istnieć bez Katona, ani Katon bez wolności] (t. IV, s. 365).

Rzeczpospolita szlachecka dobrze pamięta dorobek Rzymu republikańskiego w zakresie ustroju państwowego, wiele dziedziczy w prostej linii, czyniąc jednak dobre lepszym, doskonaląc pewne rozwiązania:

U Rzymianów dość było na tym, że kto *civis romanus*, u Polaków dość, że szlachcic polski, a ten *si fata volent* [jeżeli los zechce] do berła, buławy, krzesła kandydat i seminarysta (t. IV, s. 367).

Źródła „źrzenicy wolności”, *liberum veto* encyklopedysta także dostrzega w starożytnym Rzymie. Owo „wolne mówienie na sejmikach i sejmach jest matką i duchem wolności” (t. IV, s. 368), z czego doskonale zdawali sobie sprawę myśliciele i władcy rzymscy:

U Katona wolność mówić nie mogąca gdy trzeba, jest *gemma plumbo inclusa* [perła zamknięta w ołowiu]. Dobrze, choć *ore malevolo* [niechętnymi usty] Tyberyjusz powiedział: *In republica liberat esse linguas oportet, quia nihil ibi liberum est, cui lingua libera non est* [w republice potrzeba wolności słowa, albowiem nic tam nie wolne, gdzie słowo nie wolne] (t. IV, s. 368).

Jerzy Axer wyjaśnia te powiązania następująco:

Punktem wyjścia musi być bowiem uświadomienie sobie istnienia w obrębie ideologii sarmackiej, żywego w świadomości wielu pokoleń wątku nawiązywania do tradycji Rzymu republikańskiego, jako modelu dla ustroju Rzeczypospolitej. Prowadziło to do paradoksalnej myśli, że ta republika szlachecka, położona poza horyzontem geograficznym świata antycznego wciela w sposób doskonały starożytny ideał państwa obywatelskiego. Równocześnie naród polityczny wielonarodowej Rzeczypospolitej w pewnym sensie traktował łacinę jako ponadetniczny język narodowy. Uczestniczące w kulturze warstwy społeczeństwa staropolskiego były dwujęzyczne, co w wypadku większości obywateli I Rzeczypospolitej oznaczało unikalną w skali europejskiej symbiozę słowiańskiego języka ojczystego z łaciną. I jeszcze ważniejsze jest to, iż rozwojowi polskiego republikanizmu towarzyszyło kształtowanie się języka politycznego czerpiącego systematycznie z pojęć i słownictwa rzymskiej tradycji republikańskiej. Nie tylko zatem język Cyncerona był w Rzeczypospolitej środkiem międzyludzkiej komunikacji dłuższej i na szerszą skalę niż w Europie Zachodniej, ale także wypowiediana po polsku interpretacja własnego państwa i obywatelskich wobec niego powinności wzorowana była na formułach zapisanych przez Cyncerona, Tacyta, Liwiusza⁵⁰.

„W obliczu teraźniejszości przeszłość jest podróżą do obcego świata⁵¹”. Historik literatury staropolskiej odbywa te peregrynacje do przeszłości, penetrując teksty źródłowe, starając się podczas ich badań stawiać pytania z pogranicza różnych dyscyplin humanistycznych: historii kultury, antropologii historycznej, dążąc do określenia zasad, priorytetów, wartości, jakie stanowiły elementy składowe poglądu na świat ludzi żyjących w „obcym świecie” sprzed kilku stuleci. Badacz uzbrojony w wiedzę, wyobraźnię i metodologię uprawianej przez siebie dyscypliny stara się zrekonstruować tę dawno minioną rzeczywistość, zrozumieć ją, przeniknąć do głębi, wprowadzić kategorie porządkujące powstający opis, wreszcie „wejść w mentalność” ludzi wieków dawnych. Mentalność ta natomiast, jak to ujął Jerzy Ronikier, „jest mechanizmem przetwarzającym wszystkie bodźce zewnętrzne i działającym na człowieka w jeden specyficzny sposób. W wyniku działania tego mechanizmu otrzymujemy czynniki uzewnętrzniające mentalność, w postaci wszelkiego rodzaju poglądów czy działań i ich materialnych rezultatów⁵²”. Trzeba więc zrekonstruować obraz minionego świata i próbować zrozumieć go, zachować w pamięci w całej jego złożoności.

Z dokonanego przeglądu utworów i omawianych w nich problemów, nieroszczącego sobie prawa do wyczerpania tematu, lecz tylko do interpretacji kilku wybranych zagadnień wynika, że staropolscy autorzy z jednej strony zamieszczali w swych dziełach głębokie refleksje na temat pamięci przeszłości, z drugiej zaś – uwagi o potrzebie zażebania o pozostawienie śladu po sobie dla przyszłych pokoleń. Ponadto chętnie sięgali po motywy obiegowe, żywotne w twórczości wielu pisarzy, schematycznie ukazując upadek potężnych imperiów, eksponując siłę tradycji republikańskiego Rzymu w życiu społeczeństwa szlacheckiego. Staropolscy intelektualści nakładali na siebie obowiązek

⁵⁰ Tamże, s. 35.

⁵¹ Cyt. z: F. Braudel, *Historia i nauki społeczne*, [w:] tegoż, *Historia i trwanie*, (przeł.) B. Geremek, Warszawa 1971, s. 63.

⁵² J. Ronikier, *Historia mentalności a metodologia nauk historycznych*, „Historyka”, t. 26, 1996.

podtrzymywania tradycji antycznej, obowiązek pamiętania o przemijaniu i upadku wielkich imperiów, obowiązek poznania dziejów narodu, rodów, i praw historii. Uważali, że utrwalanie wiedzy o przeszłości to zajęcie płodne i pożyteczne. Korzystne i potrzebne jest także staranie o to, jak utrwalić pamięć o chwili bieżącej. Akt przywoływania pamięci o przeszłości to w istocie proces *creatio continua*, uciążliwy wysiłek niezapominania, zachowywania i kontynuowania tradycji kultury i troska o utrwalanie wiedzy o wiekach minionych, obrona jej przed niszczącym działaniem czasu, powszechnie wiadomo bowiem, że *tempus edax rerum*.

BIBLIOGRAFIA

- Anonim, tzw. Gall, *Kronika Polska*, (przeł.) R. Grodecki, (wstęp i przypisy) M. Plezia, Wrocław 1975, BN I 59.
- Axer J., *Trening oratorski jako składnik wychowania obywatelskiego w systemie republikańskim. Przypadek Polski*, [w:] *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*, (red.) J. Axer, Warszawa 1996.
- Borek P., „O słodkiej pamięci dziedzino!” *Aksjologia historii w „Wojnie domowej” Samuela Twardowskiego*, [w:] tegoż, „Przyszłym czasom swej sławy gotować poprawce”. *Studia o literaturze i piśmiennictwie wieków dawnych*, Kraków 2015.
- Braudel F., *Historia i nauki społeczne*, [w:] tegoż, *Historia i trwanie*, (przeł.) B. Geremek, Warszawa 1971.
- Chmielowski B., *Nowe Ateny, Lwów 1754–1755 (Inskrypcje firlejowskie)*.
- Domański J., *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Kęty 2001.
- Etos humanistyczny*, (red.) P. Urbański, seria *Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej*, (red.) A. Nowicka-Jeżowa, *Syntezy*, t. III, Warszawa 2010.
- Grabski A. F., *Oblicza sarmackiego historyzmu*, [w:] tegoż, *Myśl historyczna polskiego oświecenia*, Warszawa 1976.
- Kalita Z., *Etyka renesansowego humanizmu. Wykłady z dziejów myśli etycznej*, Wrocław 1992.
- Kazańczuk M., *Staropolskie legendy herbowe*, Wrocław 1990.
- Klaniczay T., *Humanistyczny kult wybitnych indywidualności w XV wieku*, [w:] tegoż, *Renesans. Manierizm. Barok*, (wybór i posł.) J. Ślaski, (przeł.) E. Cygielska, Warszawa 1986.
- Kochan A., „*Żwierciadło*” *Mikołaja Reja. Studium o utworze*, Wrocław 2003.
- Kochanowski J., *Fragmenta (XV Do JMP Mikołaja Firleja)*, [w:] tegoż, *Dziela polskie*, (oprac.) J. Krzyżanowski, Warszawa 1972.
- Kochanowski J., *O śmierci Jana Tarnowskiego*, [w:] tegoż, *Dziela polskie*, (oprac.) J. Krzyżanowski, Warszawa 1972.
- Kochanowski J., *Satyra*, [w:] tegoż, *Dziela polskie*, (oprac.) J. Krzyżanowski, Warszawa 1972.
- Kochanowski J., *Treny*, (oprac.) J. Pelc, Wrocław 1978.
- Kochowski W., *Muzy potrzebne Marsowi*, [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, (wybór i oprac.) M. Eustachiewicz, Wrocław 1991.

- Kostkiewiczowa T., *Pieśń o dobrej sławie*, [w:] Jan Kochanowski. *Interpretacje*, (red.) J. Błoński, Kraków 1989.
- Le Goff J., *Historia i pamięć*, (przeł.) A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007.
- Lewandowski I., *Rzymska i rzymsko-sarmacka genealogia rodów szlacheckich w niektórych herbarzach staropolskich*, [w:] *Świadomość historyczna Polaków. Problemy i metody badawcze*, (red.) J. Topolski, Łódź 1981.
- Litwornia A., *W Rzymie zwyciężonym Rzym niezwyjęziony. Spory o Wieczne Miasto (1575–1630)*, *Studia Staropolskie Series Nova*, t. 3 (LIX), Warszawa 2003.
- Maślanka T., *Racjonalność i komunikacja. Filozoficzne podstawy teorii społecznej Jürgena Habermasa*, Warszawa 2011.
- Morsztyn Z., *Muza domowa*, t. I, Warszawa 1954.
- Parandowski J., *Petrarka*, Warszawa 1975.
- Pomian K., *Historia. Nauka wobec pamięci*, (przeł.) H. Abramowicz, Lublin 2006.
- Potocki W., *Sielanka*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. I, (oprac.) L. Kukulski, Warszawa 1987.
- Rej M., *Żwierciadło*, Kraków 1914.
- Rej M., *Żywot człowieka poczciwego*, (oprac.) J. Krzyżanowski, Wrocław 1956.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, (przeł.) J. Mogański, Kraków 2006.
- Ripa C., *Ikonologia*, (przeł.) I. Kania, Kraków 2002.
- Ronikier J., *Historia mentalności a metodologia nauk historycznych*, „Historyka”, t. 26, 1996.
- Sęp-Szarzyński M., *Poezje*, (wstęp i oprac.) J. S. Gruchała, Kraków 1997.
- Ślęczka T., *Mikołaja Reja wizja poćciwych przodków*, [w:] *Mikołaj Rej. W pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*, (red.) J. Sokolski, M. Cieński, A. Kochan, Wrocław 2007.
- Zimorowic Sz., *Rozalia*, [w:] tegoż, *Roksolanki*, (oprac.) L. Ślękowa, Wrocław 1983.
- Żółkiewski S., *Testament A*, [w:] *Pisma Stanisława Żółkiewskiego*, Lwów 1861.

Anna Szwarc-Zajac

I PONTI DI SCHWERIN I TAGEBUCH LIANY MILLU CZYTANE JAKO DOKUMENTY OSOBISTE

*Nie dokończone pozostaną nasze dzieła
– ptaki ustrzelone w locie.*

[...]

*Nie dopisane nasze książki
– kruki z wklutymi oczami.*

[...]

*Słowa nie dosłowione, myśli nie domyślane
– ukrzyżowane w niebie żurawie*

Elżbieta Piotrowska, właśc. Laryssa Mitzner
*Niedokończoność*¹

Człowiek od zawsze odczuwał potrzebę opowiedzenia własnej historii. Już jako jałkownik malował na ścianach swoje dzieje. Po co to robił? Czy chciał zostawić swój ślad przyszłym pokoleniom?² Dzisiaj stoimy przed podobnym dylematem; po co mamy opowiadać o sobie? W przeciwieństwie do człowieka pierwotnego współczesny autobiografista posiada zaawansowaną technologię, która umożliwia mu natychmiastowe przekazanie historii swego życia. Ludzie decydują się na odkrywanie codzienności, dlatego że piszący: „wierzy, że jest rzeczą pozyteczną i ważną utrwalić swój własny obraz, skazany w przeciwnym wypadku na zagładę, jak wszystko na tym świecie”³, wszakże każdy „człowiek jest ważny dla świata, każde życie i każda śmierć, świadectwo, jakie każdy składa o sobie samym, wzbogaca wspólnie dziedzictwo kultury”⁴.

¹ E. Piotrowska, *Niedokończoność*, [w:] *Na mojej ziemi był Oświęcim*, (red.) A. A. Zych, cz. II, Oświęcim 1993, s. 287–288.

² Zob. E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, (przeł.) R. Zimand, Warszawa 1977.

³ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 22.

⁴ Tamże, s. 22.

W miejscu tym warto więc przytoczyć opinię Jeana Starobinskiego, który uważa, że „autobiografia nie jest z pewnością gatunkiem rządzonym przez reguły; zdaje się jednak spełniać pewne warunki, mianowicie przede wszystkim wymogi ideologiczne (lub kulturowe): znaczenie doświadczenia osobistego, celowość szczerego ujawnienia go drugiemu człowiekowi”⁵. Właśnie dlatego piszący własne dzieje powinien zrozumiale określić zasady nimi rządzące. Po pierwsze, należy zdefiniować pojęcie autobiografii (wymienne będą stosowała termin dokumentu własnego⁶/osobistego⁷). Autobiografia ma ambicje, aby znaleźć odpowiedź na pytania: kim byłem oraz co przeżyłem, jak pisze Małgorzata Czermińska we wstępie do *Antologii autobiografii*: „Byłem/byłam odsyła do przeszłości, autobiografia jest bowiem historią własnego życia”⁸. Dokument własny to nie tylko opowiadanie o sobie i swoich kolejach losu, bowiem piszący pamięta, że tworzy w terażniejszości, nie może więc pominąć wymiaru czasowego. Regina Lubas-Bartoszyńska poszła nawet o krok dalej, dowodząc, iż autor dzieł osobistych nie tylko mówi o tym, co go spotkało w minionym okresie życia, ale istotna dla niego jest także przyszłość. „Obecność pism autobiograficznych – pisze badaczka literatury – jak każdego przedmiotu, staje się więc możliwością ich użytkowania w **przeszłości**, tak przez autora, jak i uczestników kultury – teraz i potem”⁹ [podkr. A. Sz. Z.]. Przeszłość jest celem życia każdego człowieka. Żyjemy w terażniejszości, wspominając przeszłość, myślimy o przyszłości. Myśl ta sprowadza się do znanego stwierdzenia Lubas-Bartoszyńskiej:

trzeba powiedzieć, że przyszłościowy charakter tekstów autobiograficznych wynika z samej istoty poznawania czasu przez człowieka: nie możemy napisać o naszej przeszłości nic, co by nie było uwarunkowane nie tylko przez praesens naszego pisania, ale i przez przewidywanie futurum naszego życia. Stąd nasze wspomnienia zawsze ukierunkowane są na przeszłość. Żyjemy bowiem ku przyszłości¹⁰.

Osoba tworząca dokument własny pisze nie tylko po to, aby zachował się po niej ślad (czyli ma na uwadze wydarzenia, które dopiero mają nadejść), chociaż jest to motywacja nadrzędna, ale robi to, bo chce móc wpłynąć na czas, który nastąpi. Ufa, że w ten sposób zdoła uchronić przyszłe pokolenia przed błędami. Lubas-Bartoszyńska określa to mianem powieści wychowawczej. Badaczka rozróżnia dwie odmiany powieści autobiograficznej: konfesyjną i rozwojowo-edukacyjną, zaznaczając, że ta ostatnia wykorzystywana jest dość często w badaniach niemieckich literaturoznawców¹¹. Utwór ten scala ze sobą powieść rozwojową i jej dwa odłamy: powieść o formowaniu się i powieść o wychowaniu. Taka autobiografia charakteryzuje się następującymi cechami: w kolejności następowania po sobie wydarzeń przedstawia tok progresji indywiduum aż do jego całkowitego ukształto-

⁵ J. Starobinski, *Styl autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 89.

⁶ Pojęcia dokumentu własnego użyła Regina Lubas-Bartoszyńska, opisując dzieje konkursu na dokumenty własne, zob. *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993, s. 34.

⁷ Termin *literatura dokumentu osobistego* został zaproponowany przez Romana Zimanda w książce *Diarysta Stefan Ż.* Kontynuowany przez Zbigniewa Jarosńskiego określony jako proza dokumentu osobistego.

⁸ M. Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 7.

⁹ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między...*, dz. cyt., s. 43.

¹⁰ Tamże, s. 43.

¹¹ Tamże, s. 176–177. Spośród niemieckich uczonych zajmujących się tym zagadnieniem warto wymienić Heinza Hillmanna, Lothara Köhna, Herberta Tiefenbachera i Helgę Esselborn-Krumbiegel.

wania pod względem umysłowym i emocjonalnym. W tym progresie istotną rolę odgrywa kultura oraz środowisko, w jakim funkcjonuje jednostka. W rezultacie dochodzi do „ukształtowania się dojrzałej osobowości”¹². Taka sytuacja istnieje dzięki odpowiedniemu wychowaniu oraz umiejętności dostosowania się jednostki do życia w społeczeństwie. Bardzo często bywa, iż przystosowanie się protagonisty do panujących warunków życia następuje w szeregu czynności, procesów i zjawisk, powtarzających się w takich samych odstępach czasu i w tej samej kolejności. Przebieg ten wiąże się nierozzerwalnie z historią, która „jawi się jako nieustanna zmienność”¹³. Kolejna rzecz, o której należy wspomnieć, dotyczy narracji, która „płynie od góry”, czyli – jak wyjaśnia Lubas-Bartoszyńska – od autora, który posiada większą wiedzę aniżeli bohater czy czytelnik. Faktem jest, że wielką renomę posiadają te powieści rozwojowo-edukacyjne, których postacie przedstawione są w dodatnim świetle oraz istnieją *ad exemplum*.

Natomiast powieść konfesyjna, jak zauważa Lubas-Bartoszyńska, nie zwróciła zbyt wiele uwagi badaczy literatury. Być może stało się tak dlatego, że dużą rolę odgrywa tu wyznanie, które ma postać spowiedzi. Duże znaczenie ma tu zależność między odkrywającym swoje życie a czytelnikiem (słuchaczem w przypadku monologu wewnętrznego). Odbiorca – jak oczekuje tego osoba, która wyznaje swoje dzieje – musi posiadać wiedzę na jego temat, a także nie powinien być obojętny na świat, ponieważ autor odznacza się skromnością i niską samooceną. Często bowiem piszący tego typu autobiografię wyraża nieprzychylnie sądy o sobie samym. Dlatego Lubas-Bartoszyńska określa tę narrację jako narrację „od dołu”, to znaczy, że autobiografista nie jest mentorem, wprost przeciwnie, sam szuka „przewodnika”, kogoś, kto go wysłucha i doradzi; kogoś, kto spełni zadanie psychoanalityka. Zważywszy na fakt, iż narracja ta niekiedy ma skłonność do zmiany gatunku literackiego i staje się esejem, traktującym o problemach natury moralnej, filozoficznej czy obyczajowej, narażona jest na zatrącenie dystansu czasowego, co doprowadza do przejścia w dłuższą wypowiedź piszącego (czytelnik znajdzie fragmenty strumienia świadomości albo dziennika, notatnika czy listu). W narracji konfesyjnej znajdują się opisy miejsc, osób, pojawiają się idealizowane wspomnienia z dzieciństwa, ukazywane są tęsknoty. Taki nastrój emocjonalny doprowadza do rozpatrywania swojego postępowania, omawiania własnych czynów. Piszący robi to, gdyż pragnie przekazać, iż umiał podźwignąć się z każdego nieszczęścia¹⁴.

Po drugie, należy wybrać odpowiednie narzędzie: spośród bogatej gamy gatunków autobiografii, na które dzieli się dokument własny, piszący ma do wyboru m.in.: dziennik, pamiętnik, wspomnienia, wyznanie, list, opowiadania, powieść autobiograficzną itd. Niemniej jednak trzeba pamiętać, że nie każdy tekst jest autobiograficzny, bowiem:

zjawiskiem mogącym prowadzić do nieporozumień jest twierdzenie, że każdy tekst ma charakter autobiograficzny. Teza taka zakłada, że istotą autobiograficzności tekstu jest jego pochodzenie od pewnego podmiotu jako śladu jego działalności. Ten ślad określić można pozostawioną przez dany podmiot „oznaką”. Niesłuszne jest oczywiście przyznanie każdemu tekstowi charakteru „znaku”, którego desygnatem są dzieje jego autora¹⁵.

¹² Tamże, s. 177.

¹³ Tamże, s. 178.

¹⁴ Tamże, s. 179.

¹⁵ Tamże, s. 35.

Kolejna reguła, którą powinno się ustalić, dotyczy autora i bohatera. W miejscu tym warto zadać pytanie, czy twórca dzieła i protagonista to ta sama osoba. Na pytanie to próbuje odpowiedzieć Lubas-Bartoszyńska, pisząc, że: „autor autobiografii z chwilą przyjęcia pozycji obserwatora samego siebie przestaje już być tym sobą, którego losy relacjonuje, a staje się kimś innym obserwującym i formułującym sądy”¹⁶. Można więc nazwać piszącego w różny sposób, idąc za przykładem Louisa A. Renzy: „wyznawcą”¹⁷ lub autobiografem. Rola piszącego autobiografię jest porównywalna do roli czytelnika, co doprowadza do pewnych niebezpieczeństw, jak dowodzi Lubas-Bartoszyńska: „w ten sposób wykonywana funkcja staje się źródłem powstania nowej osobowości, skutkiem czego następuje jak gdyby fakt osobowościowego rozdwojenia”¹⁸. Co za tym idzie – autor przywdziewa maskę, która oddziela go od jego dzieła, pozwala mu spojrzeć na siebie jakby z góry. Wtenczas twórca staje się sobowtórem, czyli kimś bardzo podobnym do siebie, jednak nie identycznym:

dogodne jest przyznać jaźni poddawanej obserwacji określenie „sobowtóra” wobec jaźni obserwującej. I tu znajduje zastosowanie zupełnie odmienne od poprzedniego użycie terminu „inny”. Okazuje się on przydatny dla nazwania przedmiotu refleksji, a więc sobowtóra. Tylko byt obserwowany, czyli sobowtór zasługuje w tym ujęciu na miano „ja”¹⁹.

Jak brat bliźniak, autobiografista opowiada historię życia. Dlatego nierzadko zdarza się, że nagle „ja” piszącego staje się „on”. Taka zmiana zaimka osobowego – jak dowodzi Renza w artykule *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii* – doprowadza do rezygnacji z siebie samego oraz do dużego dystansu pomiędzy „ja” tworzącym (autorem, wyznawcą, autobiografem) a „ja” istniejącym w tekście (bohaterem, protagonistą, sobowtórem). Nie istnieje więc kwestia sporna dotycząca intencji negatywnych w trakcie aktu twórczego, ale w jej ostatecznej wersji, w finałowym wytworze działalności artystycznej, który został zaprezentowany przez twórcę w momencie jej tworzenia. Autor dysponuje „ja” pustym, niewyraźnym, które nie odzwierciedla jego samego, ponieważ w akcie pisania opowiada w terażniejszości to, co już przeżył. Innymi słowy, chodzi tu o to, że twórca przedstawia własne życie innym, zamiast sobie. W ten sposób w tekście pojawia się puste miejsce pomiędzy „ja”, które występują jeden po drugim (jak określił to Renza, „seryjnie [*seriatim*]”)²⁰. Autobiograf na próżno próbuje więc zapłacić ten ubytek. Starania, aby zminimalizować dystans pomiędzy tą ciągłością a dającym się dwojako tłumaczyć anonimowym „ja”, sprawia, że autor staje się wobec siebie bardziej surowy i rygorystyczny. Wówczas pojawia się „problem transcendentnego odosobnienia”²¹, które odczuwa napór z przeszłości, i połączony jest nierozzerwalnie z pamięcią. Dlatego piszący autobiografię zmuszony jest ostatecznie wyjaśnić problem części mowy. Twórca musi odpowiedzieć na

¹⁶ Tamże, s. 23.

¹⁷ L. A. Renza, *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 58.

¹⁸ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między...*, dz. cyt., s. 23–24.

¹⁹ Tamże, s. 27.

²⁰ L. A. Renza, *Wyobraźnia...*, dz. cyt., s. 60.

²¹ Tamże, s. 60.

pytanie, jak powinien używać zaimka „ja”, aby nie zmienił się w zaimek trzecioosobowy, jak często zdarza się podczas pisania²².

Czwarta zasada, jaką powinien ustalić autobiograf, dotyczy „podmiotu czytającego”²³. Jak słusznie zauważa Janet Verner Gunn, jeżeli wyznawca zapoznaje się z zapisem własnego życia, to czytelnik zapoznaje się z zapisem autobiograficznym. „Co więcej – dodaje Gunn – czytanie (lub działanie interpretacyjne) jest czynnością podmiotów należących do świata, a nie jaźni z niego wyabstrahowanych i płacących za samowiedzę cenę wyobcowania”²⁴. Podmiot czytający jest jawny, a „nie ukryty”, co Gunn nazywa „podmiotem przedstawionym”²⁵. „Podmiot przedstawiony – wyjaśnia – mówi i żyje w czasie, a dzięki temu uczestniczy w głębi, doświadczając inter- i transpersonalnych relacji warunkujących indywidualną tożsamość”²⁶. Dzięki językowi (*graphie*) podmiot prezentuje swoją sylwetkę i dysponuje możliwością wejścia w głębię. Dlatego zdobywa i identyfikuje *bios*. Należy pamiętać, że właśnie za pomocą podmiotu, który istnieje w czasoprzestrzeni swojego życia, autobiografia może zostać powołana do istnienia. W rezultacie subiekt prezentuje siebie, a nie deformuje, używając do tego celu języka. Dictum wskazuje na to, że „zawsze jest więcej do powiedzenia i do niepowiedzenia”²⁷, co oznacza, że głębia umysłu poznawczego wchodzi na górną warstwę, ponieważ „powierzchnia może być zresztą nie tylko fałszywym tropem, ale i cenną wskazówką tego, co dzieje się pod nią”²⁸. Korelację powierzchni i głębi autobiograficznej, jak dowodzi Gunn, najlepiej oddaje kategoria synekdochy:

Tak jak metafora, trop synekdochy wyraża relację części do całości. Gdy jednak metafora przywołuje obraz w przestrzeni, synekdocha sugeruje jakość w czasie. Podmiot może uczestniczyć w głębi jedynie wewnątrz czasu i przedstawiony w świecie²⁹.

Janet Verner Gunn wielokrotnie podkreśla, że mianem czytelnika określa nie tyle człowieka, co znaczenia, bowiem czytelnikiem jest zarówno odbiorca dzieła, jak i sam autor. Autobiografista, pisząc dokument własny, sam poniekąd staje się jego odbiorcą, i właśnie wtedy twórca uświadamia sobie swoje zdolności i zamiłowanie do pisanego. Twórca autobiografii, czytając własne dzieło, znajduje się w punkcie, gdy otwiera się na dialog, tzw. hermeneutyczne uniwersum. Piszący zdobywa czytelniczy światopogląd, a umiejętność odbioru tekstu autobiograficznego pozwala mu ustalić wzorzec interpretacyjny. Autor/czytelnik oraz odbiorca są dla siebie niezbędni. Edward Balcerzan słusznie pisze w artykule *Perspektywy „poetyki odbioru”*, iż wzorowym czytelnikiem jest ta osoba, która do wielu postaw i działań społecznych, które wykonuje, dodaje jeszcze jedną czynność, mianowicie pragnie stać się odbiorcą dzieła literackiego, pod warunkiem, że tekst będzie dla niej adekwatny. „Znaczy to – wyjaśnia badacz literatury – iż czytanie dla odbiorcy, jak i pisanie dla autora, to pewna szczególna forma egzystencji – niewymagająca uspra-

²² Tamże.

²³ J. V. Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 150.

²⁴ Tamże, s. 150.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 151.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

wiedliwienia w świecie jakichkolwiek wartości pozaczytelniczych (i pozapisarskich), rzekomo ważniejszych, albowiem czytanie właśnie (i pisanie) stanowi tutaj wartość podstawową, pierwszą³⁰.

Po określeniu pozycji odbiorcy, w miejscu tym, nasuwa się bezsprzecznie pewna wątpliwość czy autobiograf ma prawo do puszczenia wodzy fantazji w swoim dziele. Czy dokument własny zezwala na fałszowanie prawdy? Odpowiedź nie jest prosta, jednak nie jest niemożliwa. Zadania tego podjął się m.in. niemiecki romanista i krytyk literacki John Sturrock, który uważa, że „byłoby to wielkim pożytkiem dla autobiografii, gdyby dojrzano, jak mało dzieli ją od fikcji, gdyż na ogół autobiografowie niewiele korzystają z wolności, jaka im przysługuje” i dalej „[autobiografowie A. Sz. Z.] nie powinni oczywiście używać jej w celu rozmyślnego fabrykowania fałszywych świadectw o sobie (chyba że decydują się na wprowadzenie do swej autobiografii wyraźnych fałszów, by ukazać, jak działa ich wyobraźnia), lecz aby uwolnić siebie samych od ograniczeń technicznych, lepiej nadających się do biografii³¹. Sturrock twierdzi, iż dla autobiografa zgubne jest pisanie o sobie w kolejności następowania po sobie wydarzeń, gdyż może to stanowić przeszkodę w niezależności pisarskiej. Ogranicza ukazanie „ja”. Jednak nie zawsze musi tak być, ponieważ narracja chronologiczna – jak określa ją niemiecki romanista – może okazać się odkrywczą, za sprawą je twórcy, który kolekcjonuje obrazy przeszłości wywołane w pamięci w celu użycia ich we własnym dziele, „większej szczerości – pisze – zazwyczaj nie wymagamy od autobiografa³². Dlatego dużo lepiej jest, gdy twórca postanawia sięgnąć do tych wspomnień niejawnych, ukrytych zamiast wycinków dla wszystkich widocznych i wiadomych. Wtenczas autor wprowadza się sam w zdumienie, a jego starania zostaną docenione przez przyjaznego mu czytelnika, który odnajdzie w autobiografii takie nasilenie emocji.

Reasumując, autobiografia jest gatunkiem, który nie podlega rygorystycznym zasadom, dlatego jego elastyczność umożliwia autobiografowi manewrowanie pomiędzy formą. Dokument własny, jak autobiografię definiuje nazwa, opisuje dzieje prywatne, osobiste.

W latach 60. XX wieku na włoskim rynku wydawniczym ukazała się istotna pozycja książkowa, dotycząca literatury obozowej (mam na myśli dzieło Primo Leviego *La tregua*³³). Liana Millu³⁴ przyjaźniła się z autorem *Czy to jest człowiek?*, dlatego z pewnością włoska pisarka zapoznała się z jego dziełem. Po sukcesie *Dymów Birkenau* Millu zdecydowała się, tak samo, jak uczynił to Levi, opisać swoją drogę powrotną do ojczyzny. W tym celu napisała drugą z kolei powieść pt. *I ponti di Schwerin*, ale tym razem sięgnęła po autobiografię³⁵. W przedmowie do tej książki Francesco De Nicola szczegółowo opisał jej genezę: Millu pisała swoje dzieło od 1972 do 1974 roku, ale na początku 1972 roku chciała stworzyć jeszcze inną powieść. Dlatego zaczęła spisywać dzieje swojego rodu od początków pierwszej wojny światowej aż po zakończenie działań zbrojnych drugiej

³⁰ E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. II, Wrocław 1987, s. 43.

³¹ J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009, s. 128–129.

³² Tamże, s. 143.

³³ Książka została stworzona na przełomie lat 1961 i 1962.

³⁴ Właściwie Liana Anna Millul. Liana publikowała pod pseudonimem Liana Millu.

³⁵ Mam świadomość, że temat, który poruszam, jest niezwykle obszerny, dlatego chciałabym pokazać w tym szkicu, z konieczności fragmentarycznie, jak można odczytać dwa autobiograficzne dzieła Liany Millu.

wojny światowej. Praca ta jednak jej nie zadowoliła, dlatego kobieta porzuciła projekt i postanowiła przystąpić do tworzenia prawidłowej wersji *I ponti di Schwerin*: „odzyskując niektóre postacie – jak Leontina czy Fscistone”³⁶. Jak wyjaśnia włoski badacz literatury, praca nad autobiografią przysporzyła Millu nie lada trudności ze względu na jej złożoną konstrukcję, jak i samych bohaterów. W 1976 roku książka *I ponti di Schwerin* została dostrzeżona i nagrodzona w konkursie Rapallo-Prove, gdzie znalazła się w ścisłym gronie finalistów. Niestety w tym samym czasie pozycja ta otrzymała negatywne opinie. Niektórzy recenzenci zarzucili autorce, że złączyła dwie powieści w jedną. Podobnie argumentowało swoją decyzję o odrzuceniu książki wydawnictwo Mondadori. Millu uznała, że nie czuje się na siłach, aby połączyć obydwie części, dlatego pozostawiła rękopis w jej pierwotnej wersji, wysyłając go w 1978 roku do małego wydawnictwa Lalli. Ta niewielka firma wydawnicza opublikowała książkę Millu w skromnym nakładzie, co jednak nie umknęło uwadze odbiorców³⁷. Pomimo iż wydanie to przypominało raczej druk sprzed wojny (papier, którego użyto był bardzo zły jakości), to i tak czytelnicy docenili walor artystyczny powieści. Kilka lat później książką zainteresowało się wydawnictwo *Le Mani*.

Przy tworzeniu powieści Liana Millu „nie używała prawie żadnych notatek”³⁸ – pisze De Nicola, sugerując, iż autorka nie korzystała z żadnych zapisków. W dużej mierze bazowała na własnej pamięci. „W *I ponti* – dodaje Marta Baiardi w artykule *Contributo per una biografia di Liana Millu* – konstrukcja narracyjna dotyczy także tytułu, który odnosi się do dwóch mostów; dwóch słów kluczy ukazujących życie Elminy Misdrachim, bohaterki i alter ego „ja” narratorki. Pierwszy most dotyczy jej pobytu w lagrze, podróży do granicy ze Schwerin i powrotu do ojczyzny. I drugi most, trudniejszy, opisuje Genę zaraz po wojnie, gdzie pojawia się myśl samobójcza, podczas świąt Bożego Narodzenia w 1945 roku jako ostateczne katharsis”³⁹. W dalszej części artykułu Bardini podkreśla, że Millu z biegiem lat starała się uporządkować swój życiorys⁴⁰. Robiła to jednak nie w swojej klasycznej formie, lecz inspirując się twórczością Prousta⁴¹. „W tekście Millu przeplatają się i mieszają ze sobą fakty autobiograficzne. Te prawdziwe i nie tylko, wzajemnie przekładają się, tak że czytelnik nigdy nie jest pewien, czy została zachowana reguła *paktu autobiograficznego*”⁴². Millu w książce zmieniła wszystkie imiona i nazwiska bohaterów. Opisywała miejsca nieistniejące na mapie. Autorka, niejednoznaczności te wprowadzała umyślnie, gdyż chciała „ciągle przypominać odbiorcy”⁴³ o tym, że jej książka ma wciąż

³⁶ L. Millu, *I ponti di Schwerin*, Genova 1998, s. 16. Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

³⁷ Francesco De Nicola przytacza tu recenzję włoskich krytyków, jak Tullio Cicciarelli w „Lavoro” („Praca”), edycja genueńska, Silvia Neonato „Noi donne”, Laura Lilli „La Repubblica”.

³⁸ L. Millu, *I ponti...*, dz. cyt., s. 19.

³⁹ M. Baiardi, *Contributo per una biografia di Liana Millu*, [w:] *Storia e memoria*, Genova 2014, s. 134.

⁴⁰ Por. z artykułem Baiardi, w którym badaczka literatury udowodniła, że Millu nie szukała zbyt uważnie informacji na temat swoich przodków. Millu nie знаła daty śmierci ojca, a można było to z łatwością sprawdzić, sięgając do aktów zgonu. Liana Millu nigdy tego nie zrobiła.

⁴¹ Od przyjaciółki Millu, Grazielle Merlatti, otrzymałam maszynopis opowiadania *La cucina di Proust*, w którym Liana inspirowała się twórczością francuskiego pisarza. Opowiadanie opublikowane w „Resine. Quaderni liguri di cultura”.

⁴² M. Baiardi, *Contributo...*, dz. cyt., s. 134.

⁴³ Tamże.

budzić wątpliwości. Dlatego Baiardi pyta: „Elmina czy Liana? Co tak naprawdę przytrafiło się Lianie Millu, a co spotkało Elminę Misdrachim, owoc fikcji literackiej?”⁴⁴. W artykule tym spróbuję odpowiedzieć na to pytanie.

Wróć jeszcze na chwilę do wątku zmiany imienia głównej bohaterki, tak oto pisarka usprawiedliwia swoją decyzję umieszczenia Elminy w powieści: „*Nareszcie!* Powie-działam to, śpiewając i tańcząc w dniu, w którym odeszłam z domu, **by stać się Elminą**. Elmina była taka, jaką chciałam być, a nie jaką widziała mnie rodzina. Kimś, kim byłam przez długi czas”⁴⁵ [podkr. A. Sz. Z.].

Tak naprawdę Elmina to maska Liany, która marzyła o życiu innym niż to, które otrzy-mała od losu. Elmina także chciała zapomnieć o nieszczęśliwym dzieciństwie, które tak dokładnie zobrazowała w powieści Millu⁴⁶. Elmina nie doświadczyła matczynej miłości. Tak samo jak Liana, i Elmina została bardzo wczesnie półsierotą, do tego bohaterka *I ponti di Schwerin* zamieszkała z dziadkiem i dwiema ciotkami w pizańskim domu.

Mała Elminka uczęszczała do szkoły podstawowej, w której lekcji udzielała jej pani Martelli. W życiu pisarki kobieta ta istniała naprawdę, nazywała się Pecori Giraldi⁴⁷.

Millu opisała również młodzieńcze przeżycia Liany/Elminy. Na uwagę zasługuje tu opis wakacji spędzanych u ojca, który z Corrada Millula przeistoczył się w Giuliana Mi-sdrachima: „niekiedy zdarzało się, że dziadkowie jeszcze zezwalał na spędzanie wakacji z tatą. Giuliano Misdrachim, który ponownie ożenił się i przeprowadził, mieszkał z rodziną na obrzeżach miasta, gdzie kończyła się już metropolia, a zaczynała wieś”⁴⁸. W powieści ojciec wspominany jest tylko kilka razy. Córka nie poświęca mu zbyt wiele uwagi, być może dlatego, że po prostu go nie znała. Ich kontakty ograniczały się do spotkań wakacyjnych, podczas których Liana/Elmina uprzyjemniała sobie czas zabawami z miejscowymi dziećmi.

Za to brat Liany nie był przez nią odbierany pozytywnie, pomimo iż pokazywał siostrze dziecięce zabawy i wprowadzał ją w aspekty dorosłego życia. To dzięki tej kreacji arty-stycznej dowiadujemy się, że włoska pisarka miała brata, mimo iż jego istnienie negowała. Marta Baiardi wyjaśnia, że autorka *Dymów Birkenau* z wielką niechęcią wspominała Emilia (w książce chłopak nosi imię Toni):

Na pytanie dziennikarki Myriam Kraus: „Czy ma Pani rodzeństwo?”, pada krótka i szybka odpowiedź „nie”, jakby Millu chciała szybko zakończyć ten temat. Jednak było to wyrażone z premedytacją, świadome kłamstwo. W amerykańskim serialu CSI jeden z policjantów uważał, że był w stanie zauważyć, kiedy przesłuchiwany mija się z prawdą, analizując jego zachowanie i gestykulację. W trakcie wspomnianego wywiadu widzimy twarz Liany Millu, która świadomie wypowiada „nie”, tak szybkie i suche. Spuściła przy tym wstydliwie oczy. [...]

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ L. Millu, *I ponti...*, dz. cyt., s. 55.

⁴⁶ Dziewczyna, tak samo jak Liana Millu, urodziła się w żydowskiej rodzinie. Jej przyjście na świat również nie było radosnym wydarzeniem, ona także rozczarowała krewnych swoją płcią. Por. L. Millu, *I ponti...*, dz. cyt., s. 43: „chcieli chłopca, niestety urodziła się dziewczynka, do tego brzydka”. Zob. wywiad przeprowadzony przez Lehrerin Journalistin Feministion Schriftstellerin Zeitzeugin, *Progetto Austriaco sulla Memoria 2002 Testimonianza di Liana Millu*.

⁴⁷ Wywiad dla USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, http://www.shoah.acs.benicul-turali.it/index.php?page=View.ObjectContent&id=shoah:43089&media=m_479449 [dostęp 6.12.2015].

⁴⁸ L. Millu, *I ponti...*, dz. cyt., s. 89.

O Emiliu Millulu, bracie pisarki, wiemy niewiele, a może wiemy więcej, niż sama Liana chciałaby wiedzieć. Emilio wyemigrował do Brazylii i przeżył tam całe swoje życie. [...] Ożenił się i miał przynajmniej jedno dziecko, bratanka Liany, którego pisarka poznała już jako dorosłego mężczyznę, kiedy przyjechał do Włoch⁴⁹.

Rodzice matki Liany także są obecni w powieści. Dziadek Michiele Essinger otrzymał nowe nazwisko, Toaf. Babcia Emilia Alverenga Essinger najpewniej stała się ciotką Lindą. Przypuszczenie to wysuwam, gdyż Liana wspomniała w jednym z wywiadów, że jej babcia „chorowała na serce”⁵⁰. W powieści ciotka Linda cierpiała na tę samą dolegliwość, do tego dodajmy fakt, iż Millu miała tylko jedną ciotkę Anitę (w *I ponti...* są dwie). Anita bezsprzecznie reprezentuje tu postać Nelli. Ciotka Nelli/Anita była surową nauczycielką matematyki, która nigdy nie wyszła za mąż. Nella była wobec Elminy bardzo sroga. Dlatego dziewczyna marzyła nieustannie, aby wyprowadzić się z domu: „Elmina nie poczuwała się do odpowiedzialności względem rodziny. Odliczała dni („jakby żyła w więzieniu!” – zaliła się ciotka Linda). Żyjąc jak więzień, wypatrywała przez kuchenne okno światła miasta”⁵¹. Bohaterka powieści ukończyła studia nauczycielskie i uczyła wiejskie dzieci. Marzyła jednak o pracy dziennikarki. Zanim los dał jej okazję, by podróżowała, Elmina/Liana poznała smak prawdziwej miłości. W książce nie brakuje opisów relacji głównej bohaterki z mężczyznami. Niekiedy były to spotkania przelotne, jak to, gdy na moście poznała mężczyznę, kiedy chciała po raz pierwszy popełnić samobójstwo. Człowiek ten namówił Elminę, by zeszła z mostu. Po krótkiej rozmowie w pobliskim barze obydwoje postanowili ukoić swój ból, oddając się miłosnym uniesieniom. W konsekwencji tego spotkania Elmina zaszła w ciążę. Zdawała sobie sprawę, że jedynym rozwiązaniem w jej sytuacji jest dokonanie nielegalnego zabiegu przerwania ciąży⁵².

W życiu Elminy zdarzały się również dłuższe afiliacje, gdyż dziewczyna silnie odczuwała potrzebę nawiązania i utrzymania bliskiego kontaktu z innymi ludźmi. Toteż miała romans z przyjacielem rodziny Toafów, Armandem, i nie przeszkadzał jej fakt, że mężczyzna ten był o kilkanaście lat od niej starszy. Albo z Oalem, którego postać reprezentuje tu Vincenzo Cardianle, były narzeczonej Millu. Jej związek z genueńczykiem nie był łatwy, zakochani często się kłócili. Nigdy też jasno nie wyjaśnili sobie, kim dla siebie byli: „*Jestem zaręczona* – od razu na usta cisnęła mi się taka odpowiedź i zaraz potem pomyślałam o Oalem. Czy naprawdę byłam jego narzeczoną? Przecież nigdy nie rozmawialiśmy o ślubie”⁵³.

Dzięki przygodzie miłosnej z partyzantem Oalem Elmina/Liana przeprowadziła się z Pizy do Genui i tam zaangażowała się w działalność partyzancką.

W dalszej części książki Millu znajduje się opis aresztowania Elminy/Liany i jej pobyt w obozie w Fossoli. Bohaterka książki wspomina również obóz zagłady w Auschwitz-Birkenau, przytacza postać Marcelina, kuzyna, który przypuszczalnie reprezentuje tu osobę Lii Sary Millul. Lia była bratanicą ojca Millu. Do Auschwitz-Birkenau deporto-

⁴⁹ M. Baiardi, *Contributo...*, dz. cyt., s. 146–147.

⁵⁰ W wywiadzie przeprowadzonym przez Miryam Kraus dla USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, [page=View.ObjectContent&id=shoah:43089&media=m_479449](https://www.ushah.org/document/view/object-content?id=shoah:43089&media=m_479449) [dostęp 6.12.2015].

⁵¹ L. Millu, *I ponti...*, dz. cyt., s. 56–57.

⁵² Tamże, s. 104.

⁵³ Tamże, s. 82–83.

wano ją 6 grudnia 1943 roku, czyli pół roku wcześniej niż Lianę. Czy w tak dużej liczbie więźniów Millu mogła natrafić na swoją kuzynkę? Czy opisane sytuacje, które przytrafiły się Marcelinowi/Lii były zaobserwowane przez autorkę? Najprawdopodobniej nie. Millu, opisując Marcelina – muzułmana, nie wzorowała się na swojej kuzynce. Choćby dlatego, że, jak wynika z dokumentów dostępnych w *I nomi della Shoah Italiana. Memoriale delle vittime della persecuzione antiebraica 1943–45* i *Il libro della memoria*⁵⁴, Lia została zamordowana w obozie. Nieznana jest dokładna data jej śmierci, ale można sądzić, że kobieta ta została skierowana do komory gazowej zaraz po przyjeździe do obozu, gdyż nie został jej nadany numer obozowy. W powieści Marcelino trafił do Auschwitz-Birkenau z matką, pomimo że cała rodzina planowała uciec do Szwajcarii⁵⁵. Katorżniczy tryb życia, do jakiego była zmuszona dostosować się bohaterka *I ponti di Schwerin*, doprowadził ją do wyczerpania fizycznego. Wykończona uciekła wraz ze swoją francuską przyjaciółką Jeannette. Więźniarki ukrywały się w lesie do momentu zakończenia działań wojennych, wtedy wystraszone pytały siebie nawzajem: „wojna naprawdę się skończyła? A jeżeli Niemcy wrócą? Jeżeli...”⁵⁶. Niemcy nie wrócili, a Elmina/Liana i Jeannette zatrzymały się w jednym z opuszczonych gospodarstw wiejskich. Bez wątplenia w książce genuenka opisała swoje przeżycia, ponieważ wielokrotnie potwierdzała je w wywiadach⁵⁷. Pomimo iż wojna już się zakończyła, to i tak Elmina nie czuła się w pełni wolna. Prawdziwe uczucie wyzwolenia poznała dopiero wtedy, gdy przemierzając samotnie Niemcy, dotarła do celu swojej podróży, czyli do mostu w Schwerin⁵⁸. Zanim jednak Elmina odzyskała na stałe prawa obywatelskie, musiała przebyć długą drogę. Drogę, która miała zaprowadzić ją do Włoch. W trakcie odbywania pieszo wędrówki dziewczyna spotkała wiele osób: wśród nich była np. Genowefa, Polka, która zakochała się we Włochu, z którym podążała w stronę gorącej Italii⁵⁹. Osoba Gieni przenosiła Elminę/Lianę do obozu koncentracyjnego za sprawą głosu Polki, ale przede wszystkim języka, który budził w Elminie złe wspomnienia. Francuski filozof Henri Bergson sądził, że czas nie może istnieć bez pamięci. To właśnie w pamięci koncentruje się przeszłość. Przeszłość jako materia ginie, ale pozostanie o niej pamięć i właśnie ta pamięć uruchomiła w Elminie negatywne wspomnienia: „Genowefa cofnęła mnie w czasie, prosto do lagru. Głos kapo z Birkenau był jak drzazga, która siedziała głęboko. Głos ten mówił: „Scheiss broszka!”⁶⁰. Podobnie jak Liana Millu, tak i Seweryna Szmaglewska odczuła niechęć do języka, z tym że Polka odrzucała język teutoński. W powieści *Wilcza jagoda* Szmaglewska pisze: „raziły mnie słowa niemieckie,

⁵⁴ L. Picciotto Fargino, *Il libro della memoria. Gli Ebrei deportati dall'Italia (1943–1945)*, Milano 1991, s. 420.

⁵⁵ L. Millu, *I ponti...*, dz. cyt., s. 124.

⁵⁶ Tamże, s. 71.

⁵⁷ Por. z wywiadem USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education lub Lehrerin Journalistin Feministion Schriftstellerin Zeitzeugin, Progetto Austriaco sulla Memoria 2002 Testimonianza di Liana Millu czy dla Provincia di Genova.

⁵⁸ L. Millu, *I ponti...*, dz. cyt., s. 200: „a radość? Czuć się szczęśliwym z faktu bycia wolnym. Znowu być człowiekiem”.

⁵⁹ Genowefa była osobą autentyczną. W rękopisie *Tagebuch* znajdują się wszystkie dane kobiety, jednak w Urzędzie Stanu Cywilnego w Sulejowie nie odnotowano powrotu Genowefy do domu rodzinnego. Najprawdopodobniej kobieta nigdy nie wróciła do ojczyzny.

⁶⁰ Tamże, s. 87.

pod każdym z nich ukrywało się robactwo skojarzeń. [...] Tylko dlatego że jestem tak okropnie przewrażliwiona, razi mnie to niemieckie szprechanie”⁶¹.

Identyczne doznania stały się udziałem innej ocalonej z niemieckich obozów koncentracyjnych kobiety, Zofii Posmysz. Podczas pobytu na paryskim placu Zgody pisarce zdawało się, że usłyszała głos swojej nadzorczyńni z Auschwitz-Birkenau, Annelise Franz: „Byłam przekonana, że to ona. Oczywiście to nie była ona. Przyjrzałam się osobie, która szukała jakiejś Eryki, nie było wątpliwości. Ale odtąd zaczęłam się zastanawiać, co bym zrobiła, gdyby to była ona”⁶².

Niechęć Elminy/Liany do Genowefy nie była związana jedynie z barwą głosu. Liana Millu jawnie mówiła o swojej antypatii do kraju położonego nad Wisłą: „nie lubię Polski i Polaków”⁶³. Swoją awersję usprawiedliwiała tym, że właśnie od tej grupy etnicznej zaznała najwięcej krzywdy.

W *I ponti di Schwerin* przeplata się czas przeszły z teraźniejszym. Elmina przemierza Niemcy z nadzieją powrotu do gorącej Italii. Zanim jednak to nastąpiło, bohaterka poczuła smak jedzenia, tak bardzo pożądanego w lagrze, a podczas wędrowki dzielonego z nieznajomymi: „Chcecie zjeść kolację czy będziecie tylko gadać? Oczywiście, że chcieliśmy kolację. Była to wspaniała uczta, jakbyśmy siedzieli w kuchni w naszym domu”⁶⁴. Tak samo jak każdego więźnia niemieckich obozów koncentracyjnych zaprzętała jedyna myśl, tak i Millu marzyła o pożywieniu. Elmina, uciekając z „marszu śmierci”, ważyła niewiele, jej ciało nie przypominało już sylwetki ludzkiej, kobieta stała się muzułmana: „byłam tylko workiem z kośćmi, pokrytym skórą. Włosy gdzieniegdzie odrosły, trochę się kręciły, co sprawiało wrażenie, że są krótsze. Do tego wypadły mi zęby. Gdy uśmiechałam się niekontrolowanie, było to dostrzegalne. Nie był to miły widok”⁶⁵. W obozie walka z głodem, zimnem, chorobami, ale przede wszystkim z człowiekiem była codziennym zmaganiem się więźnia. Niekiedy te wysiłki nie powodziły się i osadzony w lagrze stawał się muzułmana, a droga powrotna, która prowadziła do życia, okazywała się bardzo kręta. Elmina/Liana, będąc bliska śmierci, musiała dokonać wyboru – albo zrezygnować zupełnie ze swojego życia, albo zawalczyć, nie tracąc do siebie szacunku, jak wyjaśnia Agamben:

Stawką w „sytuacji skrajnej” jest zatem „pozostanie albo niepozostanie człowiekiem”, stać się albo nie stać muzułmana. Najbardziej narzucającą się i powszechną praktyką jest interpretowanie tego rodzaju doświadczenia granicznego w kategoriach moralnych. A zatem szło o próbę zachowania godności i szacunku dla samego siebie – nawet jeśli w obozie nie sposób było przełożyć ich bezpośrednio na działanie⁶⁶.

⁶¹ S. Szmaglewska, *Wilcza jagoda*, Warszawa 1977, s. 86, a także: „Płynęli z jezior w stronę wsi. Na pewno widziałam ich pierwszy raz. Kiedy już byli dość daleko, jeden z nich odwrócił się, słońce wymalowało barwą miedzi jego profil ze szczęką mocno wysuniętą do przodu. Jakiś dziwny kształt kapelusza, bełkot arogancki, wrogie, nic nie można było zrozumieć oprócz akcentu bezspornie obcego. No i ostatnie słowa strzeliły wyraźnie nad jeziorem: ...ist verbotem! Obejrzałam się. Sen? Obudzę się za chwilę z uczuciem wstrętu”, s. 126.

⁶² Z. Posmysz, *Byłam dla niej dobra*, rozmowę przeprowadziła K. Surmiak-Domańska, „Gazeta Wyborcza”, 19.09.2010.

⁶³ Por. z wywiadem USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education.

⁶⁴ L. Millu, *I ponti...*, dz. cyt., 69.

⁶⁵ Tamże, s. 70.

⁶⁶ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, Warszawa 2008, s. 55.

Pomimo wyczerpania organizmu, młoda więźniarka postanowiła żyć. Dla Millu życie oznaczało podróż w stronę ojczyzny. Dlatego zdecydowała się opuścić swoją koleżankę Jeannette, aby samotnie udać się do Schwerin. Ponieważ odległość do miejsca przeznaczenia była dość duża, Elmina/Liana zmuszona była prosić o gościnę przypadkowych gospodarzy. Niekiedy wystraszeni Niemcy podawali jej zza płotu kubek mleka, innym razem wpuszczali ją do chat albo wchodziła do domostw na siłę.

Jak już wspomniałam na początku tego artykułu, Liana Millu podzieliła swoją książkę na dwie części. Tak upragniony most Schwerin połączył reminiscencję z młodości z teraźniejszością. Autorka opatrzyła także komentarzem swoje życie powojenne. Przybliżyła czytelnikowi, jak ciężko było jej odnaleźć się w świecie, do którego podążała. Otoczenie nie przyjęło jej z otwartymi ramionami, wręcz przeciwnie, oskarżano ją. W pierwszej chwili Elmina udała się do Pizy, gdzie mieszkała jej ciotka. Lecz ta także nie współczuła siostrzenicy, stwierdzając, że oni również cierpieli podczas ostatniego konfliktu militarnego⁶⁷. Takie zachowanie ludzi rozczarowało bohaterkę *I ponti di Schwerin*, w konsekwencji zapragnęła zakończyć swoje życie: „Biegłam w ulewie. Gdy przechodziłam przez ulicę, zobaczyłam światła nadjeżdżającego autobusu, zatrzymałam się niezdecydowana. To było jakieś rozwiązanie. Tak proste i ostateczne”⁶⁸. Opamiętała się jednak i nie popełniła samobójstwa. Z pewnością z pomocą przyszedł jej tym razem nie człowiek, a pamiętnik *Tagebuch*, do lektury którego wróciła zaraz po powrocie do Włoch.

Tagebuch został powołany do życia przez Millu na początku maja 1945 roku. Diarystka nie pamięta precyzyjnie dnia, w którym znalazła mały zeszyt (12 na 18 cm). Ważne natomiast jest to, że wówczas Millu poczuła niezmierną potrzebę pisania, „istnieje nie tylko «lagier w literaturze» (jako temat) – zdradza Arkadiusz Morawiec – lecz także «literatura w lagrze»”⁶⁹, a poza tym powinno się notować, gdyż „czego nie ma, tego ludzki rozum nie obejmuje – radzi Szmaglewska – nie wszyscy mają wyobraźnię”⁷⁰. Włoska pisarka odczuwała potrzebę pisania, ponieważ chciała zapamiętać. Pragnęła opisać wszystko to, co się z nią (i wokół niej) dzieje, a poza tym w ołówku dostrzegła symbol wolności, jak tłumaczy polska pisarka Seweryna Szmaglewska: „Jak będzie wyglądał powrót między ludzi? Po latach analfabetyzmu przymusowego w obozie, gdzie papier, ołówek, pióro należały do przedmiotów skreślonych z rejestru ludzkich potrzeb, zakazanych i rzeczywiście niedostępnych w jeszcze większej mierze niż chleb albo czysta bielizna...”⁷¹. W obozie genueńska Żydówka nie miała styczności z przyborami do pisania. Jej kontakt z kartką i długopisem ograniczał się do widoku pióra w rękach kapo lub w dłoni doktora Mengele,

⁶⁷ Grazielle Merlatti – przyjaciółka pisarki, z którą rozmawiałam w 2012 roku – wspomniała o incydencie, który przytrafił się Millu po jej przybyciu do Włoch. Na ulicy w Pizie autorka *Dymów Birkenau* spotkała matkę swojej koleżanki z lat szkolnych, Bertę Coen. Kobieta ubolewała, że jej córka Liana Pirani nie przeżyła obozu, pomimo iż miała rodzinę, która na nią czekała, a Millu była sama, bez nikogo, kto oczekiwałby na jej powrót, a ona przeżyła. „Dlaczego? – pytała pani Coen – ty przeżyłaś, a moja córka nie?”. Zob. też USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, http://www.shoah.acs.beniculturali.it/index.php?page=View_ObjectContent&id=shoah:43089&media=m_479449 [dostęp 6.12.2015].

⁶⁸ L. Millu, *I ponti...*, dz. cyt., s. 310.

⁶⁹ A. Morawiec, *Literatura w lagrze, lagier w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009, s. 39.

⁷⁰ S. Szmaglewska, *Zapowiada się piękny dzień*, Warszawa, s. 41.

⁷¹ Tamże, s. 298.

który wpisywał numery przeznaczone do komór gazowych⁷². Dlatego dopiero po wyzwoleniu Liana mogła zaspokoić swoją chęć tworzenia, ponieważ „najpierw był fakt. Z faktu rodzi się temat, a następnie pojawia się metafora”⁷³. Dzięki tak ważnemu znalezisku, jakim był pamiętnik, Millu mogła notować: „muszę pisać”⁷⁴ – wyznała. W trakcie powrotu do ojczyzny w porzuconym gospodarstwie w Mecklenburgu, na podłodze, autorka *Dymów Birkenau* znalazła notes, przy którym leżał kawałek ołówka. Po latach sprezentowała ten przedmiot do pisania Primo Leviemu. Zeszycik posiadał klódkę, która miała na celu strzec sekretów jej właściciela. Na okładce wydrukowano malowniczymi literami niemieckie słowo *Tagebuch*. Notatnik zawierał pięćdziesiąt sześć kartek, które Liana skrupulatnie zapełniła. Millu nie planowała opublikować pamiętnika.

W miejscu tym nasuwa się pytanie, dla kogo Liana spisywała swoje dzieło. Sama autorka nie była w stanie wyjaśnić tej wątpliwości: „Chcę pisać, ale zadaję sobie pytanie: dla kogo to robię? – zastanawiała się – dla mnie czy dla ciebie?”⁷⁵. Pisarka po prostu uznała, że jej notatnik nie będzie atrakcyjny dla czytelnika. Jednak nie umiała o nim zapomnieć. Dlatego przekazała go swojemu przyjacielowi, Pierowi Stefaniemu, dla którego „[pamiętnik – dopisek A. Sz. Z.] był najcenniejszą rzeczą”⁷⁶. Liana Millu poprosiła go o przeczytanie tekstu, ale dopiero po jej śmierci. Przyjaciel dotrzymał słowa i po pogrzebie Liany przeczytał dokument własny. W naszej prywatnej rozmowie z dnia 16 stycznia 2013 roku Stefani wyznał, że z początku czuł się skrępowany i zawstydzony, czytając zapiski genuenki. Mimo to zdecydował się je opublikować. Do rąk czytelników trafiła więc książka, która nie jest lekturą łatwą, bowiem odbiorca musi mieć, po pierwsze, przygotowanie merytoryczne, czyli wiedzę na temat obozów koncentracyjnych, a po drugie, powinien znać przeszłość autorki. W innym przypadku *Tagebuch* będzie książką niejasną i nieczytelną.

Sam układ dokumentu osobistego odbiega od normy, do której nawykł czytelnik⁷⁷. Millu zaczynała notować swoje przemyślenia, pisząc już na okładce, po lewej stronie. Zabieg ten miał na celu wykorzystanie każdego wolnego miejsca znajdującego się w zeszycie. Górny, lewy róg diarystka oddzieliła dwiema skośnymi liniami, które tworzą tu coś na kształt szlaczka (jakie oddzielały tematy w zeszytach dzieci w szkołach podstawowych). Nad szlaczkiem widnieje podpis autorki. Tym razem Millu zdecydowała się skorzystać z jednego ze swoich pseudonimów – Lim. Pomiędzy dwiema liniami genuenka umieściła rodzaj motta, trzy łacińskie słowa: *Una comes solitudo*, które rozumiem jako *będąc w samotności*. Poniżej wyzwolona więźniarka lagru napisała datę: 10 maja 1945. Trzy

⁷² Por. z *Krzyk wiatru* Szmaglewskiej: „Odczuwam taką czczość na myśl o godzinach bez książki – tygodniach, miesiącach, kwartałach. Rok! Nigdy w życiu nie mógłbym uwierzyć, że przeżyję rok bez czytania, tymczasem już minęły dwa lata mojego przymusowego analfabetyzmu”, s. 64.

⁷³ A. Morawiec, *Literatura w lagrze*, dz. cyt., s. 23.

⁷⁴ L. Millu, *Tagebuch*, dz. cyt., s. 36.

⁷⁵ Tamże, s. 83.

⁷⁶ Tamże, s. 17.

⁷⁷ Korzystam z kopii rękopisu, która różni się od publikacji książkowej układem stron oraz nielicznymi zmianami w tekście, które będę tu sygnalizować. Natomiast cytaty użyte w tym artykule pochodzą z książki opublikowanej w wydawnictwie Giuntina.

czwarte strony na lewej okładce zajmuje wiersz, który nie został podpisany. Przypuszczać można, że napisała go sama Millu⁷⁸.

Na kolejnej stronie Lianka⁷⁹ ponownie oddzieliła lewy róg kartki. Nad grubą kreską raz jeszcze napisała łańskie słowa *bęąc w samotności*. Po prawej stronie podkreśliła po raz drugi swoje ukryte imię Lim. Niżej, wielkimi literami napisała: *Scheis ıgal*. I odwołała się do dwóch cytatów, pierwszy napisała sama: „Ludzkość w połowie składa się z głębów i z drani. Reasumując, wszyscy są świniami”⁸⁰, a drugi pochodzi z Biblii: „każdy dzień ma dość swojej biedy”⁸¹. Powyższy wiersz oraz zdanie dotyczące ludzkości pozwala sądzić, iż Liana Millu, właśnie wtedy dowiedziała się, że jej „narzeczony” przestał być jej mężczyzną⁸², dalej pisze: „po powrocie do Geni nie będę zawiedziona, ponieważ nie mam złudzeń. Właściwie mam niesmak. Odnajdę ulicę Tabarca i będę ich denerwowała swoją obecnością, aż w końcu wysłam mnie do diabła”⁸³. Rozczarowanie to pogłębiło jej już i tak nadszarpnięty stan zdrowia. Autorka *Tagebuch, Il diariob del ritorno dal Lager* kontynuuje pisanie, prowadząc dziennik w sposób bardzo zdawkowy, szczątkowy, nie rozwija myśli. W końcu Liana decyduje się opuścić gospodarstwo i udaje się w stronę mostu Schwerin: „idzie się. Wyruszą w drogę. Wyrzuty sumienia z powodu tej niewdzięcznicy Jeannette. Zmęczenie, ale radość z wolności. Goldberg i te brzydkie twarze. Francuzi. Kochać się. Ból wątroby. Wymarsz”⁸⁴. Z potoku słów, z tych skrawków myśli, z urwanych zdań czytelnik dowiaduje się, że była więźniarka obozu zagłady postanowiła jednak zostać jeszcze jedną noc w gospodarstwie, w którym zjadła ciepłą zupę, a dopiero na drugi dzień wyruszyła w drogę i została okradziona. Z dalszej części notatnika wynika, że Millu podróżowała w towarzystwie osób, które także pragnęły dotrzeć do granicy. Na kartach notesu kobieta przytacza również (jeszcze niezatarte) wspomnienia z obozu, pisząc o problemach higienicznych, przywołując zapach lagru, który określiła niemieckimi słowami *Scheis ıgal*. Wspomnienia przeszłości wyraźnie mieszają się z marzeniem o przyszłości, o własnych czterech ścianach i jedzeniu. 3 czerwca Liana Millu dotarła do Hôpital De Gaulle, gdzie otrzymała fachową opiekę medyczną. W trakcie jej hospitali-

⁷⁸ W życiu szukamy drogi, która doprowadzi nas do drugiej połówki, / i obdarzy nas szczęściem. / My tej szansy nie mamy... / Los pcha nas w przeciwnych kierunkach. / Cofamy się. / Życie nie daje nam możliwości powrotu. / A później, każdego dnia, minuta po minucie, / podczas gdy idziemy na dobre i na złe / mówiąc dumnie: „chciałem” / Znowu przeznaczenie rzuca nas / na ścieżkę przyszłości / los mówi / to co mamy w myślach, to co musimy wyznać. / w nieskończonym oczekiwaniu / pozwala mieć jedynie nadzieję / odległą, tajemniczą / w nicości, nadejście, koniec / możemy jeszcze walczyć.

⁷⁹ Kolejny z pseudonimów Liany Millu. Por. z artykułem O. Freschi, „Dodici chicchi di dolce speranza” *Liana Millu giornalista*, Genova 2014, s. 35.

⁸⁰ L. Millu, *Tagebuch*, dz. cyt., s. 30.

⁸¹ Tamże, s. 30.

⁸² Millu przywołała słowa piosenki *Lili Marlen*, która przeniosła ją w czas sprzed wojny, na geneńską ulicę Sturla, gdzie w deszczu stała razem z ukochanym. Piosenka ta była tak istotna dla Millu, że stała się motywem przewodnim w opowiadaniu w pierwszej książce. W *Tagebuch* pisarka zmieniła słowa pieśni (podobnie jak zrobiła to narratorka opowiadania *Lili Marlen*), z tym że Liana zwracała się do utraconego mężczyzny: wszystkie wieczory na ciebie tu czekam / wszystkie wieczory na ciebie tu czekam / teraz już nie czekam / *Himmel Kommando* na mnie czeka już / już nigdy Vincenzo Cen, już nigdy Vincenzo Cen / O krematorium jeszcze mnie nie spalisz / jeszcze raz chcę go zobaczyć / być może jeszcze o mnie śni / a potem, kto wie, na pewno zapomni / Dlaczego Vincenzo Cen? Dlaczego Vincenzo Cen?

⁸³ L. Millu, *Tagebuch*, dz. cyt., s. 34.

⁸⁴ Tamże, s. 31.

zacji, genuenka wyznała, że wstydzi się, iż jest Włoszką: „tak naprawdę nie chcę wracać do Włoch – pisze – wstydzę się mojego kraju, a flaga, którą kiedyś tak kochałam, teraz jest mi obojętna”⁸⁵. Do zmiany decyzji przekonał ją mężczyzna o imieniu Dino, którego Liana chciała odwiedzić po powrocie do Genui.

Wyznania Millu są bardzo intymne. W swoim pamiętniku m.in. żaliła się, że na świecie nie ma już nikogo, że nikt na nią nie czeka, że nie ma domu, pracy, przyszłości. Czy w takim razie Liana dokonała świadomie wyboru bycia samotną, czy może zdecydował za nią los? Dzisiaj trudno odpowiedzieć na to pytanie, gdyż sama Millu nigdy nie poznała odpowiedzi. W *Tagebuch* genuenka wyznała: „Dobry Boże, jak ja nienawidzę ludzi!”⁸⁶ oraz „w końcu jestem sama. Lotti wyjechała. Szczęście”⁸⁷. Nie zważając na opinie ludzkie, autorka *Dymów Birkenau* rzadko wychodziła ze swojego szpitalnego łóżka, stroniła od ludzi, unikała ich. W ich towarzystwie czuła się podobnie jak żmija, która w powieści francuskiego pisarza Antoine’a de Saint-Exupéry’ego skomentowała pytanie Małego Księcia. Liana czuła się samotna, będąc między ludźmi. Co więcej, niemiecki psycholog i socjolog Erich Fromm rozszerzył myśl Francuza, dowodząc, że człowiek „może żyć pośród ludzi, a mimo to doznawać uczucia kompletnej izolacji”⁸⁸. Według Fromma taka chęć alienacji może doprowadzić do przebiegu następujących po sobie i powiązanych przyczynowo określonych zmian, w których jednostka staje się świadoma swej niepowtarzalnej osobowości „aspektem procesu indywidualizacji jest wzmagająca się samotność”⁸⁹. Potrzeba spędzania czasu w pojedynkę odczuwana przez byłą więźniarkę Auschwitz-Birkenau przybierała na sile z dnia na dzień.

Kolejny temat, który przewodzi w pamiętniku Millu, dotyczy jedzenia. Pożywienie zaprzętało myśli rekonwalescentki. Pacjentka pisze, co zjadła i w jakich ilościach. Opisuje smak potraw, ich zapach. Wspomnienia mieszają się, przeplatają ze sobą, słowo *głód* od razu przenosi myśli do lagru. W bardzo osobistej formie Millu ukazała świat, który podnosił się po wojnie.

Diarystka pokusiła się również o stworzenie kilku wierszy, które zapisała w notatniku. Zapewne poprzez poezję Liana Millu chciała uwolnić swoje odczucia i marzenia, posłużyć się tu słowem Kazimierza Wyki, który w artykule *Zmęczona poezja* wyjaśnia taką potrzebę tworzenia:

Dostrzegam tylko niewątpliwy w całej epoce wspólny fakt. Polega on na zastrasza-
jącym zmniejszeniu poczucia intymności, na zatarciu przekonania, że nasze porusze-
nia najbardziej utajone przecież nie są samotne, przecież znaczą w powszechnym, nas
wszystkich ogarniającym życiu wzruszeń. [...] Prawdziwa poezja jest sprawą jakiegoś
braterstwa w samotnych odruchach wyobraźni, w samotnych szepcach uczuć, brater-
stwa, które każe je wyjawić, które powiada: gdy poprzez słowo podzielił swoje prze-
życie, podzielił swój akt wyobraźni, staną się one wspólne i społeczne⁹⁰.

⁸⁵ Tamże, s. 34.

⁸⁶ Tamże, s. 31.

⁸⁷ Tamże, s. 83.

⁸⁸ E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, Warszawa 2011, s. 18 (wersja elektroniczna).

⁸⁹ Tamże, s. 22.

⁹⁰ K. Wyka, *Pograniczne powieści*, Warszawa 1974.

Na ostatnich kartach pamiętnika genuenka opisała swoje doznania po przybyciu do Włoch. Najprawdopodobniej spotkała się tam ze swoimi przyjaciółmi z czasów wojny. Wówczas jej podejrzenia okazały się słuszne, ukochany mężczyzna zaręczył się z inną kobietą. Ostatnie zdanie zanotowane w pamiętniku jest niedokończone, jakby autorce zabrakło miejsca (teza ta jest błędna, w pamiętniku Liana miała wystarczająco dużo miejsca, aby dokończyć własne myśli). Być może zabrakło jej siły, by komentować to bolesne wydarzenie. Millu pisze tam: „Nie chciałabym (albo chciałabym) widzieć go przy sobie, jest to...”⁹¹.

W obydwóch książkach włoska więźniarka Auschwitz-Birkenau przedstawiła swoje losy, które niekiedy zaskakiwały rozbieżnością: obok faktów Liana Millu umieściła także historie nieprawdziwe, zmyślane. Natomiast w pamiętniku pisarka przedstawiła całą prawdę o sobie, nie ukrywając niczego. Odkryła przed czytelnikiem (w tym przypadku pierwszym odbiorcą dzieła była sama Liana, później jej przyjaciele Piero Stefani, Marina Sortorio, a potem wydawca i w końcu czytelnicy) swoje uczucia, doznania i refleksje.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz*, Warszawa 2008.
- Baiardi M., *Contributo per una biografia di Liana Millu*, [w:] *Storia e memoria*, Genova 2014.
- Balcerzan E., *Perspektywy „poetyki odbioru”*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. II, Wrocław 1987.
- Czermińska M., *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Freschi O., „*Dodici chicchi di dolce speranza*” *Liana Millu giornalista*, Genova 2014.
- Fromm E., *Ucieczka od wolności*, Warszawa 2011 (wersja elektroniczna).
- Gunn J. V., *Sytuacja autobiograficzna*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Gusdorf G., *Warunki i ograniczenia autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009.
- Kraus M., USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, [page=View.ObjectContent&id=shoah:43089&media=m_479449](#) [dostęp 6.12.2015, wymagane hasło].
- Lubas-Bartoszyńska R., *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.
- Millu L., *I ponti di Schwerin*, Genova 1998.
- Morawiec A., *Literatura w lagrze, lagier w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź 2009.
- Morin E., *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, (przeł.) R. Zimand, Warszawa 1977.
- Picciotto Fargino L., *Il libro della memoria. Gli Ebrei deportati dall’Italia (1943–1945)*, Milano 1991.
- Piotrowska E., *Niedokończoność*, [w:] *Na mojej ziemi był Oświęcim*, (red.) A. A. Zych, cz. II, Oświęcim 1993.

⁹¹ Tamże, s. 94.

Posmysz Z., *Byłam dla niej dobra*, rozmowę przeprowadziła K. Surmiak-Domańska, „Gazeta Wyborcza”, 19.09.2010.

Renza L. A., *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009.

Starobinski J., *Styl autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009.

Sturrock J., *Nowy wzorzec autobiografii*, [w:] *Autobiografia*, (red.) M. Czermińska, Gdańsk 2009.

Szmaglewska S., *Wilcza jagoda*, Warszawa 1977.

Szmaglewska S., *Zapowiada się piękny dzień*, Czytelnik, Warszawa 1979.

Wyka K., *Pogranicze powieści*, Warszawa 1974.

Wywiad dla USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education, http://www.shoah.acs.beniculturali.it/index.php?page=View.ObjectContent&id=shoah:43089&media=m_479449 [dostęp 6.12.2015, wymagane hasło].

Zimand R., *Diarysta Stefan Ż*, Wrocław 1990.

Agnieszka Szurek

HISTORIA MAZOWSZA ZACHODNIEGO W FANTAZJACH UŻYTKOWNIKÓW MEDIÓW SPOŁECZNOŚCIOWYCH

W listopadzie 2013 roku facebookowa strona *Miejsca w Grodzisku Mazowieckim, o których nie miałeś pojęcia* zamieściła wpis o „Szwedzkich Górach” – pozostałościach średniowiecznego grodziska, które wtedy jeszcze nie były udostępniane do zwiedzania i służyły jako miejsce zabaw, jazdy na sankach zimą i na rowerach w lecie¹. Wpis na temat „Szwedzkich Gór” pojawił się ponownie w marcu 2015 roku. Pod tekstem wywiązała się dyskusja; niektórzy użytkownicy, starając się dociec, skąd wzięła się nazwa „Szwedzkie Góry”, powtarzali lokalne legendy:

Był tam jakiś zamek albo fort należący do Szwedów... chyba².

Ja słyszałem że w tym miejscu zatrzymali się Szwedzi którzy uciekali przed Tatarami.

I w tym miejscu toczyli z nimi walkę³.

Warto iść z wykrywaczem. Szwedzi, tam gdzie mieli obozowiska, często przetapiali złote sztućce na sztabki⁴.

Inni komentujący prostowali te wersje, powołując się na badania naukowe. Wiele osób przywoływało osobiste wspomnienia („Dziadziuś mnie tam na sanki zabierał”⁵). Jeszcze inni zastanawiali się, jak w przyszłości potoczą się losy tego miejsca, roztaczając pesymistyczne wizje („A ma tu iść obwodnica. Masakra, zamiast pielęgnować nasze hi-

¹ We wrześniu 2015 roku w Szwedzkich Górach w Grodzisku Mazowieckim została otwarta ścieżka edukacyjna.

² [Maciek Marek Mateusz Szostek]. (8.11.2013). „Szwedzkie Góry w Chlebni”. Źródło: *Miejsca w Grodzisku Mazowieckim, o których nie miałeś pojęcia*, <https://www.facebook.com/MiejscawGrodzisku?fref=ts> [dostęp 25.03.2015]. Wszystkie cytaty w tekście wg pisowni oryginalnej.

³ [Wojciech Kruszewski]. (8.11.2013). Tamże.

⁴ [Biznes Motoryzacyjny Polska]. (11.06.2014). Tamże.

⁵ [Magdalena Burdzy]. (8.11.2013). Tamże.

storyczne miejsce to je zmiotą z powierzchni ziemi”⁶; „Nic, najlepiej wymazać z pamięci! Tak jest wygodnie, kiedyś może ktoś to kupi i wybuduje bloki. W maju 2016 zaczną wyprzedawać polską ziemię dla zachodu...”) lub przedstawiając optymistyczne projekty („Wystarczyłoby trochę starań i dobrych chęci, żeby zrobić z tego skansen na miarę Biskupina”⁸). W trakcie dyskusji wyłoniły się też postacie „złych” i „dobrych” bohaterów: czarnym charakterem stały się władze miasta⁹, które nic nie robią, aby chronić zabytek, a także ci, którzy, od lat mieszkając w okolicy, nie znają jej historii. Dobrzy bohaterowie to z kolei „prawdziwi grodziszczanie”, znający historię swojego miasta i okolic i żywo nią zainteresowani.

W mediach społecznościowych można niejednokrotnie spotkać podobne dyskusje, dotyczące miejscowych zabytków oraz miejsc pamiętanych i wspominanych przez lokalne społeczności. Stanowią one niewątpliwie ciekawy materiał badawczy dla socjologów, antropologów czy badaczy folkloru. Narracje te są tworzone przez dość wąską grupę osób, zainteresowanych lokalną tematyką. O ile można sądzić na podstawie treści wpisów, znajdują się wśród nich użytkownicy zarówno bardzo młodzi, jak i zdecydowanie starsi; zarówno mieszkający od urodzenia w danym mieście, jak i ci, którzy niedawno się do niego sprowadzili, a także byli mieszkańcy, związani emocjonalnie z miastem, lecz żyjący gdzie indziej. Celem tego artykułu nie jest jednak analiza socjologiczna ani rozstrzygnięcie, w jakim stopniu opinie głoszone przez użytkowników są reprezentatywne. Nie podejmuję również próby weryfikacji omawianych opowieści, szukania ich historycznego uzasadnienia i źródeł, z których się wywodzą. Celem tej analizy jest spojrzenie na fabuły budowane wokół wydarzeń z lokalnej historii z retorycznego punktu widzenia, jako na skonstruowane – czy też raczej nieustannie konstruowane – opowieści.

Przedmiotem analizy są fabuły, wyłaniające się w wyniku dyskusji, budowane wokół wydarzeń z lokalnej historii i tworzone wspólnie przez członków grupy na zasadzie „demokratycznej” – to znaczy, żaden z użytkowników nie ma uprzywilejowanej pozycji, nie jest „mistrzem gry” i nie przemawia z pozycji autorytetu. Rozpatrywane są tu tylko dyskusje, w których użytkownicy nie komentują wizji przedstawionej przez pisarza, dziennikarza czy reżysera, ale sami tworzą fabuły na temat miejsc, wydarzeń i postaci z lokalnej historii. Analizie poddani zostają zatem nie użytkownicy mediów społecznościowych i nie przytaczane (bądź przeinaczane) przez nich fakty historyczne, a sam mechanizm i dynamika tworzenia fabuł oraz wyłaniająca się z nich retoryczna wizja.

Omawiane są dyskusje toczone w mediach społecznościowych (przede wszystkim Facebook i YouTube), na stronach identyfikujących się jako fanpage lub grupa dyskusyjna zorganizowana wokół tematyki ściśle lokalnej. Są to przede wszystkim grupy określające się jako mieszkańcy danej miejscowości (na przykład *Milanowianie kochający Milanówek*, *Voice of Grodzisk*, *Podkowa Leśna*) lub grono osób szczególnie zainteresowanych daną

⁶ [Agnieszka Chylek]. (11.11.2013). Tamże.

⁷ [Grace Grażyna]. (6.03.2015). Tamże.

⁸ [Piotr Bydliński]. (6.03.2015). Tamże.

⁹ Autorzy wpisów zazwyczaj nie precyzowali, o jakie władze im chodzi, z kontekstu dyskusji można wnioskować, że najczęściej mieli na myśli burmistrza Grodziska Mazowieckiego.

miejscowością i jej historią (na przykład *Zabytkowy Żyrardów, Miejsca w Pruszkowie, o których nie miałeś pojęcia*). Inaczej niż w przypadku profilu, bloga lub strony osobistej nie można tu mówić o jednym autorze, jednej spójnej wizji czy światopoglądzie. Fabuły, o ile się wyłaniają, są tworzone przez wielu niezależnych użytkowników. Porządek ich powstawania jest alinearny (komentowane mogą być równocześnie wpisy starsze i nowsze, komentarze mogą być edytowane i aktualizowane), a fabuły mają charakter otwarty (zawsze możliwy jest powrót do dyskusji). Różne strony poświęcone temu samemu regionowi najczęściej blisko ze sobą współpracują, udostępniają nawzajem swoje wpisy, a dyskusja rozpoczęta w jednym miejscu może przenosić się w inne. Badanie takich fabuł jest zatem dużym wyzwaniem metodologicznym.

Głównym przedmiotem analizy były narracje społeczności z terenu „małego Londynu”, czyli obszaru podwarszawskich miejscowości Podkowa Leśna, Milanówek, Grodzisk. Narracje te zostały zestawione z opowieściami z sąsiadujących miejscowości – Pruszkowa i Żyrardowa, kojarzonych z zupełnie innym etosem. O ile Podkowa Leśna, Milanówek i Grodzisk były i są łączone z etosem inteligencko-mieszkańskim, Pruszków i Żyrardów kojarzono zwykle z etosem robotniczym. Jednym z celów niniejszej analizy było sprawdzenie, czy różnice te mają wpływ na mechanizm powstawania fabuł i topikę opowieści. Kryterium doboru stanowiła tematyka wpisów, czyli ich związek z przeszłością, historią i tożsamością mieszkańców miasta, oraz ich popularność. Aby wokół danego zdarzenia czy wspomnienia mogła rozwinąć się fabuła, konieczne jest, aby zaistniała wokół niego wymiana zdań – decydująca była więc zarówno liczba komentarzy, jak też ich jakość (nie mogły być to komentarze ograniczające się do emotikonów lub stwierdzeń typu „ale ładne”).

Kolejną znaczącą cechą jest to, że autorzy przedstawiający w mediach społecznościowych swoje wizje historii na ogół nie określają się jako historycy. Nawet jeśli niekiedy traktują przeszłość jako „cudzoziemski kraj”, zwykle nie przyjmują roli „tłumacza języka obcej kultury na nasz oraz języka przeszłości na język teraźniejszości”¹⁰. Bliższa jest im rola odkrywców czy też wędrowców po tym „cudzoziemskim kraju” – do takiej roli nawiązują zresztą nazwy niektórych facebookowych grup czy stron, jak *Grodziscy Poszukiwacze Przygód, Miejsca w Grodzisku Mazowieckim, o których nie miałeś pojęcia*. Ponieważ tematyka dyskusji w tych grupach dotyczy historii lokalnych – a więc bardzo „namacalnych”, takich, których pomniki są cały czas obecne w przestrzeni miasta – nie istnieje duży dystans między światem narratorów a światem przeszłości. Przeciwnie – na ogół te dwa światy przenikają się i uzupełniają. Przeszłość nie jest odległą, trudno dostępną krainą, ale raczej okruciami rozsianymi w codziennym otoczeniu, które trzeba umieć zauważyć.

Dostrzegalną na pierwszy rzut oka cechą fabuł, które odnaleźć można w mediach społecznościowych, jest mieszanie elementów prywatnych lub rodzinnych wspomnień, historii znanej z podręczników, filmów i książek oraz motywów baśniowych i ludowych. Elementy te sklejają się w jedną całość, przenikają się i wzajemnie na siebie oddziałują. W przywołanej na wstępie narracji o „Szwedzkich Górach” wspomnienia ze szkolnych

¹⁰ E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005, s. 61.

wycieczek czy dziecięcych zabaw przeplatają się z wizją walk toczonych w tym miejscu przez Szwedów lub Tatarów. W omawianej w dalszej części artykułu opowieści o cmentarzysku samochodów lub o pruszkowskim czołgu współlistnieją obok siebie wspomnienia z wagarów i eksplorowania wraz z grupą przyjaciół tajemniczych zakazanych miejsc, oraz obrazy z bardziej odległej historii: radzieckich żołnierzy wkraczających do Pruszkowa lub Hermanna Göringa, który miał być właścicielem jednej z niszczących na złomowisku limuzyn.

Terminem, który wydaje się dość dobrze opisywać tę aktywność użytkowników mediów społecznościowych, jest fantazja – w rozumieniu nie psychoanalitycznym, a wywodzącym się z tradycji romantycznej. Samuel Taylor Coleridge opisywał fantazję jako „rodzaj pamięci wyzwolonej z porządku czasu i przestrzeni”¹¹. Fantazjowanie polega na swobodnym dobieraniu i łączeniu rzeczy zapisanych w pamięci, „bawieniu się elementami ustalonymi i utwalonymi”¹². Fantazja posługuje się gotowym materiałem; jest działalnością w niewielkim stopniu twórczą, ponieważ polega głównie na przeorganizowywaniu dostarczonych, gotowych elementów. Charakterystyka ta wydaje się dobrze odpowiadać narracjom tworzonej w mediach społecznościowych, szczególnie jeśli przez „pamięć” rozumielibyśmy nie indywidualną pamięć użytkowników, a zbiorową „pamięć internetu”. Analizując Coleridge’owską koncepcję wyobraźni i fantazji, Owen Barfield wskazywał, że to dzięki fantazji postrzegane zjawiska są zapisywane w pamięci jako wspomnienia¹³. Te „zapisy” możemy następnie w sposób świadomy dobierać i łączyć, organizując je w pewne całości. Barfield wskazywał również, że fantazja redukuje w ten sposób to, co poznawalne, do tego, co obrazowalne¹⁴. Wydaje się, że można to dość dobrze odnieść do funkcji, jaką w internetowych wpisach pełnią zdjęcia. „Poznawalna” przeszłość jest tam właśnie zredukowana do przeszłości „obrazowalnej”, utwalonej na fotografiach.

Do Coleridge’owskiego rozumienia fantazji nawiązują metody analizy komunikacji grupowej przedstawione przez Ernesta Bormanna¹⁵. Bormann zauważał, że podczas niektórych dyskusji z wypowiedzi uczestników zaczyna wyłaniać się spójna retoryczna wizja, którą podchwytyją i zaczynają rozwijać wszyscy dyskutanci. Powstawanie wizji sygnalizują zewnętrzne oznaki: „Tempo rozmowy wzrasta. Uczestnicy stają się podekscytowani, przerywają sobie, rumienią się, śmieją, pozbywają zahamowań”¹⁶. W mediach społecznościowych takimi wyznacznikami może być liczba szybko następujących po sobie komentarzy, polubień i udostępnień. Uczestnicy żywo reagują na komentarze innych osób, podchwytyją ich spostrzeżenia, rozwijają pojawiające się wątki. W wyniku tego „łańcucha wypowiedzi” powstaje wspólna wizja, zawierająca prawdziwych lub fikcyjnych bohaterów, zarys fabuły i świata przedstawionego. Wizja staje się kompletna, kiedy grupa tworzących ją osób sięga do przeszłości, wydobywa z niej pewne wspo-

¹¹ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Londyn–Nowy Jork 1956, s. 167.

¹² Tamże.

¹³ O. Barfield, *What Coleridge Thought*, Londyn 1972, s. 87.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ E. G. Bormann, *Fantasy and rhetorical vision: The rhetorical criticism of social reality*, „Quarterly Journal of Speech”, no. 58, s. 396–440.

¹⁶ Tamże, s. 397.

mnienia i przekształca je tak, że zaczynają rzutować również na przyszłość. Tworzywem budującym wizje są fantastyczne motywy, które łączą się w jeden spójny ciąg. Wyłania się wtedy zasada legitymizująca i organizująca całość, będąca spoiwem dla różnych fantastycznych motywów. W jednym z podanych przez Bormanna przykładów czynnikiem spajającym retoryczną wizję, konstruowaną przez pierwszych protestanckich emigrantów przybywających do Ameryki, jest przedstawienie emigracji jako świętego exodusu ludu wybranego. Wizja ta spajała w sobie takie motywy, jak zdobywanie nowych terytoriów dla Boga, ratowanie dusz tubylców przed wiecznym potępieniem, zmaganie się z trudnymi warunkami naturalnymi, wyrzeczenie się ziemskich przyjemności¹⁷. Taka narracja tłumaczyła i porządkowała zarówno przeszłość, jak i przyszłość danej społeczności. Zapewniała miejsce tak dla dobrych, jak i dla złych bohaterów, wydarzenia z przeszłości pozwalała wpisywać w jasno nakreślone ramy oraz budować zarówno optymistyczne, jak i pesymistyczne scenariusze na przyszłość.

Podobny mechanizm tworzenia narracji można zaobserwować w mediach społecznościowych. Badanie tworzonych tam fantazji ma tę zaletę, że pozwala rozwiązać jedną z wątpliwości, jaką budziła metoda Bormanna: czy prezentowana retoryczna wizja rzeczywiście znajduje oddźwięk wśród odbiorców¹⁸. W przypadku mediów społecznościowych odbiorcy opowieści są zarazem jej twórcami. Retoryczna wizja jest więc – przynajmniej w dużym stopniu – ich wspólnym dziełem, a nie narzuconą z góry koncepcją.

NARRACJA 1. MIASTO-OGRÓD I ŻYRARDÓW JAKO SPOKOJNA WIEŚ. PRZESZŁOŚĆ JAKO PRZESTRZEŃ POGODZONYCH PRZECIWIENSTW

Protesty mieszkańców przeciwko wycince drzew przy ich ulicy czy w pobliskim parku to stały element debat w każdym mieście. W dyskusjach wokół takich zdarzeń często pojawia się obraz wyidealizowanej, sielankowej przeszłości, przeciwstawiany zepsutym czasom obecnym.

25 lutego 2015 roku na stronie *Milanowianie kochający Milanówek* zamieszczono zdjęcia wycinki drzew przy torowisku kolejowym wraz z krótkim wpisem, oskarżającym władze miasta o zaniedbania i dążenie wyłącznie do własnych korzyści. 28 lutego strona *Razem dla Milanówka* zamieściła wpis z filmem, ilustrującym wycinkę kolejnego drzewa. Wpis ten udostępniono na stronie *Milanowianie kochający Milanówek* oraz na wielu prywatnych profilach – tym samym został spełniony pierwszy z warunków opisanych przez Bormanna: dyskusja zaczęła toczyć się w szybszym tempie, wyzwalać coraz silniejsze emocje i obejmować coraz szersze kręgi. Pierwsze komentarze przedstawiały wycięcie drzew jako koniec pewnej epoki czy też pewnego sposobu myślenia o mieście, często przywołując przy tym metaforę śmierci:

¹⁷ Tamże, s. 402.

¹⁸ Por. Ch. E. Williams, *Fantasy Theme Analysis. Theory and Practice*, „Rhetoric Society Quarterly”, vol. 17, no. 1(1987), s. 17.

Miasto Ogród R.I.P.

Idę biegać to się przyjrzyć. To miasto to trup, jak rozdzielił strony jak w Brwinowie to przy nadarzającej się okazji będzie trzeba się wyprowadzić...

Kolejna śmierć drzewa przez ścięcie. Wyrok podpisany przez Wiesławę Kwiatkowską?

W dyskusji, która wywiązała się pod wpisami, niektórzy bronili podjętej decyzji (remont ogrodu przy torach wymagał wycinki), kolejni dyskutanci zaś dopowiadali, że obecne problemy są skutkiem wieloletnich zaniedbań: zieleń powinno się pielęgnować, a na miejsce wyciętych drzew sukcesywnie dosadzać nowe. W toku dyskusji wyłoniły się postacie dobrych i złych bohaterów. Drudzy ze wskazanych to przede wszystkim obecne władze, które nie dbają o miasto i koncentrują się na szukaniu prywatnych korzyści, ale także ci mieszkańcy, którzy są obojętni i nie angażują się w sprawy lokalnej społeczności. Dobrzy bohaterowie zabiegają natomiast o to, aby Milanówek pozostał „miastem-ogrodem”. To właśnie hasło zaczyna sankcjonować całą narrację. Retoryczna wizja przedstawia sielankowe miasto-ogród niszczone przez postęp cywilizacji, bezmyślną władzę i obojętność części mieszkańców.

Potrzeba wielu lat aby takie drzewo urosło i w ciągu jednego dnia się wycina... Aż szkoda patrzeć, tym bardziej, że Milanówek zawsze służył jako „Miasto ogród”.

Szkoda, że są wycinane w naszym pięknym mieście drzewa. Miejmy nadzieję, że nie wytną nas wszystkich.

[...] Kiedyś miasto zieleni teraz będzie Milanówek jako miasto korzeni [...].

Przeszłość jest przywoływana jako utracony ideał, ale zarazem jako wizja, która powinna wytyczać kierunek obecnych działań:

Mogę wspominać przedtelewizyjne lata 50te i 60te. Drogi (ulice) o nawierzchni „nieutwardzonej”, między Podgórną a Podleśną – wzgórze (doskonale na dziecięce narty i skocznie) – zamienione wkrótce na piasek budowlany, brak tunelu i wiaduktu, niezelektryfikowaną „ciuchcią skierniewicką” i niskie perony. Uroczą starą kolejkę EKD, ze stacją obok pociągu (a w Warszawie na Nowogrodzkiej przed Poznańską). Łaski i dzikie łąki z macierzanką (później zabudowane) a przede wszystkim – mikroklimat. Do mniej więcej połowy lat 70tych – zupełnie wyjątkowe balsamiczne powietrze, nagle ucięte jak nożem (przykład tzw. zjawiska progowego). Żałuję, że nie mam zdjęć, zwłaszcza sprzed późniejszych zmian, które zresztą ułatwiły rozstanie z tym rodzinnym prawie Edenem... [...].

Bardzo podobną narrację można odnaleźć na stronie *Żyrardów na starej fotografii*. Pod zdjęciem Żyrardowa z lat 70. w licznych komentarzach powraca nie tylko wizja sielankowej, idealnej przeszłości, ale nawet określenie *miasto-ogród*¹⁹. Fabryczne miasto z przeszłości jest przedstawiane jako spokojna, pełna zieleni wioska (równolegle w innych narracjach na tej samej stronie jest prezentowany jako tętniący życiem ośrodek przemysłowy, zapewniający pracę tysiącom ludzi).

Interującym rysem wszystkich podobnych wizji jest zatem to, że natura niekoniecznie jest w nich przeciwstawiana kulturze. Podział między „dobrą” a „złą” przestrzenią nie

¹⁹ [Sebastian Guzewski]. (9.03.2015). „Fotografia z lat 70-tych...”. Źródło: *Żyrardów na starej fotografii*, <https://www.facebook.com/pages/%C5%BBynard%C3%B3w-na-starej-fotografii/1398668700427606?ref=ts> [dostęp 25.03.2015]. Określenie *miasto-ogród* powraca również w kolejnych wpisach na tej stronie.

pokrywa się z granicą między naturą a krajobrazem przekształconym przez człowieka. „Złą” przestrzenią są parkingi, dyskonty, bannery reklamowe i ekrany dźwiękoszczelne. „Dobra” przestrzeń to nie tylko parki i zadrzewione ulice, ale też kawiarnie, stragany, małe sklepy. Podczas gdy obecne markety, banki i obiekty usługowe zawłaszczają przestrzeń i w pewien sposób ją desakralizują, dawne sklepy współlistniały z naturą, harmonijnie wtapiały się w otoczenie – wspomnienia o takich kawiarniach, cukierniach czy warzywniakach można odnaleźć na przykład na stronie grupy *Podkowa Leśna*²⁰. Na fanpage’u *Żyrardów na starej fotografii* taka wizja jest jednocześnie wspomnieniem przeszłości i programem na przyszłość. Jedna z użytkowników tak pisze o ulicy Jana Pawła II:

Brakuje mi w tym miejscu zieleni. A najbardziej przeszkadzają samochody. Tam powinny być małe straganiaki z pocztówkami, jak w Kazimierzu, a nie parkingi.

Przeszłość jawi się więc jako miejsce idealnej harmonii między naturą a kulturą. Jak pisał Hannu Slami, „[t]o właśnie połączenie natury i kultury tworzyło ideał ojczyzny, *Heimat*, którą należało chronić przed inwazją nowoczesności”²¹.

Temat wycinki starych drzew powraca na stronach innych okolicznych miejscowości – Grodziska Mazowieckiego i Podkowy Leśnej, nie prowadzi tam jednak do wykształcenia się retorycznej wizji. Mimo że w toku dyskusji zarysowują się postacie dobrych i złych bohaterów, a w przypadku Podkowy Leśnej zostaje też przywołane hasło miasta-ogrodu, w żadnej z tych dyskusji użytkownicy nie budują wspólnej wizji przeszłości. Na stronach poświęconych Brwinowowi i Pruszkowowi temat wycinki drzew i odchodzącego w niepamięć miasta-ogrodu jest w zasadzie nieobecny.

Fantazje, polegające na przedstawianiu wyidealizowanej wizji przeszłości jako miejsca idealnej harmonii między naturą a kulturą, pojawiają się zatem w mediach społecznościowych niezależnie od etosu miejsca, którego dotyczą – w fantazjach użytkowników miastem-ogrodem może równie dobrze być Milanówek, jak Żyrardów, i równie dobrze może nim nie być Pruszków, jak Brwinów (miejscowość oficjalnie zaliczana do „Trójmiasta Ogrodów”).

NARRACJA 2. KOMENTARZ SAMOCHODÓW, SZPITAL, SZWEDZI I DRUGI BISKUPIN. PRZESZŁOŚĆ JAKO POTENCJALNE ŹRÓDŁO KORZYŚCI I NOWY PUNKT WIDZENIA

W przytaczanej na początku artykułu narracji dotyczącej „Szwedzkich Gór” zwracają uwagę komentarze użytkowników, którzy wyrażają zdziwienie, że tak zwyczajne miejsce, znane z codziennych zabaw i spacerów, może mieć tak dawną i ciekawą historię. Wydaje się, że historie o Szwedach uciekających przed Tatarami lub przetapiających złote sztuczce mają na celu między innymi przydanie codziennej scenarii elementów niezwykłości i egzotyki. Znane miejsce zostaje ukazane z nieoczekiwanej perspektywy, w nowym

²⁰ [Mieczysław Klajnowski]. (4.03.2015). „Włożyłem kliszę do nikona i zacząłem wspominać dawne dobre czasy”. Źródło: *Podkowa Leśna*, <https://www.facebook.com/groups/podkwoalesna/?fref=ts> [dostęp 25.03.2015]. Por. również komentarze innych użytkowników pod tym wpisem.

²¹ H. Salmi, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, Kraków 2010, s. 19.

świecie. W pierwszej opisywanej narracji fantazja polegała na kojarzeniu przeciwieństw zorganizowanych wokół biegunów natura–kultura. W narracji o „Szwedzkich Górach” opowieść organizuje się wokół przeciwieństw zwykłe–niezwykłe, znajome–tajemnicze. Ta oś przeciwieństw jest zresztą zasadą tkwiącą u podstaw wielu omawianych tutaj stron internetowych. Sam tytuł *Miejsca w [nazwa miejscowości], o których nie miałeś pojęcia* sugeruje, że głównym celem publikowanych wpisów jest pokazywanie niedostrzeganych lub niedocenianych miejsc w najbliższej okolicy albo też nadawanie rangi pomników przeszłości czemuś, co w opinii publicznej jest uznawane za ruiny, rudery, śmietniska.

Przykładem narracji zorganizowanej wokół osi zwykłe–niezwykłe są wpisy dotyczące cmentarzyska zabytkowych samochodów w Grodzisku Mazowieckim. Historia kolekcji Tadeusza Tabenckiego była przedstawiana w wielu różnych mediach. Poświęcone jej wpisy na portalach społecznościowych są często aktualizowane, uzupełniane i udostępniane. W budowanych narracjach eksponowana jest aura tajemniczości i niezwykłości, tym większa, że dotycząca miejsca, które wielu użytkowników codziennie mija w drodze do szkoły czy do pracy:

Skryta w gąszczu zarośli, w sąsiedztwie ludzkich domów, opuszczona posesja skrywa ponure memento popadającej w zapomnienie, i zdewastowanej wspaniałej niegdyś kolekcji samochodów. Popadające w ruinę, zapomniane dziś wraki tworzące swego rodzaju cmentarzysko stanowią część nieistniejącej już kolekcji unikatowych samochodów która powstała w latach PRL-u. Właścicielem oraz twórcą tej unikatowej w skali kraju kolekcji był nieżyjący już, zmarły pod koniec lat 80 były funkcjonariusz Urzędu Bezpieczeństwa kraju, który jednocześnie był też urzędnikiem Ministerstwa Transportu w tamtych latach.

W czasach swojej świetności kolekcja wg. nie potwierdzonych informacji mogła liczyć ok 300 samochodów.

Dziś pośród dzikich zarośli, wewnątrz posepnych zniszczonych garaży pozostawione na pastwę losu auta, narażone na postępującą korozję oraz akty wandalizmu dzień po dniu znikają...

Wśród gnijących, rdzewiejących sylwetek można rozpoznać między innymi takie auta jak: Porsche 911, Citroen DS, stare modele Mercedesa, Alfa Romeo, Bmw, Fiata, Bugatti, oraz symbole motoryzacji czasów PRL czyli: Wartburgi, Syrenki, Polskie Małe Fiaty...

Większość z nich nie wyjeżdżała z posesji od 30 lat... i nigdy już nie wyjedzie...

Nic nie zostanie zapomniane...²².

Piękne i smutne. Lekko postapokaliptyczny klimat. Wszystkie te maszyny były kiedyś nowe, stały w salonach, cieszyli się nimi ludzie, którzy już nie żyją. Były nowe, błyszczące, piękne, luksusowe. Ile pamiętają! Ile osób się przewinięło przez te wnętrza, ile rozmów, sytuacji miało miejsce! A teraz niszczej, są oddechem przeszłości, widmem dawnej świetności. I niby można by tchnąć w nie nowe życie przy nakładzie odpowiednich środków, ale jest w tym zniszczeniu i w tym upływie czasu coś bardzo pociągającego, bardzo pięknego, tajemniczego. Słowem – OSOM!

Nowe spojrzenie na zapomniane i niedocenione miejsca może mieć również bardzo praktyczny, komercyjny wymiar. Użytkownicy mediów społecznościowych lubią wy-

²² [Silent Wakers], *Cmentarzysko Samochodów – Znikająca Kolekcja*. Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=H5vrX8Bw5n4> [dostęp 25.03.2015].

obrażać sobie, jak zaniedbane budynki odzyskują świetność, zyskują nowe zastosowanie i stają się chlubą okolicy, przyciągającą rzesze turystów. Gdyby udało się zainteresować tym projektem władze miasta lub bogatego sponsora, niszcząca kolekcja samochodów mogłaby zmienić się w imponujące muzeum motoryzacji²³.

Podobne plany są snute również wobec innych zabytków. „Wystarczyłoby trochę starań i dobrych chęci, żeby zrobić z tego skansen na miarę Biskupina”²⁴ – pisze jeden z komentujących o „Szwedzkich Górach” w Chlewni. Odrestaurowane zabytki mogłyby pełnić funkcję użytkową – w starym szpitalu jedna z komentujących widziałaby chętnie hotel lub restaurację²⁵.

Wielu komentujących zdaje sobie jednak sprawę, że niektórych zabytków nie da się uratować. Niszczą lub zostają wyburzone, a portale społecznościowe stają się wtedy miejscem, które ocala je od zapomnienia, przenosi niejako w bezpieczny wymiar, gdzie nie grozi im już unicestwienie. Zamieszczone w sieci zdjęcia, szczególnie jeśli są skopiowane i udostępnione przez wielu użytkowników, nie mogą zostać rozkradzione, zniszczone lub unicestwione. W wielu wpisach pojawia się wątek żalu za odchodzącym światem, niezgody na zmiany lub nostalgii za dawnymi czasami. Zamieszczanie zdjęć starych budynków może być formą protestu albo próbą znalezienia dla nich bezpiecznej przestrzeni, azylu chroniącego przed upływem czasu, zniszczeniem i zapomnieniem. Jest to widoczne na przykład w dyskusji na temat wyburzonych Zakładów Przemysłowych 1 Maja w Pruszkowie. „Nie mogę pogodzić się z tym, że jest to wyburzane” – pisze jedna z użytkowniczek pod zdjęciem budynku.

Media społecznościowe pozwalają cofnąć się do wcześniejszych wpisów i zobaczyć, jak dane miejsce czy budynek wyglądało kilka lat temu. Dzięki swojej alinearności pozwalają w pewien sposób realizować marzenie o cofaniu czasu, odwracaniu jego biegu. Pod informacją o wyburzeniu starego domu można wkleić jego zdjęcie z okresu świetności. Pod zdjęciem przedstawiającym plac czy ulicę można dodać wpis pokazujący, jak to samo miejsce wyglądało kilka, kilkanaście lub kilkadziesiąt lat temu. Przykładem tego typu narracji są wpisy poświęcone czołgowi, który stał w Pruszkowie na skrzyżowaniu ulic Niepodległości i Wojska Polskiego. W latach 90. czołg został przekazany do muzeum. Jedni mieszkańcy widzieli w nim symbol komunizmu i radzieckiej okupacji, dla innych był stałym elementem krajobrazu miasta. Pod wpisem z 1 lutego 2015 roku na stronie *Miejsca w Pruszkowie, o których nie miałeś pojęcia* wiele osób wkleja stare zdjęcia czołgu i pisze komentarze, w których domaga się jego powrotu. Do dzisiaj wielu mieszkańców używa zwrotu „spotkajmy się przy czołgu” – stał się on na tyle znany, że jest traktowany jako rodzaj testu. Tylko prawdziwy, rdzenny mieszkaniec Pruszkowa będzie wiedział, o jakie miejsce chodzi. Nie będą tego wiedzieli nowi mieszkańcy („słoiiki”), którzy w wielu narracjach pełnią role czarnych charakterów. Również tylko „prawdziwi” pruszkowianie będą wiedzieć, że czołg miał lunę wycelowaną w Dom Partii i że w odróżnieniu od podobnych pomników w innych miastach był skierowany na wschód, nie na zachód. Detale te

²³ Por. np. dyskusja pod wpisem z 29.11.2014 roku na stronie *Miejsca w Grodzisku Mazowieckim, o których nie miałeś pojęcia*.

²⁴ [Piotr Bydliński]. (6.03.2015). „Szwedzkie Góry w Chlewni”. Tamże.

²⁵ [Katarzyna Stępniewska-Dmoch]. (6.02.2014). „Szpital powiatowy przy ul. Okulickiego”. Tamże.

są nieustannie przytaczane w kolejnych wpisach na różnych stronach internetowych jako coś, co istnieje już tylko w pamięci mieszkańców i wobec tego powinno być utrwalone, uratowane od zapomnienia.

Podobnych tekstów można odnaleźć bardzo wiele na każdej z omawianych stron. Zdjęcia starego Żyrardowa są bardzo często opatrywane komentarzami, takimi jak „Szkoda, że ten wygląd placu już nie powróci. Po prostu wyglądał cudnie” lub też wyrażającymi zachwyt, zdumienie i niekiedy wręcz niedowierzenie oglądających.

Wydaje się, że cechą wspólną tych fantazji jest chęć ukazania opisywanych miejsc z zaskakującej, nieoczekiwanej perspektywy, odkrycie w nich nowych, niedostrzeganych wcześniej (lub niedostrzeganych przez innych ludzi) wartości. Wpadałoby tu znowu przywołać Coleridge’owskie rozumienie fantazji jako „rodzaju pamięci wyzwolonej z porządku czasu i przestrzeni” czy też, jak ujmował to J. R. R. Tolkien, jako „uwolnienia się spod dominacji faktu”²⁶. Fantazja pozwala spojrzeć na stary, zrujnowany szpital jak na potencjalny hotel o niepowtarzalnej atmosferze albo na współczesną ulicę jak na dalekie echo dawnej wiejskiej drogi. Zarówno Coleridge, jak Barfield, Tolkien czy Bormann nie uznawali fantazji za wysoką, wysublimowaną zdolność umysłu. Coleridge i Tolkien podkreślają, że sama fantazja nie wystarczy do tworzenia dobrych i spójnych literackich wizji; Barfield i Bormann akcentują jej użyteczność przy rozwiązywaniu prostych, podstawowych problemów. Użytkownicy mediów społecznościowych nie budują w swoich wpisach kompletnej, konsekwentnej wizji przeszłości, nie tworzą zamkniętych i przemyślanych opowieści. Wspólne fantazjowanie pomaga im jednak spojrzeć na przeszłość jako na cały czas obecną, niejako „prześwitującą” przez współczesność. To z kolei pozwala im dostrzec zarówno potencjalne zagrożenia dla lokalnego dziedzictwa, jak i możliwe do osiągnięcia dzięki niemu korzyści.

NARRACJA 3. TURCY I DOM WAJDY. PRZESZŁOŚĆ JAKO WSPÓLNA PRZESTRZEŃ „WIELKIEJ” I „MAŁEJ” HISTORII

W cytowanej wyżej historii o muzeum samochodów często podkreślany i rozbudowywany jest wątek byłych domniemanych właścicieli luksusowych limuzyn. Przywoływane są takie postacie jak Hermann Göring, Józef Cyrankiewicz, Maryla Rodowicz. Podkreśla to rangę opowiadania i sprawia, że staje się ono nie tylko lokalną plotką, ale elementem historii ogólnie znanej, powszechnej. Pozwala to też uporządkować opisywane wydarzenia, wpisać je do istniejącej już większej, spójnej narracji.

Podobne strategie są bardzo często stosowane przez narratorów przedstawiających swoje opowieści w mediach społecznościowych. Do lokalnych podań i miejskich legend „doklejane” są elementy ogólnie znanej historii. Takie elementy mogą również tłumaczyć niejasne fragmenty lub wypełniać luki w opowieści.

Przykładem takiej narracji jest historia „domu Wajdy” z Grodziska Mazowieckiego. „Domem Wajdy” jest nazywany znajdujący się na peryferiach miasta nieukończony zrujnowany budynek, obok którego znajduje się zapuszczony ogród i staw. Wpisy w mediach

²⁶ J. R. R. Tolkien, *O baśniach*, [w:] tegoż, *Potwory i krytycy*, Poznań 2000, s. 180.

społecznościowych powielają i rozbudowują miejską legendę, że dom ten należał do znanego reżysera, który miał w nim kręcić filmy. Z niektórych wpisów możemy dowiedzieć się również, że w domu umarła córka reżysera, a w stawie leży zatopiony samochód²⁷. Opowieść ta jest tak rozpowszechniona, że na oficjalnej stronie Urzędu Miejskiego w Grodzisku Mazowieckim co pewien czas powracają pytania do burmistrza, co gmina zamierza zrobić z domem słynnego reżysera²⁸. Plotka, jakoby właścicielem domu był Andrzej Wajda, jest konsekwentnie dementowana przez władze miasta, co jednak nie wpływa na jej popularność.

W narracji o „domu Wajdy” widoczne są przetworzone, zrationalizowane motywy z folkloru – motyw zatopionego skarbu, tajemniczej śmierci młodej kobiety, nawiedzonego czy też przeklętego miejsca. Motywy te mogą zyskiwać wydźwięk humorystyczny, mogą też być poddawane coraz dalej idącej racjonalizacji. Podobne przemiany miejskich legend opisywała Jacqueline Simpson²⁹, pokazując na przykład, jak postaci zbójców lub czarownic z tradycyjnych podań są zastępowane przez złodziei lub włamywaczy. W opowieści o „domu Wajdy” rolę duchów i upiórów przejęli narkomani, a miejsce księcia, hrabiego lub dziedzica, właściciela tajemniczego zamku i ojca pięknej córki, zajął słynny reżyser.

Można przedstawiać różne wytlumaczenia, dlaczego to właśnie do postaci Andrzeja Wajdy przylgnęła historia o tajemniczym domu. Z pewnością nadaje to opowieści pozór realizmu i historyczności, podnosi prestiż samego miejsca. Pozwala także odbiorcom i jednocześnie twórcom legendy łączyć to, co nieznanne i niewytłumaczalne, z tym, co powszechnie wiadome i rozpoznawalne. Być może jednak lepiej byłoby zapytać, nie dlaczego historia opuszczonego domu przylgnęła do Andrzeja Wajdy, ale dlaczego postać słynnego reżysera została dorzucona do „kotła opowieści”, gdzie „warzyła się przez długi czas wraz z wieloma innymi dawnymi postaciami i wątkami rodem z mitologii i baśni, a nawet z paroma «kośćmi historii», które się tam zaplątały [...]”³⁰.

Bardziej jeszcze charakterystycznym przykładem narracji, w której do „kości historii” zostały dołączone elementy baśniowe i mitologiczne, jest legenda o tureckich jeńcach, funkcjonująca w mediach społecznościowych w wielu rozmaitych wersjach.

Nieopodal szpitala w Tworkach znajduje się niewielki półkolisty nasyp. Według legendy jest to kurhan kryjący zwłoki jeńców tureckich z wojny krymskiej, zatrudnionych przy budowie szpitala³¹. Uczestnicy dyskusji, trwającej w mediach społecznościowych, dostrzegają niespójność tego podania z historią („Wojny krymskie zakończyły się w 1856 roku, skąd więc w latach 70. jeńcy tureccy i to na naszym terenie?”); pojawiają się również sprostowania, że w istocie są to relikty wczesnośredniowiecznego grodziska. Niemniej jednak legenda o tureckich jeńcach jest bardzo rozpowszechniona. Przypisuje im się również wykopanie Stawów Goliana w Grodzisku Mazowieckim³² (w innej wersji – Stawów

²⁷ Por. np. „Zabytki Grodziska Mazowieckiego” (16.10.2014). <https://www.facebook.com/zabytkigm?fref=nf>. [Sylwia i Karolina]. (9.06.2004); [Marcin]. (7.03.2008). <http://www.grodzisk.pl/pytania-do-burmistrza.html>.

²⁹ J. Simpson, *Rationalized Motifs in Urban Legends*, „Folklore”, vol. 92, no. 2(1981), s. 203–207.

³⁰ J. R. R. Tolkien, *O baśniach*, dz. cyt., s. 166. W eseju Tolkiena słowa te odnosiły się do króla Artura.

³¹ Por. np. *Miejsca w Pruszkowie, o których nie miałeś pojęcia*, wpis z 21.11.2013 roku oraz http://forum.gazeta.pl/forum/w.132.6926041.8430095.Re_Tworki.html?v=2, wpisy użytkowników z 12 i 13.09.2003 roku [dostęp 25.03.2015].

³² Wersja ta jest tak rozpowszechniona, że została przytoczona również na oficjalnej stronie miasta. Por. <http://www.grodzisk.pl/media/flash/wirtualny-spacer/zabytki-04.swf> [dostęp 25.03.2015].

Walczewskiego lub innych zbiorników wodnych w okolicy), a także wybudowanie dworca kolejowego w Skierniewicach³³. W rozmaitych wersjach opowieści są to jeńcy albo z wojny krymskiej, albo sprowadzeni przez rycerzy, którzy brali udział w bitwie pod Wiedniem.

Podobnie jak w historii o „domu Wajdy”, połączenie zwyczajnych, codziennych miejsc (takich jak miejski park czy dworzec kolejowy) z wydarzeniami z wielkiej historii podnosi prestiż lokalnych opowieści i pozwala odbiorcom wpisać je w gotowe ramy. „Mała”, lokalna opowieść staje się częścią dziejów narodowych (lub światowych). Mimo że użytkownicy mediów społecznościowych dostrzegają niezgodność tych narracji z faktami znanymi z historii, powtarzają je, powielają, uzupełniają o nowe wątki i niekiedy przytaczają w charakterze argumentów. Najczęściej osoby powtarzające takie legendy opatrują je kwantyfikatorami „słyszałem, że”, „podobno”, „gdzieś czytałem, że”. Nie domagają się więc od odbiorców bezwzględnej wiary w prawdziwość przytaczanych historii, a raczej postawy „chętnego zawieszenia niewiary”.

Ernest Bormann wymienia wiele celów, jakim może służyć wspólne tworzenie retorycznej wizji: m.in. legitymizacja przekonań i postaw, zaspokojenie potrzeb psychologicznych grupy, próba rekompensowania różnorodnych braków³⁴. W analizowanych narracjach można dostrzec wszystkie te aspekty. Budowana wizja przeszłości może być podporządkowana krytyce aktualnych władz w mieście lub stanowić remedium na problemy związane z zamykaniem zakładów pracy czy zmianą układów społecznych. Jak widać jednak, rozwój fantastycznej wizji w bardzo niewielkim stopniu jest determinowany przez etos, z jakim jest kojarzona dana miejscowość, oraz przez aktualne problemy polityczne czy społeczne. Te same motywy pojawiają się w narracjach grup z Milanówka, Podkowy Leśnej, Żyrardowa i Pruszkowa.

Wydaje się, że fantazje na temat przeszłości zawdzięczają swoją popularność w mediach społecznościowych przede wszystkim temu, że zwykłemu, codziennemu otoczeniu nadają rys egzotyki i niezwykłości. Wypracowanie wspólnej retorycznej wizji prowadzi do efektu, o którym pisał J. R. R. Tolkien – do ujrzenia „niezwykłości spowszedniałych już rzeczy, która objawia się, gdy spojrzeć na nie nagle pod innym kątem”³⁵.

Media społecznościowe są ważnym miejscem snucia wspólnych fantazji na temat przeszłości. Badanie takich narracji jest jednak dużym wyzwaniem metodologicznym – ponieważ tworzone fabuły są otwarte i alinearne, ogromnie trudno byłoby je dopasować do modeli przedstawionych przez Haydena White’a, które zakładały badanie narracji „z wyraźnie zaznaczonym początkiem, środkiem i końcem”³⁶. Wydaje się, że odwołujące się do koncepcji Coleridge’a pojęcie fantazji jako „rodzaju pamięci wyzwolonej z porządku czasu i przestrzeni”, rozwijane w koncepcjach Tolkiena i Bormanna, może być użytecznym narzędziem opisu procesu tworzenia grupowych fantazji w mediach społecznościowych.

³³ M. Szpunar-Lipska, *Dworzec carski*, <http://www.skierniewice24.pl/index.php/poznaj/item/15-dworzec-carski-w-skierniewicach> [dostęp 25.03.2015].

³⁴ E. Bormann, *Fantasy...*, dz. cyt., s. 397.

³⁵ J. R. R. Tolkien, *O baśniach*, dz. cyt., s. 189.

³⁶ E. Domańska, *Mikrohistorie...*, dz. cyt., s. 91.

BIBLIOGRAFIA

Barfield O., *What Coleridge Thought*, Londyn 1972.

Bormann E. G., *Fantasy and rhetorical vision: The rhetorical criticism of social reality*, „Quarterly Journal of Speech”, no. 58.

Coleridge S. T., *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, Londyn–Nowy Jork 1956.

Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.

Miejsca w Grodzisku Mazowieckim, o których nie miałeś pojęcia, <https://www.facebook.com/MiejscawGrodzisku?fref=ts> [dostęp 25.03.2015].

Salmi H., *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, Kraków 2010.

Simpson J., *Rationalized Motifs in Urban Legends*, „Folklore”, vol. 92, no. 2(1981).

Szpunar-Lipska M., *Dworzec carski*, <http://www.skierniewice24.pl/index.php/poznaj/item/15-dworzec-carski-w-skierniewicach> [dostęp 25.03.2015].

Tolkien J. R. R., *O baśniach*, [w:] tegoż, *Potwory i krytycy*, Poznań 2000.

Williams Ch. E., *Fantasy Theme Analysis. Theory and Practice*, „Rhetoric Society Quarterly”, vol. 17, no. 1(1987).

Żyrardów na starej fotografii, <https://www.facebook.com/pages/%C5%BByrard%C3%B3w-na-starej-fotografii/1398668700427606?fref=ts> [dostęp 25.03.2015].

Joanna Nazimek

PROZA JORGEGO SEMPRÚNA W OBSZARZE LITERATURY ŚWIADECTWA: NARRACJA, PAMIĘĆ, TOŻSAMOŚĆ

W artykule chciałabym przyjrzeć się prozie wspomnieniowej Jorgego Semprúna (1923–2011), a dokładnie dwóm jego książkom: *Wielkiej podróży* (*Le Grand voyage*, 1963) i *Omdleniu* (*L'Évanouissement*, 1967)¹, sytuując ją w obszarze literatury świadectwa – tak mocno łączonej z pojęciami autentyczności i referencyjności. Moim celem jest poddanie analizie strategii narracyjnych Semprúna w perspektywie kategorii pamięci i tożsamości.

Na początek kilka słów o autorze – przecież to biografia, a przede wszystkim doświadczenia rzeczywistości obozu koncentracyjnego, zdominowała twórczość, piszącego głównie w języku francuskim, Hiszpana. Semprún, urodzony w Madrycie, w czasie wojny domowej wraz z rodziną wyemigrował z kraju, najpierw do Niderlandów, później do Francji. Po wybuchu drugiej wojny światowej podjął studia filozoficzne na Sorbonie, włączył się w działalność środowisk komunistycznych i francuskiego ruchu oporu². Aresztowany w roku 1943 przez Gestapo trafił do obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie. Po wyzwoleniu, w kwietniu 1945 roku, powrócił do Francji i niemal do połowy lat 60. działał w antyfrankistowskiej konspiracji³.

¹ W artykule cytuję za polskimi wydaniem: *Wielka podróż*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1964; *Omdlenie*, przeł. K. Dolatowska, Warszawa 1969. Dalej paginację podaję bezpośrednio w tekście, stosując skróty WP dla *Wielkiej podróży*, O dla *Omdlenia*.

² Semprún był członkiem FTP-MOI (Les Francs-tireurs et partisans – main-d'œuvre immigrée), konspiracyjnej organizacji wojskowej, działającej w ramach francuskiego ruchu oporu, która skupiała osiadłych we Francji imigrantów; pierwsze oddziały Wolnych Strzelców i Partyzantów zostały sformowane w roku 1941 z inspiracji środowisk komunistycznych (Parti communiste Français). Więcej na temat działalności i struktury FTP-MOI zob. np. *Les Francs-tireurs et partisans – main-d'œuvre immigrée*, http://self.gutenberg.org/articles/francs-tireurs_et_partisans_-_main-d%27oeuvre_immigre%C3%A9 [dostęp 3.12.2015].

³ Więcej o Semprúnie zob. O. Farrán, G. Herrmann, *Introduction*, [w:] *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald. Before and After*, (red.) O. Farrán, New York 2014; L. I. Yudkin, *Semprun Jorge (1923–)*, [w:]

Tuż po ukazaniu się polskiego tłumaczenia, w recenzji *Wielkiej podróży*, Henryk Breza pisał, że zastanawianie się nad jej stroną formalną „byłoby to coś gorszego niż nieprzyzwoitość”:

Wielka podróż [...] stanowi przede wszystkim przejmujący dokument. Nie odmawiam nikomu prawa do penetrowania wyobraźnią artysty okropności drugiej wojny światowej, wytwór wyobraźni pozostaje jednak zawsze tylko wytworem wyobraźni i braknie mu tej powagi moralnej, którą zawiera autentyczny dokument, gdy jest istotnie autentycznym dokumentem.

Co do tego, że *Wielka podróż* jest autentycznym dokumentem, nie można mieć wątpliwości, choć dowód takiej autentyczności byłby nie do przeprowadzenia⁴.

Rozważania Brezy kierują nas w stronę problematycznego statusu literatury świadectwa, w której obszarze mieści się zarówno autentyk, jak i teksty stricte fikcjonalne, ale oparte na własnym doświadczeniu piszących. Warunkiem zapisów dotyczących rzeczywistości koncentracyjnej, niezależnie od formy wypowiedzi, jest „założenie o pozatekstowości doświadczenia historycznego”, a co za tym idzie – „nienaruszalność kategorii prawdy”⁵. Właśnie dlatego szeroko pojmowanej literaturze świadectwa przypisuje się często status literatury faktu. „Nieliteracka” treść wypowiedzi – fakt historyczny bez precedensu, jakim jest nazistowskie ludobójstwo – powoduje, że pisarstwo to oceniane jest przede wszystkim w kategoriach etycznych i pozostaje – jak pisał Breza – „poza wszelkimi sporami estetycznymi”⁶. W teoretycznych rozważaniach Prima Leviego kwestia stylu staje się problemem etycznym: celem autora *Pogrążonych i ocalonych* jest przekazanie odpowiedzialnej i racjonalnej relacji z własnych doświadczeń obozowych, środkiem zaś odwołanie się do ideałów miary, jasności i dokładności; Levi potępia więc literackie świadectwa nasycone retorycznością jako „zaciemniające” prawdę⁷.

Jak wobec powyższych rozważań – z konieczności schematycznych – sytuuje się proza Semprúna? Wbrew postulatom (natury etycznej), które formułuje Breza, nie sposób pominąć strony formalnej książek Hiszpana.

W *Wielkiej podróży* narracja prowadzona konsekwentnie z perspektywy „ja” w drugiej części utworu, obejmującej zaledwie kilka stron, a ukazującej moment dotarcia do obozu, przechodzi w narrację w trzeciej osobie. W późniejszym *Omdlaniu* nie ma tego podziału:

Encyclopedia of Holocaust Literature, (red.) D. Patterson, A. L. Berger, S. Cargas, Westport, Conn 2002, s. 178–179; J. Semprún, *The Art of Fiction No. 192*, Interviewed by L. A. Zanganeh, Transl. S. Sugihara, “The Paris Review”, No. 180, 2007, <http://www.theparisreview.org/interviews/5740/the-art-of-fiction-no-192-jorge-semprun> [dostęp 27.03.2015].

⁴ H. Breza, *Szlachetny dokument*, [w:] tegoż, *Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Warszawa 1967, s. 283.

⁵ W. Bolecki, *Zamiast wstępu (doświadczenie i modernizm)*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, (red.) W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 10.

⁶ H. Breza, *Szlachetny...*, dz. cyt. Jednym z ważniejszych tekstów stawiających problem relacji między literacką a moralną strukturą piśmiennictwa poświęconego nazistowskiemu ludobójstwu jest artykuł B. Langa, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, (wyb. i oprac.) J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków–Warszawa 2014.

⁷ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, (wyb. i oprac.) J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków–Warszawa 2014, s. 87–88. White pokazuje, że wbrew założeniom teoretycznym pisarstwo Leviego jest konsekwentnie figuratywne. O wyborze stylów dawania świadectwa i ich uwikłaniach dyskursywnych zob. też V. Tozzi, *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*, „Teksty Drugie”, nr 6, 2010.

narracja płynnie zmienia się, często w obrębie jednego akapitu, obejmując też formę gramatyczną „ty” jako zwrot do bohatera. Bez względu na sposób prowadzenia narracji każdy z bohaterów: Gérard w *Wielkiej podróży* i Manuel z *Omdlenia*, odsyła nas do autora – w końcu imiona te to dwa z konspiracyjnych pseudonimów Semprúna⁸. Nie myślę tu o utożsamieniu postaci z autorem, są one raczej jego alter ego: wiemy przecież, że Manuel umrze i to w momencie znaczącym – jeśli odwołamy się do biografii pisarza – wydania *Wielkiej podróży* i wystąpienia Semprúna z Komunistycznej Partii Hiszpanii. (Ten drugi fakt miałby tu większe znaczenie: bohater *Omdlenia* to nie Jorge-Gérard z poprzedniej powieści – traumy obozów nie udaje się „przepracować”, ale Jorge-Manuel, który wiele lat działał w antyfrankistowskiej konspiracji – książka jest zapisem i tych doświadczeń). Należy w tym miejscu wspomnieć o ujawniających podmiot piszący metanarracyjnych refleksjach obecnych w obu utworach.

Wróćmy jeszcze na moment do Brezy: „W *Wielkiej podróży* wszystko odczuwamy jako autentyczny dokument. [...] zwłaszcza rzeczy wykraczające poza faktografię”⁹. Zresztą „faktów” u Semprúna niewiele. W obydwu książkach wspomnienia z obozu powracają, ale nie z dużą częstotliwością, to kilka powtarzających się wspomnień-obrazów: miasteczko położone niedaleko lagru, „przycupnięte na zielonawej równinie” (O, 122), obserwowane zza drutów na skraju Małego Obozu, transporty Żydów z obozów w Polsce, przychodzące ostatniej zimy przed wyzwoleniem, żydowskie dzieci poganiane przez esesmanów, bite, szarpane przez psy, moment przybycia do Buchenwaldu i czas po wyzwoleniu. Nie znajdziemy u Semprúna wyczerpującej charakterystyki warunków panujących w obozie: opisów rytmu dnia, pracy, tortur, chorób, racji żywności, głodu itd.¹⁰ Dotyczy to także tytułowej podróży. Co do faktografii rację ma towarzysz Gérarda, chłopak z Semur: „Ależ nie ma nic do mówienia, chłopie. Stu dwudziestu facetów w jednym wagonie. Dni i noce w drodze. Starzy, którzy dostają bzika i zaczynają wrzeszczeć. Powiedz mi, co tu jest do opowiadania” (WP, 25)¹¹.

Na czym polega więc siła wspomnień Semprúna i wyjątkowość jego twórczości na tle innych utworów, sytuujących się w obszarze literatury świadectwa? Semprún przeciwstawia prawdziwą, żywą pamięć, której nośnikiem jest literatura – z jej możliwościami narracyjnymi, retorycznością, tropami, fikcją – pamięci dokumentarnej, faktografii¹². Wnioski zostawiam na koniec, w tym miejscu chciałabym przejść do samych tekstów.

Pierwsza kwestia to dystans czasowy, dzielący moment spisania wspomnień od przywoływanych w pamięci wydarzeń. Narrator *Wielkiej podróży* zdaje relację z transportu do

⁸ Działalność konspiracyjna Semprúna – podczas wojny w ruchu oporu i później w antyfrankistowskiej Komunistycznej Partii Hiszpanii – wymagała stworzenia kilku alternatywnych osobowości. Pisarz przyznaje, że nie pozostawało to bez wpływu na jego twórczość: pozwalało patrzeć na własne życie z perspektywy świadka, a z tym przekazać to, czego sam doświadczył w sposób bardziej obiektywny. Zob. J. Semprún, *The Art of Fiction...*, dz. cyt.

⁹ H. Breza, *Szlachetny...*, dz. cyt., s. 284.

¹⁰ Najwięcej tego typu informacji dostarcza nam kolejna książka Semprúna, *Odpowiedni trup* (przeł. M. Ochab, Warszawa 2002), nie jest to jednak usystematyzowana relacja, nastawiona na fakty (jak choćby znane dobrze polskiemu czytelnikowi *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej czy *Pięć lat kacetu* Stanisława Grzesiuka, uporządkowane tematycznie, możliwie jak najdokładniej przedstawiające – zgodnie z intencją autorów – warunki egzystencji w obozie). Dalej cytując tekst, paginację podaję bezpośrednio w tekście (skrót OT).

¹¹ Fragment cytowany także przez Brezę (*Szlachetny...*, dz. cyt., s. 284).

¹² J. Semprún, *The Art of Fiction...*, dz. cyt.

obożu w kilkanaście lat po wyzwoleniu. Zasadniczo *Wielka podróż* koncentruje się wokół tego konkretnego zdarzenia: w zatłoczonym pociągu bohater-narrator i jego towarzysz, chłopak z Semur, zimą 1943 roku przez kilka dni i nocy, mijając dolinę Mozeli, zmierzają w nieznaną – do niemieckiego obozu¹³. W *Omdleniu* ten dystans czasowy obejmuje dwadzieścia lat: 6 sierpnia 1945 roku Manuel – po nieszczęśliwym wypadku, gdy mdlejąc, wypadł z zatłoczonego pociągu na linii kolejowej Paryż–Persan–Baumont – budzi się w aptece w Gros-Noyer, a czas fabularny to rozpiętość kilku dni pomiędzy wypadkiem a operacją i czasem rekonwalescencji. W obydwu przypadkach fakt ten zostaje eksplicytnie wyrażony w tekście: „Dzisiaj, w siedemnaście lat po tej podróży, gdy wspominam ten dzień z tamtej podróży sprzed siedemnastu lat, kiedy usiłowałem wyobrazić sobie, jakie też może być życie w obozie, rozmaite obrazy nakładają się jedne na drugie” (WP, 171); „Dzisiaj, w dwadzieścia lat po tamtym sierpniu, o którym mowa w tej opowieści, wiem, że Manuel nie żyje” (O, 52). Tu należałoby, po pierwsze, zadać pytanie: skąd tak długi dystans czasowy (skoro literatura zaczęła reagować na doświadczenie łagrów natychmiastowo, wiele relacji i wspomnień powstało „na gorąco”, tuż po wyzwoleniu obozów), po drugie – przyjrzeć się bliżej konstrukcjom czasowym.

Konieczność zdania relacji, przekazania prawdy o zbrodniach, poświadczenia o prawdziwości tego, co niewyobrażalne, niemożność zapomnienia – to tematy utrwalone w literaturze świadectwa. Jednym z nich jest u Sempruna przekonanie o obowiązku przyjęcia roli zastępczej wobec tych, którzy sami zaświadczyć już nie mogą, jednak – paradoksalnie – warunkiem mówienia „w imieniu tego, co się stało, nie w moim własnym” (WP, 172) jest zapomnienie:

To prawda, że postanowiłem zapomnieć. [...] W porządku, zapomniałem, zapomniałem o wszystkim, mogę teraz o wszystkim sobie przypomnieć. [...] teraz po długich latach dobrowolnego zapominania, nie tylko mogę opowiedzieć tę historię, ale trzeba, żebym ją opowiedział (WP, 171).

Zapomnienie daje dystans do własnych doświadczeń i pozwala opowiedzieć je jak historię kogoś innego¹⁴. To dobrowolne przemilczenie nie jest wyparciem traumatycznej przeszłości, ale pozwala „dojść z nią do ładu” (WP, 111), zracjonalizować. Zapomnienie jest wyborem milczenia, niedawaniem świadectwa, nie zaś zapomnieniem w dokładnym sensie tego słowa. Doświadczenie obozowe, będące najprościej ujmując doświadczeniem śmierci¹⁵, określiło całą późniejszą egzystencję narratora; powraca ono we wspomnieniach

¹³ Kathryn N. Jones postrzega tę podróż jako metaforę doświadczeń obozowych. Zob. K. N. Jones, *A new Mode of Travels. Representations of Deportation in Charlotte Delbo's Auschwitz et Après and Jorge Semprun's Le Grand Voyage*, [w:] teże, *Journeys of Remembrance. Memories of the Second World War in French and German Literature, 1960–1980*, London 2007, s. 36.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Polemizując z myślą Wittgensteina: „Śmierć nie jest wydarzeniem życia, śmierci się nie przeżywa” (O, 51), narrator mówi: „A śmierć cudza? Śmierć, którą zadajemy? Nasza śmierć przeżyta przez innych? Nasza pewność śmierci?” (O, 53). Wspomnienie młodzieńczych rozważań snutych w mieszkaniu przy ulicy Vaugirard po lekturze *Traktatu* odsyła do wspomnień obozowych – **przeżytej** śmierci profesora Halbwachsa. Śmierć jest doświadczana poprzez przeżycie śmierci innego. Kondycja egzystencjalna więźnia określona jest przez Heideggerowskie bycie-ku-śmierci: „To tu można było doświadczyć na własnej skórze cudzej śmierci: być-z-do śmierci, *Mitsein zum Tode*” (OT, 47).

z okresu powojennego: powrotu do Francji, wypadku w Gros-Noyer, wyjazdu do Szwajcarii itd. Bo przecież „takiej podróży nie odbywa się w odwrotnym kierunku” (WP, 24).

Wróćmy do samej narracji i czasu. Semprún przełamuje chronologiczny porządek wspomnienia: relacja czasowa między „teraz” wspomnienia i „wtedy” wspomnienia nie wyraża się w zastosowaniu konstrukcji gramatycznych: czasu teraźniejszego (dla „teraz”) i przeszłego (dla „wtedy”). Wiemy już, że czas fabularny *Wielkiej podróży* i *Omdlenia* obejmuje odpowiednio wydarzenia transportu do obozu i wypadku w pociągu. Wiemy też, że wydarzenia te od czasu opowiadania dzieli kilkanaście czy nawet kilkadziesiąt lat. We wspomnieniach zwraca uwagę dominacja czasu teraźniejszego. Zasadniczo można by więc mówić o dwóch płaszczyznach czasowych: „teraz” wspomnienia i „teraz” wspomnienia. Nie są one jednak wyraźnie rozgraniczone, osobne, a płynnie przechodzą jedna w drugą: przykładowo podróż staje się „teraz” wspomnienia dla wydarzeń ją poprzedzających – czasu dzieciństwa, lat nauki, partyzantki w lasach Othe, aresztowania, więzienia i tortur – wspomnienia wprowadzane są w czasie przeszłym („wtedy”), ale opowiedane w czasie teraźniejszym. Zostaje jeszcze to, co „później” – obóz, wyzwolenie, powrót do Francji, podróż do Szwajcarii, działalność w antyfrankistowskiej konspiracji itd. – to „wtedy” w stosunku do czasu wspomnienia, ale przyszłość dla bohatera-narratora zmierzającego w zatłoczonym wagonie, przez dolinę Mozeli, do nieznanego niemieckiego obozu. Wybieram przykład, który pozwala na uchwycenie tych zależności (cytat uzupełniam o dookreślenia podawane w nawiasach kwadratowych, znaczące fragmenty wyróżniam):

To **było** mniej więcej przed rokiem [od podróży], na ulicy Vaugirard. Powiedziała do mnie [wtedy, przed podróżą]: „Serce mam martwe, cała jestem martwa w środku”. Zastanawiam się [teraz, w podróży], czy jej serce ożyło. Nie wiedziała [wtedy, przed podróżą], czy będzie mogła zatrzymać się u tych przyjaciół na dłużej. Zastanawiam się [teraz, w podróży], czy odbyła w końcu tę podróż, którą my odbywamy. Nie wiem **jeszcze**, że tak czy owak, jeżeli odbyła tę podróż, odbyła ją inaczej niż my. [...]

Nie wiem też [teraz, w podróży], że spotkam tę kobietę [w przyszłości] raz jeszcze [...]. Siedziała [wtedy] w ogrodzie koło domu, **wiele lat po powrocie** z tej podróży [...].

Pochylam się w jej stronę i ujmuję ją za prawy nadgarstek, odwracam rękę i moje palce muskają [teraz, podczas spotkania, po podróży] jej białą i delikatną skórę i niebieski numer z Oświęcimia [...]. Pamiętam [teraz] jej wzrok **wtedy** [przed podróżą], na Vaugirard [...].

Ale nie wiem jeszcze [teraz, w podróży], że odbyła tę podróż [...] (WP, 97, 100, 101, 102).

Narracja nie jest podporządkowana chronologii, ale odtwarza mechanizmy działania pamięci. Wspomnienie jest ciągłym aktualizowaniem przeszłości. Przeszłość nie należy więc do historii, ale cały czas jest: koegzystuje z teraźniejszością, istnieje wobec niej równoległe¹⁶.

Narracje Semprúna ujmują pamięć w wielu aspektach. Po pierwsze: jej asocjacyjny charakter – wspomnienie odsyła do innego wydarzenia z przeszłości, „wielka podróż” to nie zbiór faktów, ale nakładających się na siebie i prześladowujących narratora wspomnień

¹⁶ Zob. W. Kalaga, *Pamięć, interpretacja, tożsamość*, „Teksty Drugie”, nr 1/2, 2012, s. 65–67 (autor odwołuje się w tym miejscu do koncepcji Henry’ego Bergsona i poświęconej jego filozofii pracy Gilles’a Deleuze’a).

i snów. Nie sposób pominąć tu zjawiska pamięci mimowolnej. Wspomnienia przychodzą niejako „z zewnątrz”, niezależnie od wysiłku świadomości:

[...] wspomnienia **oblegały** mnie nagle, **wynurzając się** [podkr. J. N.] z rozmyślnej niepamięci, z tą gładką doskonałością diamentu, której nic nie potrafi skazić (WP, 134). Kiedy myślę o tym wszystkim [podróży do obozu – J. N.], rozmaite warstwy obrazów nakładają się na siebie, obrazów z rozmaitych miejsc i z rozmaitych okresów mojego życia (WP, 171).

Druga rzecz to niedoskonałość, fragmentaryczność pamięci, dialektyka pamięci i zapomnienia wraz z wysiłkiem „wydobycia” wspomnień. Cały trud przypominania oddany zostaje w metaforach „demaskowania”, „wyławiania”, „wydzierania” z nie-pamięci:

Irytuje mnie jednak, że [...] nie mogę objąć całości, nie mogę **zdemaskować**, sekunda po sekundzie, tych paru godzin, które drwią sobie ze mnie i zapadają się coraz głębiej, w miarę jak z zagubionego ich wspomnienia **wyplaszam** jakąś, minimalną co prawda, **zdobycz** [podkr. J. N.] (WP, 212).

Od szesnastu lat próbuję **wyłowić** jakoś tych parę godzin [...], usiłuję **przebić się** przez mgłę tych paru godzin [...], usiłuję **wydrzeć** [podkr. J. N.] okrucz po okruczu rzeczywistość tych paru godzin, ale niemal na próżno (WP, 211).

Jak twierdził Jan Assmann, wspomnienie jest aktem semantyzacji¹⁷; wydaje się, że u Semprúna w podwójnym znaczeniu. Pierwsza sprawa to nadawanie sensu doświadczeniu z przeszłości poprzez aktualizowanie go we wspomnieniu. Druga – przeszłość (ale też pamięć kultury) warunkuje rozumienie terażniejszości:

[...] bez tych wspomnień, dźwięcznych czy wzrokowych, nie można [...] uchwycić prawdy [...] chwil ani też nabrać do nich niezbędnego dystansu pozwalającego zachować jasność myśli, nie mieszać banalnego uczucia dziwności świata z trwogą istnienia na przykład (O, 87).

Narrację możemy ujmować zatem jako strukturę znaczącą, „w której przebiega proces rozumienia”¹⁸. Innymi słowy: opowiadanie jest aktem „porządkowania” nasuwających się mimowolnie wspomnień, tworzeniem „całościowych struktur sensu”, scalających podmiotowość narratora¹⁹. Te rozważania kierują nas w stronę związków pamięci, narracji i tożsamości.

Blizsze przyjrzenie się strategiom narracyjnym w prozie Semprúna, a przede wszystkim konstrukcjom czasowym („teraz” wspomnienia, „teraz” wspomniania), pozwala zauważyć, że każdy moment terażniejszości „zakorzeniony jest w materiale pamięci”²⁰. Przeszłość i pamięć warunkują tożsamość: „Istotą tożsamości nie jest terażniejszość – ona jest jedynie

¹⁷ Pisze o tym Jan Assmann, np.: „Tylko **znacząca** przeszłość jest wspominana i tylko **wspomniana** przeszłość staje się znacząca” (J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008, s. 91).

¹⁸ K. Rosner, *Narracja, pamięć, tożsamość*, Kraków 2003, s. 126. O narracji i tożsamości zob. więcej w rozdziale 1: *Narracja a tożsamość jednostki ludzkiej*, s. 17–51.

¹⁹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2001, s. 77. Cyt. za: M. Okupnik, *Fenomen pamięci. O trudnościach badania narracji autobiograficznych o utracie*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica”, t. 41, 2012, s. 104.

²⁰ W. Kalaga, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 62.

doświadczeniowym przebłyskiem; to przeszłość i pamięć stanowią materię naszego ja²¹. Podtrzymanie tożsamości jednostki możliwe jest dzięki jej zdolności do podtrzymania ciągłości narracji o sobie²². W obozie bohater-narrator Semprúna poznaje muzułmana François L., którego spotyka niemal każdego niedzielnego popołudnia w latrynie Małego Obozu, po to tylko, by milczącemu opowiadać swoją historię:

Krótko mówiąc, płaciłem mu tytoniem za to, że słucha, jak mu o sobie opowiadam. Od tej pory nie robiłem nic innego: opowiadałem o moim życiu, tym sprzed Buchenwaldu i tym tutejszym, obozowym. Opowiadałem mu też o moich snach. Tych wcześniejszych, obsesyjnych [...], i o snach buchenwaldzkich, przenikniętych nieuchwytną, lepką atmosferą śmierci. Nie da się obiektywnie stwierdzić, czy była to dla mnie dobroczynna kuracja. Ja w to nie wątpię (OT, 34).

Tym opowiadaniem życia, narracjami pamięci konstytuującymi tożsamość są *Wielka podróż* i *Omdlenie*. Doświadczenie śmierci (dwa lata spędzone w obozie) jawi się w nich, choć nie zostaje to wyrażone wprost, jako to, co zaciążyło na całej biografii narratora-autora²³. Nie będzie chyba nadużyciem stwierdzenie, że również na postrzeganiu życia sprzed obozu.

Skupiając się na relacji pamięci i tożsamości, chciałabym odwołać się jeszcze do pojęcia pamięci zbiorowej. W wybranych tekstach tożsamość narratora konstytuuje się zawsze wobec (czy może nawet: przeciw) zbiorowości. Zasadza się na inności (ale nie uzewnętrznianej): emigranta – „czerwonego” Hiszpana czy byłego więźnia obozu koncentracyjnego jako „trupa wśród żywych”, a nie kombatanta.

Tożsamość „więźnia Buchenwaldu” opiera się też na poczuciu pokrewieństwa z Innym²⁴, **przeżyciu** (w sensie fizycznym i psychicznym) cudzej śmierci:

Ten żywy trup [muzułman François – J. N.] był moim bratem, może moim sobowtórem, moim *Doppelgänger*: innym mną albo mną w cudzej skórze. Właśnie ta rozpoznana wymiennosc, poczucie tożsamości postrzegane jako możliwość bycia kimś innym sprawiły, że byliśmy sobie tak bliscy (OT, 33).

Tym sobowtórem może być też umierający u kresu „wielkiej” podróży chłopak z Semur. Zwróćmy jeszcze uwagę na obecny w *Omdleniu* wątek utraty pamięci. Po wypadku w pociągu Manuel budzi się w aptece w Gros-Noyer „całkowicie wyzbyty pamięci, to znaczy nieskończenie lekki, wzrokiem tylko związany z otaczającymi go rzeczami, unoszący się na powierzchni jakiegoś maleńkiego wszechświata przedmiotów obdarzonych barwami” (O, 8). Powoli odtworzyć, odzyskać przeszłość pozwalają bohaterowi dwie informacje: podana przez aptekarza data i nazwa miejsca. Pamięć potrzebuje konkretnego odniesienia do przestrzeni i czasu, to one mają siłę przypominania²⁵. Jako że jest ona fundamentalnym komponentem tożsamości, jej utrata przekreśla równocześnie możliwość samoidentyfikacji. Bohater, odtwarzając przeszłość, odzyskuje tym samym swoją

²¹ Tamże.

²² M. Okupnik, *Fenomen...*, dz. cyt., s. 104. Zob. więcej s. 103–104.

²³ W końcu Semprún mówi o sobie: „Tak naprawdę to jestem więźniem Buchenwaldu” (OT, nota okładowa).

²⁴ Zob. też o *Odpowiednim trupie*: E. Domańska, *Muzułman: świadectwo i figura*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, (red.) E. Domańska, P. Czaplński, Poznań 2009, s. 81.

²⁵ Zob. J. Assmann, *Pamięć...*, dz. cyt., s. 53–55.

tożsamość: „Cześć, stary trupie! – powiedział na głos, przypatrując się swojemu odbiciu – twardy masz żywot” (O, 27).

Twórczość Jorgego Semprúna zajmuje istotne miejsce w obszarze – obfitującej w interpretacje, analizy, dyskusje – literatury świadectwa. Nie sposób oceniać wartości tego pisarstwa ze względu na rodzaj dostarczanych przez nie faktograficznych informacji²⁶. Literatura, będąc nośnikiem pamięci żywej, daje „wgląd” w doświadczenie wymykające się słowom²⁷, wzbogacając tym samym dyskurs faktograficzny i wiedzę o traumatycznej przeszłości.

BIBLIOGRAFIA

Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008.

Bolecki W., *Zamiast wstępu (doświadczenie i modernizm)*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, (red.) W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007.

Breza H., *Szlachetny dokument*, [w:] tegoż, *Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Warszawa 1967.

Domańska E., *Muzułman: świadectwo i figura*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, (red.) E. Domańska, P. Czaplński, Poznań 2009.

Farrán O., Herrmann G., *Introduction*, [w:] *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald. Before and After*, (red.) O. Farrán, G. Herrmann, New York 2014.

Jones K. N., ‘A new Mode of Travels’. *Representations of Deportation in Charlotte Delbo’s Auschwitz et Après and Jorge Semprún’s Le Grand Voyage*, [w:] tejże, *Journeys of Remembrance. Memories of the Second World War in French and German Literature, 1960–1980*, London 2007.

Kalaga W., *Pamięć, interpretacja, tożsamość*, „Teksty Drugie”, nr 1/2, 2012.

Lang B., *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, (wyb. i oprac.) J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków–Warszawa 2014.

Les Francs-tireurs et partisans – main-d’œuvre immigrée, http://self.gutenberg.org/articles/francs-tireurs_et_partisans_-_main-d%27%C5%93uvre_immigr%C3%A9e [dostęp 3.12.2015].

Okupnik M., *Fenomen pamięci. O trudnościach badania narracji autobiograficznych o utracie*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica”, t. 41, 2012.

Rosner K., *Narracja, pamięć, tożsamość*, Kraków 2003.

Semprún J., *Odpowiedni trup*, Warszawa 2002.

Semprún J., *Omdlenie*, Warszawa 1969.

²⁶ O tym, że przypisywanie literaturze świadectwa statusu literatury faktu prowadzi do oceniania jej właśnie ze względu na ilość i jakość podawanych faktów zob. H. White, *Realizm...*, dz. cyt., s. 86–87.

²⁷ Niewyraźność jest jednym z najważniejszych toposów literatury świadectwa.

Semprún J., *The Art of Fiction No. 192*, Interviewed by Lila A. Zanganeh, Transl. S. Sugihara, "The Paris Review", No. 180, 2007, <http://www.theparisreview.org/interviews/5740/the-art-of-fiction-no-192-jorge-semprun> [dostęp 27.03.2015].

Semprún J., *Wielka podróż*, Warszawa 1963.

Tozzi V., *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*, „Teksty Drugie”, nr 6, 2010.

White H., *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, [w:] *Reprezentacje Holokaustu*, (wyb. i oprac.) J. Jarniewicz, M. Szuster, Kraków–Warszawa 2014.

Yudkin L. I., *Semprun Jorge (1923–)*, [w:] *Encyclopedia of Holocaust Literature*, (red.) D. Patterson, A. L. Berger, S. Cargas, Westport, Conn 2002.

Magdalena Mikiewicz

FOTOGRAFICZNA PODRÓŻ W CZASIE – FOTOPLASTIKON JACKA DEHNELA

Fotografia znajduje się w polu zainteresowania humanistyki z kilku względów. Pierwszy wynika z jej statusu jako dziedziny sztuki. Ale fotografia to także pojedyncze zdjęcia ściśle związane z pamięcią indywidualną, postrzegane w kategoriach świadectwa i łącznika między przeszłością i teraźniejszością.

Stare zdjęcia i pocztówki stały się kanwą wydanej w 2009 roku książki Jacka Dehnela pod tytułem *Fotoplastikon*. Wczytując się w krótkie eseje, literackie szkice, sceny i anegdoty lub – jak kwalifikuje je Dobrawa Lisak-Gębala – w ekfrazy literackie¹, można określić postawę pisarza wobec historii i przeszłości, ale także wobec fotografii jako przedmiotu ściśle związanego z pamięcią i zapominaniem.

W wieku XIX francuski malarz Jacques Daguerre pokazał światu urządzenie, które zrobiło dla obrazu to, co pismo dla słowa – uniezależniło go od autora. Mowa tu o dagerotypie, który był pierwszym krokiem do mechanizacji rejestrowania wrażeń wizualnych. Książka Jacka Dehnela w swoim tytule nawiązuje do kolejnego ważnego wynalazku fotograficznego. Już pod koniec XIX stulecia w Niemczech powstał pierwszy fotoplastikon, w którym nawet dwadzieścia pięć osób jednocześnie mogło oglądać kilkadziesiąt fotografii. Bardzo często były to zdjęcia wykonane specjalnie dla publiczności. Moment, w którym powstawały pierwsze fotoplastikony, można uznać za początek przemysłu fotograficznego. To, co łączy miejsce przeznaczone do oglądania zdjęć i książkę Dehnela, to przede wszystkim upublicznienie fotografii, o czym szerzej pisać będę w dalszej części tych rozważań.

W pierwszym szkicu z *Fotoplastikonu* autor porusza problem zbytniego uproszczenia sztuki, jaką jest fotografia. Zdjęcie podpisane zostało: *Gównno chłopu nie zegarek*.

¹ D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 1/2013, s. 84.

W tytule pisarz użył powszechnie znanego frazeologizmu. Oznacza on, że nie każdy człowiek zasługuje na posługiwanie się wartościowymi rzeczami. Brak wiedzy, umiejętności czy inteligencji może spowodować więcej szkody niż pożytku. Jak wynika z opisu, „zegarkiem” jest w tym przypadku aparat fotograficzny. Ekfrazą ta nie jest wypowiedzią odautorską. Dehnel używa głosu postaciom – trzem mężczyznom ze skupieniem i powagą wpatrującym się w obiektyw. To oni stawiają współczesnemu widzowi zarzut zdeprecjonowania fotografii.

Wszystkoście pomieszali gamonie. Patrzymy na was wszyscy trzej; [...]. Straciliście miarę, wyciągając łapy po czarną skrzynkę, do której wiedzący zaprasza światło. Straciliście miarę, miniaturyzując ją, produkując w setkach, tysiącach, w milionach egzemplarzy, sprzedając za grosze, na wpróżki, byle komu, pozbywając się najpierw szklanych negatywów, a potem jakiegokolwiek kliszy, [...]. Nie robicie fotografii. Pstrykacie fotki, [...], fotki-idiotki².

Aby jeszcze uprawdopodobnić wypowiedź i wzmocnić wrażenie bezpośredniości przekazu, autor posługuje się mową niezależną, podkreśloną inicjalnym wyrażeniem *to my*:

To my, z zamkniętymi ustami, mówimy do was przez bezmiary czasu, z powagą naszych siwych czaszek i siwych wąsów: fotografia nie ma przedstawiać tego, co jest, ale to, co być winno. [...]

Stamtąd, dokąd doszliście, gamonie, nie ma już powrotu do piękna.

Ten szkic ma uświadomić czytelnikowi, że mechanizacja nie tylko zastąpiła człowieka i uprościła fotografowanie, aparat stał się narzędziem rozrywki i to rozrywki niskich lotów (świadczy o tym określenie *fotki-idiotki*). Niewłaściwe wykorzystanie aparatu przyczyniło się do opuszczenia ścieżki sztuki i piękna. Siła przekazu ekfrazy zyskała na ożywieniu postaci sfotografowanych oraz kontraście, który polega na zestawieniu tytułu obrazu z treścią ekfrazy. Wydawać by się mogło, że tytuł dotyczy mężczyzn na zdjęciu – zacofanych chłopów, bojących się nowego wynalazku, tymczasem odnosi się on do współczesnego użytkownika aparatów fotograficznych. Podkreślona została magiczna rola zdjęcia. Do jego wykonania predysponowany jest jedynie „wiedzący”, który „zaprasza światło”. Określenie to wskazuje na magiczny wymiar działania. Stawia fotografa w roli szamana lub kapłana, który widzi i potrafi więcej.

Wraz z doświadczeniem i upływem kolejnych dekad zaczęto zauważać, że obraz, zatrzymany za pomocą aparatu, nie jest tak naturalny, za jaki uchodził. O „naturalności” świata przedstawionego wspomina Dehnel w komentarzu do dwóch zdjęć podpisanych *Smile*. Widnieją na nich robotnicy siedzący na stalowej konstrukcji i uśmiechający się do obiektywu:

Śmieją się, bo są w wesołej kompanii. A do zdjęcia wypada się uśmiechnąć, bo jak na smutnego? Szczere, naturalne uśmiechy. Śmiech jest naturalny. [...] Jeśli zatem próbują uśmiechać się naturalnie, jeśli nawet uśmiechają się naturalnie bez większego trudu, to nie wiedzą, że to, co w nich się śmieje, jest skąpą resztką natury. (s. 46–47)

Autor dostrzegł paradoks „nienaturalnej naturalności”. Człowiek przed obiektywem pozuje, ale jednocześnie stara się, aby wyglądać jak najbardziej naturalnie.

² J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009, s. 8–9, wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania.

Odruch pozowania wyzwala świadomość bycia fotografowanym. Roland Barthes w artykule *Camera lucida* opisał pozowanie, opierając się na własnych doświadczeniach. Według niego jest to odruch wyzwalany pod wpływem świadomości bycia obserwowanym. Obiektyw powoduje, posługując się słowami Barthesa, „wytworzenie innego ciała” i „przemienienie się w obraz”³.

Pozowanie wyklucza naturalność i wiarygodność przedstawianego przedmiotu. Skąd zatem kulturowe przekonanie, że fotografia pokazuje świat takim, jaki był? Według Rouillégo spowodowane jest to autonomicznością fotografii, to znaczy uniezależnieniem jej od spojrzenia artysty:

Odwrotnie niż w przypadku dzieł sztuki, fotografia – dokument zawdzięczałaby swoją prawdę temu, że jak zwykle się mawiać, jest ona obrazem, który powstał bez udziału istoty ludzkiej i że zlikwidowała dawną jedność pomiędzy artystą a jego obrazem, a na to miejsce stworzyła nową relację pomiędzy rzeczą i fotografią, która go przedstawia⁴.

Uznaję te oczekiwania za nieco naiwne ze względu na całkowite odrzucenie roli człowieka, który zawsze decyduje, w mniejszym lub większym stopniu, co znajdzie się na zdjęciu. Andre Bazin – w artykule *Ontologia obrazu fotograficznego* – zauważa, że wrażenie wzrokowe utrwalane mechanicznie zaspokoilo ludzką potrzebę iluzji obiektywności, która w malarstwie nigdy nie mogła zaistnieć ze względu na bezpośredni kontakt malarza z obrazem⁵. Zastanawiająca jest zbieżność nazw związanych z fotografią: obiekt, obiektyw, obiektywny, które umieszczają tym samym fotografię w konkretnym polu wyrazowym. Za ich pomocą można ułożyć zdanie, które będzie charakteryzowało pozorną niezależność: Obiekt umieszczony przed obiektywem jest przedstawiony obiektywnie. To, co łączy te wyrazy, to konotacje z techniką i nauką, a więc z dziedzinami z założenia niesubiektywnymi.

O prawdziwości świata przedstawionego na fotografii przesądza również magiczna wiara, która obnaża pierwotność kulturowego myślenia człowieka. „Zdjęcia stają się magicznymi przedmiotami, które domagają się od nas tego, aby ich cechy i właściwości uznać za wiarygodne” – pisze Rouillé, a dalej powołuje się na słowa Marcela Maussa, które krótko i trafnie oddają istotę zagadnienia – „W magię się wierzy, choć się jej nie percypuje”⁶. Także wspomniany już wcześniej Andre Bazin przyznaje, że fotografia posiada psychologicznie wyższą pozycję niż malarstwo, a wyższość ta jest w gruncie rzeczy poza rozumowym wytłumaczeniem:

Nasz zmysł krytyczny może nam podsunąć różne zastrzeżenia, lecz musimy wierzyć w istnienie przedstawionego na fotografii przedmiotu, [...]. Najwierniejszy rysunek może w praktyce dać nam więcej informacji o modelu niż jego fotografia; ale mimo naszych wysiłków intelektualnych nigdy nie będzie miał owej irracjonalnej siły, jaką ma fotografia, siły, która zmusza nas do wierzenia w jej rzeczywistość⁷.

³ R. Barthes, *Camera lucida*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz i in., Warszawa 2012, s. 232.

⁴ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 67.

⁵ Por. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz i in., Warszawa 2012, s. 226.

⁶ A. Rouillé, *Fotografia...*, dz. cyt., s. 65.

⁷ A. Bazin, *Ontologia...*, dz. cyt., s. 227.

Ewolucja na drodze przyznawania fotografii prymatu realności spowodowała ewolucję w traktowaniu przedmiotowości zdjęć. Zmieniła również podejście do pamięci. Jeżeli coś zostało utrwalone na zdjęciu, nie można temu zaprzeczyć jedynie na podstawie indywidualnego wspomnienia. Problem istnienia albo raczej nieistnienia fotografii bez pamięci autor porusza w trzeciej ekfrazie:

- A ta – mówię do Margot – wygląda jak siostra tamtej.
- Nie, to ta sama.
- [...]
- Tak – odzywa się starsza pani, która sprzedawała zdjęcia, Putramenta, buty i czajnik
- to jest ta sama osoba, moja mamusia. A ta po lewej to moja ciotka, Lena. A na tym zdjęciu są moi stryjowie, ten był chory na gruźlicę kości...
- I nagle wszyscy oni nabierają imion i nazwisk, miejsca zyskują nazwy, domy – historię.
- [...]
- I pani tak to sprzedaje? Nie szkoda pani?
- E, stara jestem, po mnie to pójdzie na śmietnik. [...] (s. 12–13)

Z tej krótkiej sceny wynika, że zdjęcie istotnie ma wartość dopiero wtedy, gdy posiada własną historię i ktoś tę historię potrafi opowiedzieć. Można odnieść wrażenie, że z takiego poglądu zrodziła się koncepcja całej książki. Jeżeli autor nie zna prawdziwej historii, jaka kryje się za obrazem, to sam ją stwarza. Zdjęcie staje się impulsem nie tylko do wspominania, ale i opowiadania. Fotografie są bezsłownymi narracjami, które niejako domagają się dopowiedzenia.

Interpretować zdjęcie można przy udziale pamięci osobistej, ale także dzięki pamięci kulturowej. Odwołania do zakodowanych w społeczeństwie informacji pozwalają odczytać treść, która jest częścią *studium* – pojęcia sformułowanego przez Rolanda Barthesa. Na *studium* składa się wszystko to, co przyswajamy w procesie szeroko pojętej kulturalizacji, a mówiąc inaczej, *studium* jest swobodnym poruszaniem się pośród kontekstów kulturowych.

To przez *studium* interesuje mnie wiele zdjęć, które albo odbieram jako świadectwa polityczne, albo smakuję jak dobre obrazy historyczne: w postaciach, twarzach, gestach, dekoracjach, działaniach uczestniczę bowiem kulturowo [...]⁸.

Samo zdjęcie nie przekazuje konkretnej historii, zwłaszcza wtedy, gdy jego odbiór został pozbawiony bezpośredniego kontaktu z powiązaną z nim pamięcią osobistą. Dehnel w swoich interpretacjach korzysta przede wszystkim ze swojego kulturowego rozeznania. W niektórych przypadkach z pomocą przychodzą mu napisy towarzyszące zdjęciom.

U Dehnela informacje, jakie znajdowały się pod fotografiami, oraz tekst znajdujący się na odwrocie widokówek są często jedynymi realnymi wskazówkami interpretacyjnymi. Zdjęcie *Indyan* przedstawia dwóch przebranych chłopców: jeden z nich ma strój Indianina, drugi – kowboja. Na rewersie widnieje tekst życzeń:

⁸ R. Barthes, *Camera lucida*, dz. cyt., s. 234.

Drogi Tato,

*Pszy nadchodzących imnianinach
Zasylamy Taty swe najserdeczniejsze
Życzenia i sto lat życia,
Kochajonce dzieci
A. O. Michalscy*

*Antos pszebrany za indyana, a Chaim za tego
co dzikie krowy łapie w stepach
Życzy Dziadziusiowi sto lat życia*

Zaś podsumowujący komentarz Dehnela brzmi:

Wszystko jest zmyśleniem: malowane tło, płaszcz od Poireta i słodki dym opium. Kalifornia, kaktusy, meksykańskie fordanserki, Indianie i kowboje, sto lat życia, kilometry celulozoidu, żywe obrazy – strumień światła przesiany przez czarne plamy. Zostają A. O. Michalscy, ich ortografia, ich dwóch synów ze złym wyglądem, łuk z patyczków przeciwko naładowanej broni. (s. 104–105)

Najważniejszy jest napis i nawet nie chodzi o jego treść, bo i sto lat w życzeniach jest tylko konwencją, ale ważna jest sama forma napisu, ortografia, która coś świadczy o Michalskich. Oni zostają, ponieważ został tekst napisany ich ręką. Obraz, uzupełniony tekstem, umożliwia pełniejsze zrozumienie. Dehnel zwraca uwagę także na pewien szczegół, a mianowicie na „zły wygląd”. Uruchamia to nowy kontekst interpretacyjny związany z historią Żydów w Polsce. Wielu z nich musiało emigrować między innymi do Ameryki, której namiastkę stanowi scenografia zdjęcia.

Fotografia przedstawia i poświadcza istnienie kogoś w sposób bezpośredni, a zdjęcie opatrzone odręcznym napisem poświadcza z podwójną siłą. Jest przez to szczególnym rodzajem rzeczy, która nawet posiadając wiele odbitek, utrzymuje swój status niepowtarzalności. Czaplński podkreśla, że:

[...] rzecz jest pojedyncza i jednokrotna. I może właśnie dlatego symbolizuje ona los człowieka, nie w tym sensie jednak, że go przedstawia, lecz dlatego, że los rzeczy – wynikający z ontycznej kruchości, znikliwości, niezauważalności i nieuchronności przemijania – jest tożsamy z losem człowieka⁹.

Fotografia, ponieważ jest wizerunkiem, jeszcze dosadniej prezentuje podobieństwo między losem człowieka i losem rzeczy, tę „znikliwość” i „nieuchronność przemijania”.

W artykule *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze XX i XXI wieku* wspomniana już Dobrawa Lisak-Gębala zastanawia się, czy to nie tekst towarzyszący zdjęciu powoduje, że staje się ono czytelne nawet po upływie długiego czasu od jego powstania. Powołuje się na Waltera Benjamina i Susan Sontag, którzy wskazują na ważną rolę, jaką pełnią podpis i komentarz do zdjęcia¹⁰.

Fotografia jest ważna dla pamięci nie tylko ze względu na to, co przedstawia, ale także z uwagi na przedmiotowy charakter pamiętki. Podwójną wartość niosą ze sobą zdjęcia

⁹ P. Czaplński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, (red.) S. Wyslouch, B. Kaniowska, Poznań 1999, s. 229.

¹⁰ Por. D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich...*, dz. cyt., s. 100–101.

i pocztówki mające odręczne napisy. Powyżej zostało omówione już zdjęcie zatytułowane *Indyani*, do którego dołączone były życzenia. Warstwa materialna tekstu jest bardziej pamiątkowa niż jego warstwa słowna, która operuje powszechnymi schematami. Już Seneka doceniał wartość odręcznego pisma, pisząc do Lucyliusza:

Zawsze, kiedy odbieram twój list, natychmiast czuję, że jesteście razem. Jeśli miłe nam są same wizerunki nieobecnych przyjaciół, które odświeżają wspomnienia, a tęsknotę za nieobecnymi łagodzą fałszywą i marną pociechą, to o ileż przyjemniejsze są listy, które przynoszą ze sobą prawdziwe znaki poczynione przez mego przyjaciela, prawdziwe jego pismo? Czego doznanie jest bowiem najmiłsze, gdy mamy przyjaciela przed oczami, tego dostarcza również jego ręka, jak gdyby odcisnięta w liście¹¹.

W dobie zanikania zwyczaju pisania kartek i listów fotografia z podpisem jest pamiątką dla tej konkretnej rodziny, do której należała, ale jest też reliktem mijających tradycji. Zdjęć podpisanych jest w zbiorze Dehnela więcej. Jednym z pierwszych jest kartka przedstawiająca dziewczynę na ławce z książką w otoczeniu kwiatów, w tle znajduje się mężczyzna. Ona romantyczna – biała sukienka, niewinna mina i oczywiście książka, zapewne romans. On – elegancki w meloniku i z kwiatami, jak przystało na dżentelmena. Na kartce napis: „Śpiesz do mnie” i tak też zatytułowana jest cała ekfrazja (s. 14–15). Jednakże punktem wyjścia do rekonstrukcji przeszłości nie jest dla Dehnela wizerunek, bo było takich wiele. Pisze, że dziewczyna zapewne: „Sama wybrała kartkę, ma ich pięć czy sześć, kupionych zawczasu”. Istotniejszy jest napis znajdujący się na odwrocie. Jest data, konkretna, a więc to już nie „jakaś kartka”, „jakiejś Heni”, tylko jedyna w swoim rodzaju pocztówka od tej konkretnej jedynej Heni, która w ten jeden dzień 1917 roku odważyła się napisać do swojego ukochanego.

Osobnym zagadnieniem jest ontologia fotografii. Dobrawa Lisak-Gębala kończy swój artykuł o poetyckich i eseistycznych ekfrazach wątpliwością, jaką budzi poszukiwanie istoty fotografii:

Wydaje się, iż pisanie o fotografii łączy się zatem z niełatwym wyborem: czy uznać ją za „pseudoobecność”, czy za „świadectwo nieobecności”, za obraz-ślad czy za samozwrotny obiekt wizualny¹².

Dehnel przedstawia swoje fotografie z jednej strony jako dokumenty czasu przeszłego, z drugiej wchodzi z nimi w grę literacką, do której zaprasza także czytelnika. Moment wkroczenia w rzeczywistość zdjęcia staje się magicznym obrzędem przejścia. Fotografia jest granicą między dwoma światami: przeszłym i obecnym, ale jednocześnie łączy je. Jest to specyficzna właściwość fotografii – przedmiotu. Zwraca na to uwagę Dehnel w szkicu do zdjęcia *Viel Spaß*:

Jest zima i żołnierze się bawią, gdyby się nie bawili, musieliby się nudzić. [...] Bawią się zatem: fotografia wycisza sprawę. Nie słychać popiskiwanie dziewczyn ani pohukiwania chłopaków, skrzypienia wysokich butów na świeżym śniegu, [...] wreszcie tych, którzy przemykają chyłkiem po lewej, z pochylonymi głowami. (s. 108–109)

¹¹ Seneka, *Listy moralne do Lucyliusza*, księga czwarta, XL, Warszawa 1998.

¹² D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich...*, dz. cyt., s. 109.

Fotografia jest więc niemyym świadectwem wydarzeń, które widz obserwuje jakby zza szyby. Przeszłość staje się widzialna, ale nie namacalna. Jednakże samo zdjęcie jako przedmiot, tak jak przedmioty pamiątki, nosi znamię łącznika czasów. Ktoś widział je i dotykał zaraz po wywołaniu i ten sam przedmiot jest obecny w teraźniejszości – można go zobaczyć i wziąć do ręki.

Andre Bazin dopatruje się genezy fotografii w tym samym miejscu, co genezy malarstwa portretowego – w tradycji balsamowania zwłok, praktykowanej w starożytnym Egipcie¹³. Wówczas fotografia stawałaby się próbą zatrzymania czasu. Roland Barthes mówi o swego rodzaju zatrzymaniu czasu:

[...] w Fotografii nigdy nie mogę zaprzeczyć, że **to tam było**. Jest w niej podwójne założenie: realności i przeszłości. A ponieważ ten przymus dotyczy jedynie Fotografii, trzeba go uznać, przez redukcję, za samą jej zasadę, za noemat¹⁴.

Dalej zauważa, że przez nadmiar wszechobecnych zdjęć traci się świadomość istnienia noematu: to było. Dehnel w opisie zdjęcia przedstawiającego burzony budynek, a podpisanego *Tempus...* (s. 70–71) próbuje zwrócić uwagę czytelników na istnienie tego, co było. Słowo to w języku łacińskim oznacza czas. Fotografia przechowuje w sobie czas przeszły – który dotyczy tego jednego, konkretnego, uchwyconego za pomocą aparatu wydarzenia, i teraźniejszy – w nim odbywa się akt oglądania. Czas miniony dzięki fotografii staje się czasem zatrzymanym. Jednak wciąż nie rozstrzyga to problemu obecności i nieobecności ani tego, której z tych dwóch kategorii świadectwem jest fotografia. Warto przy tej okazji przywołać kolejne pojęcie z terminologii Barthes'a:

Drugi element rozłamuje (lub skanduje) *studium*. Tym razem to nie ja będę go szukał [...], lecz on wyskakuje ze sceny, niczym strzała, by mnie przesyć. [...] Ów drugi element, który przeszkadza *studium*, nazwę zatem *punctum*, gdyż *punctum* to także: ukłucie, dziurka, plamka, nacięcie – a także rzut kośćmi. *Punctum* jakiejś fotografii to ów przypadek [*hasard*], który mnie w niej nakłuwa (ale także rozdziera, przejmuje)¹⁵.

Ale jak pisze dalej:

Wiem teraz, że istnieje inne *punctum*, [...]. Tym nowym *punctum*, biorącym się nie z formy, lecz z natężenia, jest Czas, jest rozdzierająca emfaza noematu („**to było**”), jego czysta reprezentacja. [...] W tej samej chwili odczytuję: **to będzie i to było**; ze zgrozą dostrzegam czas przyszły uprzedni, którego stawką jest śmierć¹⁶.

Takie czasowe *punctum* dostrzegł Dehnel w omawianym wyżej zdjęciu *Tempus...* Napięcie nie wynika z samej świadomości, że coś było, coś się wydarzyło, ale z tego, że wiadomo, co stało się potem. To było i to przestało istnieć, fotografia staje się tym samym zapowiedzią śmierci, obietnicą nieistnienia. W ekfrazie zdjęcia z 1895 roku *Never such innocence again* ta obietnica staje się bardzo wyraźna z powodu zestawienia sielskiego obrazu dzieci na łące z ciemnym lasem, będącym niczym zła wróżba:

¹³ A. Bazin, *Ontologia...*, dz. cyt., s. 224.

¹⁴ R. Barthes, *Camera lucida*, dz. cyt., s. 239.

¹⁵ Tamże, s. 234.

¹⁶ Tamże, s. 241.

Białe sukieneczki z falbankami, kwiaty i kokardy przypięte do kapeluszy – cóż za wspaniałe miniaturki swoich matek, czułych opiekunek, oddanych żon, znakomitych gospodyń! A chłopcy? Daję słowo, co za zuchy! [...]

Cały świat to bezkresne pole margerytek – nic, tylko iść przed siebie i zrywać pełnymi garściami. [...] Dopiero w oddali widać ścianę ciemnych drzew, do których dojdą za dwadzieścia lat – na każdym pniu emaliowana tabliczka z nazwą w ozdobnym kartuszu: Ypres, Verdun, Tannenberg, hiszpanka. (s. 34–35)

W powyższym opisie Dehnel zwerbalizował utrwaloną na fotografii przepowiednię nieistnienia. Błogość chwili przedstawiona jest na pierwszym planie (łąka i kwiaty budzą skojarzenia z sieliskością i beztróską), a tajemnicza i złowroga przyszłość daje o sobie znać w tle (las często występował w kulturze jako *locus horridus*). Dzięki perspektywie fotograficznej osiągnięto nie tylko głębię obrazu, ale w tym wypadku także głębię przekazu wzmocnioną perspektywą interpretacyjną.

O przeszłości świadczy nie tylko to, co zdjęcie przedstawia, ale także zmiany, jakie zaszły w jego fakturze. Dehnel, jako kolekcjoner starych rzeczy, przygląda się tym zmianom ze szczególną uwagą. Losy fotografii są bardzo często losami ich właścicieli:

Czego to ludzie nie wyprawiają ze zdjęciami! Ileż się tego przewala w kartonach na pchlim targu: wydrapani mężowie, skreślone siostry, podarte fotografie sklezione brunatną taśmą. Kartoniki przycięte nożyczkami, byle jak, krzywo, żeby tylko zmieściły się do mniejszego albumu, do niewymiarowej ramki; zagryzłone świecowymi kredkami przez późnych wnuków, pokryte herbacianymi kółkami, bo ktoś używał ich jako podkładek pod szklankę. Wdeptane w ziemię i podniesione, wyciągnięte z gruzów, nadpalone. Zbędne ścinki i niezbędne fragmenty, najważniejsze, ocalone: twarz ukochanego brata wydarta z klasowej fotografii; narzeczona, złożona we czworo, przechodzona w więzieniu przez wszystkie kipsisze. (s. 130–131)

Przykładem zdjęcia, w którego fakturze zaszły widoczne zmiany jest *L'Inconnue de la Vistule* (s. 16–17). Przedstawia parę, która pozuje w inscenizacji rejsu po rzece. W tle most i woda, i miasto; zakochani jakby siedzą w łódce i stykają się głowami w geście bliskości. Dehnel oprócz całej romantycznej scenerii dostrzega także „rdzawe kółeczko” – ślad po pinezce. Szukając śladów przeszłości w przedmiotach, nie można pominąć tego, jak przedmioty się zmieniły i jakie noszą znaki – zniszczenia czy pielęgnowania; zwłaszcza w przypadku fotografii, której rola w procesie przywoływania przeszłości jest szczególna.

Odbitki stają się *medium* pomiędzy teraźniejszością i przeszłością. Palenie czy darcie fotografii bywa widocznym znakiem zerwania z minionym czasem, zakończenia pewnego etapu życia, o którym chce się zapomnieć. Również w tym wypadku ujawnia się magiczna wiara w siłę zdjęć. Ale fotografia może być także gwarantem trwałości, talizmanem lub dowodem uczuć. Noszenie zdjęć w portfelu czy w zamkniętych medalionach ma dawać poczucie bliskości ukochanej osoby; ma stale o niej przypominać. W tym wypadku należałoby chyba dopatrywać się związków między zdjęciami (najczęściej portretowymi) a ikonografią świętych – wizerunek ma uobecniać osobę przedstawioną, inaczej ujmując – materializować nieobecnych. Takie symboliczne uobecnianie dokonuje się najczęściej podczas przeglądania rodzinnego albumu.

Fotografie rodzinne trafiły także do *Fotoplastikonu*. Przy okazji zdjęcia podpisanego *Pompony* autor zwraca uwagę na wielość podobnie skadrowanych zdjęć rodzinnych.

Takich fotografii jest multum: ona i ona, on i on, on i ona, on, ona i ono, ono i ona, i tak dalej, und so weiter, przez kolejne karty, kolejnych albumów, przez kolejne pudła zdjęć, zmieniają się tylko twarze, wąsy, surduty, krynoliny, beciki, wykaligrafowane nazwy atelier, tła, rzeźbione krzesła, ale zasada jest zawsze ta sama: tak oto wyglądamy. I bardzo szybko zmienia się w zasadę: tak wyglądaliśmy rok temu, dziesięć lat temu, kiedy Marcjanna szła za mąż, kiedy Witold dostał pierwsze długie spodnie, i wreszcie: tak wyglądaliśmy za życia. (s. 86–87)

Fotografia nie tylko scala rodzinną historię, ale także dokumentuje upływ czasu. Na wielość podobnych zdjęć wskazuje określenie *multum*, ale mowa tu także o kolejnych albumach i pudłach odbitek. Wskazanie na dużą liczbę podobnych fotografii współgra z komentarzem Susan Sontag, która mówi, że nieważne, co się fotografuje – ważna jest sama czynność. Stała się ona swego rodzaju rytuałem:

Co najmniej od stu lat zdjęcie ślubne stanowi równie nienaruszalną część ceremonii jak wymagane formuły językowe. Aparaty fotograficzne towarzyszą życiu rodzinnemu [...] ¹⁷.

Najbardziej uzależniona od fotografii jest pamięć rodziny. Susan Sontag w artykule *Świat obrazów* pisze:

Poprzez fotografie każda rodzina stwarza swoją kronikę pisaną portretami, przenośny zestaw obrazków, które zaświadczać o wspólnym życiu. Nie ma tu znaczenia, jakie sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje. [...] fotografia pojawia się, by upamiętniać i metaforycznie przywracać zagrożoną ciągłość i rozległość życia rodzinnego. Te mityczne ślady, fotografie, zapewniają symboliczną obecność rozproszonych krewniaków ¹⁸.

Upływający czas uwidoczny jest przy zestawieniu kilku zdjęć, tworzących tablicę zatytułowaną *Życie*. Przedstawiają one różne osoby, pojawia się wśród nich fotografia ślubna, małe dzieci, portrety. Historia rodziny została zamknięta w ramach zdjęć i pięknie podsumowana przez Dehnela:

Oto była rodzina, było życie, które wchodziło w kolejne ciała i z kolejnych wychodziło. Z jednej strony wydłużające się ramiona i nogi, wypełniające się biusty i torsy, z drugiej: rosnące łysiny, siwiejące pasma, coraz głębsze zmarszczki. Biologiczne trwanie i mijanie, przygody tkanek i komórek, mitochondria i wodniczki pracujące pełną parą pod taftami i sierzami. (s. 146–147).

Fotografie w ten sposób zestawione budzą skojarzenie z szeregiem następujących po sobie stopklatek, które dokumentują upływ czasu. Oko aparatu wychwytuje zmiany, jakie zachodzą w ludziach. Dehnel odwołuje się tutaj do lubianego przez siebie motywu – cykliczności czasu. Z jednej strony ktoś starzeje się i umiera, ale z drugiej – ktoś rodzi się i wzrasta.

Relacja między fotografią a przeszłością i spojrzeniem na rzeczywistość została już pokrótce omówiona. Warto jeszcze na chwilę wrócić do związku między fotografią i pamięcią. Najczęściej zdjęcie zachowuje swoje pierwsze znaczenie tak długo, jak długo istnieje ktoś, kto może opowiedzieć historię z nim związaną. Potem podziela ono los

¹⁷ Tamże, s. 249.

¹⁸ S. Sontag, *Świat obrazów*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz i in., Warszawa 2012, s. 249.

swojego właściciela i przestaje istnieć albo przechodzi z porządku intymnego do porządku publicznego. Uderzający i podkreślany w kilku miejscach przez Dehnela jest wpływ czasu, jaki dzieli nadawców kartek i bohaterów zdjęć od autora i czytelników *Fotoplastikonu*. Stara fotografia, która została upubliczniona, stała się pamiątką całej zbiorowości. Straciła swoją intymność w zamian za przedłużenie żywotności. Właśnie w taki sposób *Fotoplastikon* przedłuża życie przypadkowo skompletowanych zdjęć, rekonstruuje ich historie głównie w oparciu o *studium* pisarza.

Pierwszym najbardziej oczywistym skutkiem wynalezienia fotografii jest jej wsparcie dla pamięci. Wizerunek może być bodźcem pobudzającym wspomnienia, sposobem ochrony przed zapomnieniem i zapominaniem. Tę korzyść ocalenia odnosi zarówno pamięć jednostkowa, autobiograficzna i komunikacyjna oraz kulturowa. Douwe Draaisma zauważa, że ludzie postępują schematycznie, fotografując głównie ważne wydarzenia, pomijając codzienność, podczas gdy właśnie dla wspomnienia spraw mało ważnych, które słabiej zachowują się w pamięci, byłoby to duże wsparcie:

Gdyby wspomnienia były silne i solidne, nie potrzebowalibyśmy żadnych zdjęć. Trzymaliby się mocno bez pomocy śledzi bądź linek naciągających. Jednakże większość wspomnień cechuje słabość i brak formy, wskutek czego fotografujemy to, co wydaje nam się godne zapamiętania. Wraz z każdym naciśnięciem migawki aparatu fotograficznego usiłujemy rozszerzyć archiwum wizualne swojej pamięci¹⁹.

Jacek Dehnel zgromadził w *Fotoplastikonie* także fotografie przedstawiające – wbrew tendencji zauważonej przez Draaismę – bardzo często zwykłą codzienność, czasami sytuacje krępujące i kłopotliwe (*Obscena, Zasady*). Przyczyny takiego stanu rzeczy mogą być dwie: pierwsza bardzo doniosła ideowo – Dehnel, jako pisarz i artysta, poczuł się w obowiązku zachować w pamięci zbiorowej prozaiczną, ale jednak ważną stronę ludzkiego istnienia, pokazać to, czego w pośpiechu się nie dostrzeżę, a do czego po latach się już nie powraca; druga, prozaiczna równie jak zdjęcia – to takie fotografie najłatwiej znaleźć na targach i w antykwariatach, bowiem ludzie chętnie się ich pozbywają, przekonani, że nie mają one dla nich żadnej wartości.

Artysta, który zebrał i opisał zdjęcia, przyjął na siebie rolę „nosiciela pamięci”, zgodnie z tym, co mówił Assmann, a wcześniej Halbwachs. Według nich „nosiciele pamięci” łączy „zwolnienie od powszedniości”. Artysta pełni społeczną rolę „kulturowego kapłana”. Dzięki niemu zdjęcia przeszły z porządku intymnego do porządku wspólnoty kulturowej. Oglądanie *Fotoplastikonu* to przecież nie przekładanie kartek rodzinnego albumu, chociaż pojawiają się w nim i takie zdjęcia. Jest to jednak bardziej oglądanie katalogu dzieł sztuki albo albumu historycznego. Większość fotografii jest czarno-biała, co powoduje jeszcze intensywniejsze odczucie dystansu czasowego. Przedstawiają one historie indywidualne konkretnych, realnie istniejących ludzi. Nie ma jednak bliskiej relacji między czytelnikiem – widzem a postaciami. Ta relacja jest budowana dopiero przez narrację autora.

Dehnel, próbując przekroczyć granicę przeszłości, nie może odnosić się do własnej pamięci, bo nie są to jego prywatne zdjęcia. Musi korzystać z tego, co zapisane w pa-

¹⁹ D. Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, Warszawa 2006, s. 57.

mięci zbiorowej i w jej tradycji. *Fotoplastikon* nie jest książką, którą powinno się czytać od początku do końca. Z założenia w swojej formie przeznaczona jest raczej do lektury wrywkowej.

Autor *Fotoplastikonu* ma świadomość, że rekonstrukcja przeszłości i sensów zapisanych w fotografiach jest zadaniem niemożliwym do wykonania. Przekraczanie czasu dokonuje się jedynie w sposób symboliczny i w gruncie rzeczy nie wykracza poza konwencję literackiej improwizacji. W ekfrazie zatytułowanej *Autor*, autor Dehnel opisuje zdjęcie przedstawiające kobietę w stroju hiszpańskiej tancerki:

[...] rozległy dekolt, wbity w coś pomiędzy zbroją walkirii a rozbudowanym, wyszywanym cekinami biusthalterem na kokardach [...]. Może to lokalna śpiewaczka operowa w stroju Carmen [...]. (s. 124–125)

Na odwrocie zdjęcia widnieją napis: „Pocałuj mnie w dupkę!”, który całkowicie zmienia sens tej fotografii. Dalsze próby rekonstrukcji zależne są już nie tylko od wizerunku, ale także, a może przede wszystkim, od napisu – kto go zrobił i dlaczego? Poszukiwanie tytułowego autora odnosi się nie do autora zdjęcia, ale właśnie do autora podpisu. Jednakże w zakończeniu ekfrazy, nieco przewrotnie, Dehnel stawia siebie – autora jako adresata tej adnotacji: „Zostaje nieprzenikniona mina i równie nieprzenikniony napis; patrzy na mnie, patrzącego, zgadującego nieudolnie, i mówi: *Pocałuj mnie w dupkę!*”. Można to odczytać jako upomnienie przeszłości, która mówi: nie jesteś w stanie rozwikłać mojej tajemnicy.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Camera lucida*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
- Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
- Czapliński P., *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, (red.) S. Wysłouch, B. Kaniowska, Poznań 1999.
- Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, (red.) S. Wysłouch, B. Kaniowska, Poznań 1999.
- Dehnel J., *Fotoplastikon*, Warszawa 2009.
- Draaisma D., *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, Warszawa 2006.
- Lisak-Gębała D., *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz fotografii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki”, 1/2013.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007.
- Seneka, *Listy moralne do Lucylusza*, księga czwarta, XL, Warszawa 1998.
- Sontag S., *Świat obrazów*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, (oprac.) I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.

Robert Mielhorski

HERBERTOWSKIE ANAMNEZY

W KRĘGU ANAMNETYCZNEJ LEKTURY

WSTĘPNE ZAŁOŻENIE

Doświadczenie anamnetyczne¹ traktowane jest w tym miejscu jako jeden z kluczowych elementów kształtujących duchowość jednostki. Bez przeszłości nie można w pełni istnieć w teraźniejszości; nie sposób wyrazić swojej tożsamości obecnej. Dla ścisłości dalszego wykładu przypomnijmy na wstępie, że w świetle antropologii przypomnienia anamneza definiowana jest następująco przez Richarda Schaefflera:

Akt przypomnienia sobie charakteryzuje się dwoma momentami: coś przeszłego jest intencjonalnie ujmowane w teraźniejszym akcie wyraźnie jako takie, a więc różne od całej teraźniejszości („Przypominam sobie, że to się wtedy wydarzyło”); zarazem jest ono jednak identyfikowane jako treść własnego, chociaż przeszłego przeżycia tego, który jest przedmiotem teraźniejszej intencji, i dlatego to, co przeszłe, przypisuje sobie **jako swoją** przeszłość, np. jako treść własnego aktu postrzegania („Przypominam sobie dzisiaj, że wtedy to widziałem”). Dzięki tej podwójnej intencji – skierowanej do tego, co przeszłe **jako takie**, i do przeżycia, które podmiot intencji przypisuje sobie **jako swoje własne** – przypominający zarazem uświadamia sobie tożsamość samego siebie w zmienności swoich przeżyć².

Spróbuję w tym szkicu – kierując się zwłaszcza ku sprawie „tożsamości samego siebie w zmienności swoich przeżyć” – zwrócić uwagę na kilka wybranych problemów, związanych z wątkiem przypomnienia i powtórzenia w poezji Zbigniewa Herberta. W kolejności będą to kwestie: (1) obszaru / sfery dziecięcego mitu, (2) anty- i metaanamnez,

¹ Problem ten podnosiłem w szkicach *Anamneteta Miłosz*, „Twórczość”, nr 1, 2009; *Światło anamnezy. O utworze Zbigniewa Herberta*, „Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta”, „Filo-Sofija”, nr 4(I), 2014.

² R. Schaeffler, *Przypomnienie/anamneza*, [w:] *Leksykon religii*, (red.) H. Waldenfels, Warszawa 1997, s. 369. Podkreślenia autora cytatu.

(3) *punctum*, (4) obecnej w tej liryce tendencji „otwartej prywatności” i (5) „mitopoez” – które to zagadnienia tworzyć mogą przyczynek do nakreślenia panoramy obecności tematu anamnezy w pisarstwie autora *Epilogu burzy*.

WOBEC DZIECIĘCEGO MITU

W świetle antropologii przypomnienia każdorazowy **akt anamnezy** motywowany jest potrzebą odnalezienia całości, koherencji, stałości i ciągłości przeżywania własnej egzystencji przez podmiot przypominający się sobie (w zmienności jego doświadczeń). Wiersz Herberta *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* traktować można jako wyraźny tego dowód³. Utwór opisuje próbę ogarnięcia doświadczenia duchowego tytułowego bohatera od wczesnego dzieciństwa, przez okres inicjacji, wojennej tragedii i traumy, po czas ocalenia i zagubienia w świecie rozchwianych wartości, ich rozregulowanego porządku. (Jest to, nawiasem mówiąc, również doświadczenie samego poety; w tym jednak wypadku – przyjętej tu metody lektury – nie ma to zbyt wielkiego lub też przesądającego o sposobie refleksji znaczenia.) Wskazaną w wierszu „ostatecznością” – a podmiot, przypomnijmy, znajduje się na płycie chodnikowej znieruchomiały przed skokiem w ostateczność – może być zatem to, co znajduje się po śmierci, może być to jednak też **ostateczny wniosek** (wiązący, definitywny): jednoznaczne przeświadczenie na temat prawdziwej istoty i całościowego sensu otaczającego podmiot świata (i miejsca, jakie w nim zajmuje człowiek) – ostateczne przekonanie, że świat jest taki, a nie inny; w każdym razie zupełnie odmienny od dziecięcych i młodzieńczych o nim wyobrażeń. Lub też, że jest zorientowany na nicość (pustkę). Jakąkolwiek drogą rozumowania jednak byśmy nie podążyli, dochodzimy do wniosku, że celem doświadczenia anamnezy Pana Cogito jest w tym wypadku nade wszystko odnalezienie prawdy, zasady, prawidłowości organizującej jego byt duchowy terażniejszy i otaczającą go rzeczywistość⁴, w jakiegokolwiek perspektywie filozoficznej by ten problem sytuować (personalizm, egzystencjalizm, wcześniejsza tradycja kulturowa i myślowa, etc.)⁵.

Pan Cogito – poprzez swój dyskurs poetycki – wyrusza na spotkanie samego siebie; musi dotrzeć do własnych duchowych źródeł, które to dopiero ukażą mu własny, kompletny, terażniejszy obraz – a zatem wraca do miasta dzieciństwa, w którym wszystko się zaczęło. Tu znajduje się źródło, genealogia i archeologia jego pamięci i ducha. Musi on wreszcie nadać imiona temu, co na jego konstytucję wewnętrzną (minioną i terażniejszą) się składa. Odnajduje wskutek opisanego w tym tekście spotkania następującą prawdę:

³ Zob. mój szkic *Światło anamnezy*, dz. cyt.

⁴ Kartezjański rodowód (ale nie tylko) wskazuje na ogólną cechę wierszy z postacią pana Cogito – gdzie dominuje poznanie o charakterze paradygmatycznym: refleksja poetycka zmierza zatem ku prawdzie ogólnej, powszechnie obowiązującej.

⁵ Filozoficzne podstawy poezji Herberta są powszechnie znane i komentowane; dlatego pozwolę sobie w tym miejscu pominąć szczegółowe uwagi na ten temat.

nie mogę urosnąć
choć mijają lata
a w górze huczają
planety i wojny⁶ (PC, 368)

Być może rzeczywiście bohater wiersza nie może urosnąć, ponieważ tym samym opuściłby **sferę dziecięcego mitu**, przystając na prawa „czasu dostępnego”⁷: „mimo iż miasto idealizuje i tęskni za nim, bałby się jednak powrotu naprawdę. Wie, że mogłoby wtedy runąć wszystko. Nie tylko mit, także pamięć. Woli ocalić więc tę resztę. Być ciągle tamtym małym chłopcem, który nie może już urosnąć [...]”⁸. Jest to naturalnie jedna z hipotez, jeden z wariantów deskrypcji wart odnotowania.

Zatem Herbert w pewnym stopniu pragnie ocalić przed pustką mit⁹ swojego dzieciństwa; mit, bez którego sam traci własne imię, rozplywa się w nieokreśloności terażniejszego dorosłego istnienia (i świata współczesnego, w pewnym stopniu postkatastroficznego). Inne „wiersze dzieciństwa” autora *Hermesa, psa i gwiazdy* potwierdzają tę prawdę, która skądinąd jest również prawdą ogólną, generalną liryki zwracającej się ku dziecięcym latom. Jest to bowiem – wbrew wszelkim wahaniom twórców – poezja podtrzymująca wiarę w niezachwiany obraz istniejącego bytu¹⁰; poezja zwrócona ku czasom przedhistorycznym¹¹. Agresja ze strony historii (jej rola w procesie inicjacji jednostki), w ja-

⁶ W niniejszym tekście utwory Z. Herberta cytuję wg: Z. Herbert, *Poezje*, Warszawa 1998. Po cytacie podaję w nawiasie skrót tytułu tomiku, z którego pochodzi przywołanie, oraz numer strony. SŚ – *Struna światła*, HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, PC – *Pan Cogito*, R – *Rovigo*, RZO – *Raport z obłożonego Miasta*, ENO – *Elegia na odejście*.

⁷ Termin proponuję za szkicem Mielhorski R., *Światło anamnezy...*, dz. cyt. W tekście tym pisałem, że „zamiast powtarzających się określeń terażniejszość–przeszłość proponuję pojęcia: «**czas dostępny**» (teraźniejszość) i «**czas udostępniiony**» (przez pamięć bądź wyobraźnię zwróconą ku przeszłości) – jako przedstawienie określonego doświadczenia bądź stanu”. „Określeniem «czas dostępny» posługuje się A. Kaliszewski, zob. tegoż, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1982, s. 184. Ta propozycja (relacja) terminologiczna powinna podkreślać zwłaszcza podmiotowy stosunek indywidualum do czasu”.

⁸ A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, dz. cyt., s. 186.

⁹ Słowo *mit* jest tu rzecz jasna traktowane bardzo szeroko – jako dyskurs, a więc konsensus zbiorowych, społecznych wyobrażeń i uzgodnień; mit dzieciństwa uosabia zatem cechy najczęściej przypisywane temu okresowi życia w potocznym rozumieniu, ukształtowanym przez literaturę, sztukę, tradycję, ognisko rodzinne. Zarazem to pojęcie posiada charakter metafizyczny, a więc odsyła do rzeczywistości zewnętrznej wobec świata, do którego się on odnosi. E. Kuźma wskazuje na siedem znaczeń **mitu**: (1) mit jako powtarzalność, (2) mit jako geneza, (3) mit jako prefiguracja, (4) mit jako struktura, (5) mit jako komunikacja społeczna, (6) mit jako znaczenie, (7) mit jako wartość. Zob. E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, 1986.

¹⁰ Cechą poezji dzieciństwa jest obecne w wierszu przeświadczenie o stałości istniejącego obrazu świata: tak jak jest teraz, będzie zawsze – wydaje się bohaterem tej liryki. Dzieciństwo równoznaczne jest z poczuciem stałości i niezmienności bytu. Stąd dziecięce wrażenie wolniej płynącego czasu. Rekonstrukcja świata dzieciństwa (jako „złotej epoki”) jest zazwyczaj równoznaczna z rekonstrukcją świata poddanego tym cechom (zob. np. począwszy od liryków Wierzyńskiego czy Tuwima z *Rzeczy czarnoleskiej*). Nieco inną sytuację prezentują utwory ukazujące bohatera dziecięcego rzuconego w realia historyczne (np. wojenne). W tym wypadku śledzimy podwójną w pewnym stopniu świadomość: dziecka-dziecka i dziecka-dorosłego zarazem (świat widziany jest rzecz jasna poniżej wiedzy o nim, ale i zarazem w poczuciu zagrożenia, zatrwżenia zewnętrzną sytuacją, która jawi się jako niezrozumiała, niepokojąca, przerażająca; ten wątek dobrze ilustruje proza narracyjna z dziecięcym bohaterem-observatorem).

¹¹ Antynomia przedhistoryczne i historyczne odpowiada antynomii dzieciństwo–dojrzałość. Chodzi także o okres prepersonalistyczny (personalizacja dokonuje się wskutek zewnętrznej ingerencji w duchowość podmiotu różnych czynników, w tym historycznych).

kimkolwiek momencie jej rozwoju, ukazuje wyraźny kres lat dzieciństwa, określoną jasno jego cezurę. Mit dzieciństwa za nią legnie w gruzach. Teraźniejszość bezpowrotnie stanie się przeszłością w znacznej mierze utraconą. Zginie także sakralny wymiar tego czasu¹². A mowa jest przecież o dzieciństwie jako okresie „przed-grzesznym”¹³. Obraz tego czasu, początku biografii indywiduum, opiera się odtąd na idealizacji (w mniejszym bądź większym stopniu), naturalnie realizowanej wedle wielu wyobrażeń; na jego straży stoją matka, ojciec, dom, mury, ulice, drzewa, przedmioty kojarzące się z chłopięctwem i jego otoczeniem (rekwizyty anamnetyczne, o których dalej będzie mowa), ale przede wszystkim – wyobrażenia (także archetypiczna). Powrót do przeszłości po wielokroć uzależniony będzie właśnie od rekonstrukcji wyobraźni dziecka, dzięki niej pokonać można barierę czasu. Prozy poetyckie Herberta znakomicie oddają ten mechanizm wsteczny świadomości, głęboko uzależnionej od sfery imaginacyjnej. Rzecz jasna – „powroty” na każdym etapie życia oznaczają co innego, pełnią również inne funkcje. Stąd też należy je rozpatrywać na planie rozwojowym twórczości poety.

Jednak w tym wypadku interesujący jest nie tyle mit jako taki, choć oddany przez poetę żywo, plastycznie i wielostronnie. Istotny jest on o tyle, o ile stanowi punkt wyjścia dla anamnetycznego przeżycia. Tematem tych uwag nie jest wszak liryka osobista Herberta, jako jedynie integralny komponent jego poezji, ale sam problem „przypomnienia”. Minione ściśle określać ma (wraz z „teraz”) jedność egzystencjalnego doświadczenia (przeżycia) własnego istnienia, bytu, losu, biografii – na jakimkolwiek pięttrze zjawiska anamnezy rzecz by się rozpatrywało.

ANTY- I METAANAMNEZY

Przy próbie refleksji nad obecnością przypomnienia w liryce Herberta osobny namysł należy się nie tylko anamnezie, ale i problemom **anty- i metaanamnez**. Dążeniom Pana Cogito przyświeca – jak była mowa – cel poszukiwania „tożsamości samego siebie w zmienności swoich przeżyć”¹⁴. Tak rozumiany motyw powrotu występuje również i w innych niż dotąd odnotowane wierszach Herberta: np. *Moje miasto*, *Trzy wiersze z pamięci*, jednak to w *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* jego autor dochodzi do najdalej idących wniosków i najprecyzyjniej nakreślonej antropologii swego bohatera.

W obu wskazanych utworach na plan pierwszy wysuwa się kwestia pamięci. W *Moim mieście*, tak jak w *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* – jest to problem „**pamięci ułomnej**”, przywołany w związku z zagadnieniem wygnania; w utworze tym odnajdujemy zapewne aluzje do emigracji politycznej po 1939 roku¹⁵. Zgodnie z tym, co w swym fundamentalnym eseju na temat wygnania zauważał J. Wittlin¹⁶ – pisarz oderwany od ziemi ojczystej zmienia swój stosunek do przeszłości własnej, dokonuje niewłaściwej

¹² Por. *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, (red.) J. Papużyńska, G. Leszczyński, t. I i II, Warszawa 2000 i nast.

¹³ Zob. tamże.

¹⁴ R. Schaeffler, *Przypomnienie/anamneza*, dz. cyt., s. 369.

¹⁵ Herbert spotykał się z jej reprezentantami np. w Paryżu; zob. wspomnienia J. Odrowąża-Pieniążka, [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, (red.) K. Szczypka, Wrocław 2000.

¹⁶ J. Wittlin, *Blaski i nędze wygnania*, [w:] *Pisma pośmiertne i inne eseje*, (wyb., oprac. i przedm.) J. Zieliński, Warszawa 1991.

„selekcji” wspomnień; boryka się z dylematem zapomnienia, z nadmierną, często fałszującą stan rzeczywistości, idealizacją minionego (nawet gdy był to w rzeczywistości świat w gruncie rzeczy nie-idylliczny). Herbert podejmuje w tym tekście refleksję na temat **granicy przypomnienia**. Ukazuje w swej lirycznej wypowiedzi relacje (1) pomiędzy możliwym przywołaniem konkretnego przeszłości – jest on zaprezentowany we fragmentach dotyczących snu o dawnym mieście, i (2) „mgławicowym”, jak notuje, wspomnieniem dawnych realiów (szkoły, sklepu Paszandy, gimnazjum, księgarni). Powrót do przeszłości jest niemożliwy: pozostają jedynie „skruszone obrazy” (zob. HPG, 132). W tym sensie bohater tego tekstu nie jest w stanie odnaleźć swej tożsamości (pomostu prowadzącego do lat minionych); przeszłość jest dla niego niedostępna w pełni – jako całość. Utwór ten okazuje się dowodem i przykładem, zapisem dramatu – bliskiego emigrantom – zachwiania poczucia ciągłości własnej egzystencji, rozbicia podmiotowości, tragizmu człowieka wygnanego nie tylko z przyczyn zewnętrznych (polityka, historia), ale i **wydziedziczonego z samego siebie**¹⁷. Problem ten jest jednym z kluczowych wątków w liryce Herberta (przecież rozporządza tą poezją antynomia dziedzictwo–wydziedziczenie, wygnanie)¹⁸. Z kolei w *Trzech wierszach z pamięci* autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* podejmuje problem ucieczki od przeszłości, niewierności – „grzechu niepamięci” (wobec poległych w latach wojny). Wątek ten, nawiasem mówiąc, aczkolwiek w innym aspekcie (i w odniesieniu do innych symboli przeszłości), pojawia się potem w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*:

Zaprawdę wielka i trudna do wybaczenia jest moja niewierność
bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny
kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa (ENO, 567)

W *Trzech wierszach z pamięci* rozbicie tożsamości podmiotu, uniemożliwiające przyświecające anamnezie dążenie do odnalezienia własnej egzystencjalnej całości (także w wymiarze sacrum) – wynika z braku możliwości zachowania i utrzymania trwałej więzi z przeszłością¹⁹. Ukazuje Herbert dwa wymiary pamięci: **pamięć jednostkową** – przez obraz miasta przeszłości zachowany, zdeponowany w pamięci podmiotu, i **pamięć zbiorową** – to, co pozostanie z przeszłości dla potomnych, jak „wytarty profil rzymskich monet” (ŚŚ, 14–16). U podłoża tekstu znajduje się zalecenie moralne: „nie dajmy zginąć

¹⁷ Zasadnicza relacja w tym utworze wynika ze związku pomiędzy snem i „ułamną pamięcią”. Sen jest kapryśny, przypomina miniony świat wedle własnych, trudnych do wytłumaczenia i ustalenia reguł (porządków asocjacji). Dlatego w pewnym momencie tej eskapady do przeszłości obraz wspomnianego miasta „się urywa”; brak „dalejszego ciągu”. „Ułamna pamięć” (która staje się centralnym tematem tego wiersza) nic nie może z tym zrobić. Dwa analogony w tym wierszu wymagają osobnego potraktowania: symbole bramy i kamienia. Oba przyjmują charakter sakralny. Pierwszy jest znakiem przejścia – pomiędzy teraźniejszym i minionym: stający przed bramą bohater, nie potrafiący przekroczyć granicy – wyznacza tu obszar zamkniętego wymiaru doczesności (bramy nie można przekroczyć). To niemożność wypełnienia się aktu anamnetycznego gwarantującego restytucję obecnego „ja”. Kamień z kolei stanowi – *pars pro toto* – ślad, ale i dowód rzeczywistego istnienia miasta. Por. znaczenia obu symboli: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 29 i 139. Z drugiej strony kamień staje się znakiem wieczności: miasto, które zostało zgładzone, przetrwa mimo wszystko – dzięki tym, którzy noszą je w sobie: „w końcu zostanie kamień / na którym mnie urodzono”. Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 82. Ponadto, co ważne, Lurker podaje, że drzwi [brama] „zamknięte oznaczają brak nadziei na ocalenie”.

¹⁸ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2001, s. 48.

¹⁹ To rozbicie uosabia rozczłonkowanie kompozycyjne – trzyczęściowa konstrukcja tekstu, czemu odpowiada jego trójwarstwowość: warstwy dosłowna, symboliczna i anamnetyczna.

poległym” [w mieście] (poziom etyczny utworu wysuwa się zarazem na pierwszy plan tej wypowiedzi). Protagonista wiersza wierzy, że pamięć jako taka **może ocaleć** po tragedii miasta (ono „leci na gwiazdę wysoką / gdzie pożar pachnie odlegle / jak karta Iliady”, SŚ, 16), przy dobrej woli można zachować wspomnienie o poległych; jakkolwiek wobec **tragedii miasta** poezja staje bezradna („teraz wargi Poety / są pustym horyzontem”, SŚ, 16). Jednak pełen proces powrotu jest już niemożliwy, został definitywnie zamknięty. Obraz miasta fragmentaryzuje się, atomizuje w poszczególnych przedstawieniach: kobiety, dzieci, pomnik w parku, bukiety jarzyn, koty, gołębie, zapach tytoniu... – to szczątki tego, co niegdyś stanowiło spójną rzeczywistość. W tym sensie niemożliwe jest też **literackie powtórzenie** (dlatego wiersz ten nazywam „**antyanamnezą**”); przypomnę: „teraz wargi Poety / są pustym horyzontem” nie tylko z uwagi na to, że nie mogą wysłowić dramatu miasta, ale i dlatego, że tamta przeszłość w ogóle nie istnieje: ocalały z niej „puchy popiołu”. Pozostaje już raczej idea miasta²⁰, które „leci na gwiazdę wysoką” – ku przestrzeni nieprzemijającej, symbolizowanej przez *Iliadę*.

Można zatem powiedzieć, że Herbert w tym utworze podejmuje cztery wątki: (1) etyczny – nakaz pamięci wobec zmarłych i zgłodzonego świata; (2) mitologiczny – miasto realne przekształca się w ideę miasta, która przetrwa jak rzymskie monety, jak zauważa E. Balcerzan – „historia staje się mitem, przechodzi w czas arcydzieł literackich”²¹; (3) artystyczny – mowa jest o granicy możliwości wysłowienia tragedii (Poeta upamiętniony na pomniku w parku nie ma miejsca w świecie „ostygłych puchów popiołów”, SŚ, 16), a więc chodzi o relacje pomiędzy sztuką i życiem, tj. światem w wymiarze empirii; i (4) wątek dramatu podmiotu, dla którego przeszłość okazuje się garstką luźnych obrazów. W tym sensie zjawisko „powtórzenia”, przypomnienia, nie może się zrealizować w pełnym tego słowa znaczeniu. Herbert wyraża nadzieję związaną z „przypomnieniem” w wymiarze zbiorowym (wspólnotowym), w anamnezę jednostkową natomiast powątpiewa. Tym samym bohater utworu znajduje w sobie jedynie „zaburzoną” – by tak rzec – tożsamość: w przeszłości nie odkrywa odbicia samego siebie; jego kontakt z własną przeszłością, z tekstem, wierszem o przypominaniu, urywa się.

Ważny jest tu bowiem sam autoportret podmiotu, nakreślony we fragmentach I i II. Autoportret żyjącego „pomimo” i „przeciw”. Solidaryzującego się ze swą generacją i równolegle poszukującego oparcia w obrazach dawnego miasta i miasta obecnego, z którego zostały jedynie „żałobne skorupy” i „ostygłe puchy popiołów” (SŚ, 16). Wypada zaznaczyć, że wiersz ten pochodzi z debiutanckiego tomu Herberta; jego ówczesny kontekst (moment publikacji książki) nie powinien być bagatelizowany i stanowi cenną wskazówkę dla interpretatora. Tytuł (*Trzy wiersze z pamięci*) sugerować może autonomię

²⁰ Można sobie wyobrazić sytuację, w której trwa odbity w wodzie wizerunek miasta, podczas gdy ono samo już w rzeczywistości nie istnieje, jest pustym miejscem w przestrzeni. Bytem wyciętym z materii, ulokowanym w sferze nieprzemijalnego i trwałego (jak karta *Iliady*). Niczym idea platońska.

²¹ Jakkolwiek „«karta Iliady» pachnie nie tylko odlegle (starożytnością, mitem), ale i blisko, gdy jest kartą książki, nad którą się pochylamy. Z tych wewnętrznych zaprzeczeń [w utworze] rodzi się poczucie względności odlotu miasta «na gwiazdę wysoką». Odsłania się ukryty znak zapytania, zamaskowany cudzysłów: przejście historii w czasoprzestrzeń mitu jest zawsze problematyczne, niepewne”. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Cz. II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 253.

każdej z części; jednak całość zespala jedno, powtarzające się pytanie: o wierność, pamięć, istnienie-wobec-przeszłości.

Odnajdujemy zatem w liryce Herberta w tym kontekście dwa zjawiska: metaanamnezę i antyanamnezę. W pierwszym wypadku odnotować należy wiersze skupione na samym procesie przypominania (jak?); w drugim – utwory traktujące o niemożności przypomnienia, o braku zaufania do pamięci i o tego przyczynach (co?). Meta- i antyanamneza²² są wyrazem porażki nie tylko pamięci, ale i przyczyną duchowego niespełnienia (w sferze odczuwania swej podmiotowej i ontologicznej tożsamości, jedności). Podmiot zaczyna gubić się w pojmowaniu własnej egzystencji, traci poczucie jej spójności i ciągłości. „Teraz” zaciska pętlę, ogranicza i utrudnia szersze, pełniejsze pojmowanie świata. Nie-trudno podać więcej przykładów tego typu wierszy (jako że znakomita część utworów autora *Pana Cogito* znalazła już swe wartościowe interpretacje, można je w tym miejscu w szerszym zestawie pominąć).

SYNTEZA POWTÓRZENIA

Jako metaanamnezę potraktować można również inny utwór – **syntezę** „powtórzenia”: *Elegię na odejście pióra atramentu lampy*²³. W tym wypadku Herbert powraca zarówno do przeszłości osobistej, jak i narodowej czy kulturowej. Pierwszą określa dzieciństwo, wczesna młodość, symbolizowane przez atrybuty przywołane w tytule (także światło, naftę), żydowski sklepik, wspomnienie edukacji, namiętności i melancholii oraz miasto nad Pełtwią. W apostrofie do lampy pojawiają się „krajobrazy zdziczałe miasto powtórzone w wodzie” (ENO, 570). Przypomnijmy, że Lwów, w podobnym obrazie, znalazł swój wyraz w *Trzech wierszach z pamięci*:

miasto stoi nad wodą
gładką jak pamięć lustra
odbija się w wodzie od dna (SŚ, 16)

– by usytuować się w przestrzeni wiecznej jak „karty Iliady”.

Drugi wymiar przeszłości – na płaszczyźnie historii, ukazany zostaje w refleksji na temat „ducha dziejów” i heglizmu. Jest to zapewne dialog Herberta z poematem Miłosza (*Duch dziejów w Traktacie poetyckim*)²⁴.

²² Jako „modelowy” przykład antyanamnezy podać można fragment liryku **M. Jastruna** z jego ostatniego, wydanego po śmierci tomu, *Fuga temporum*, gdzie problem utraty jedności w zmienności przeżyć został następująco wyłożony: „To było. Nazbyt późno wraca / bym odczuł jedność w swej zmienności / w zapamiętaniu w rozświetleniu / ciemnego drzewa uczuć abym / tracąc się odzyskiwał siebie”. Zob. M. Jastrun, *Idąc przez sen*, [w:] *Fuga temporum*, Warszawa 1986, s. 16.

²³ W swej interpretacji utworu J. Łukasiewicz podkreśla następująco relacje podmiotu: „Mamy tu – od razu zauważmy – podwójną postawę: «ja» sensualne poety to jego «ja» dziecinne, pierwotne, osobnicze. Nad nim nadbudowane zostało inne, należące do obrzędowej, konwencjonalnej roli, wyznaczonej przez nazwany gatunek liryczny (elegię). Jeśli pierwsze sensualne «ja» obejmuje całość życia w jego przebiegu, to «ja» drugie realizowane jest tu i teraz, aktualizuje się tylko w czasie teraźniejszym”. J. Łukasiewicz, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, [w:] *Poznawanie Herberta. Cz. 2*, (wyb. i wstęp) A. Franaszek, Kraków 2000, s. 450.

²⁴ J. Łukasiewicz zwraca uwagę na związki z heglizmem, marksistowskim determinizmem i brakiem wiary w „progresizm”. Tamże, s. 453.

Nigdy nie wierzyłem w ducha dziejów
 wydumanego potwora o morderczym spojrzeniu
 bestię dialektyczną na smyczy oprawców
 [...]

 trawiłem lata by poznać prostackie tryby historii (ENO, 571)

Trzeci wymiar obejmuje m.in. krąg semantyczny skupiony wokół motywu pióra.

Wiersz ten, poemat²⁵, nazwać można metaanamnezą: (1) z tego względu, że zawiera on nie tylko motyw przypomnienia, ale i refleksję nad nim; dostrzec w nim da się dwa poziomy akty przypominania; (2) z tego względu, że obejmuje „syntetyczny”, uogólniony w ramach jednej konstrukcji sytuacyjnej obraz powrotu (wizerunek przestrzeni uporządkowanej powtórnie z segmentów przypomnień). Pojęcie metaanamnezy nie było podejmowane w namyśle ogólnoantropologicznym, dlatego potraktuję je w tym miejscu jako terminologiczne prowizorium. W tym wypadku świadomość wspominająca kieruje się ku konkretnym przeszłości, potem dopiero zmierza ku teraźniejszości, która to, co było, niejako „transformuje” wyobrażeniowo – w tym poddaje imaginatywnemu wykreowaniu, modulacji. Podmiot mówiący uświadamia sobie dystans wobec samego aktu przypomnienia jako pewnego procesu i dystans wobec minionego (stąd owo „meta-”).

Nie sposób w tym miejscu odnieść się do wszystkich aspektów *Elegii*... – jest to tekst tak bogaty w porządek wewnętrznych znaczeń, jak i odniesień do samej twórczości Herberta, powiązań intertekstualnych, że musimy w tym miejscu ograniczyć się do jego „aspektywnego” omówienia²⁶. Samo zjawisko anamnezy wpisane zostaje w tkankę rozrachunkową, zgodnie z elegijnym ukierunkowaniem tekstu: wobec dzieciństwa i jego rekwizytów oraz analogonów, gnostyckich pokus, powinności ocalania, psychicznych konfliktów, obsesji historii, zdrady, bytu w obliczu nicości etc. Dramaturgia utworu wynika z dychotomicznego napięcia: pomiędzy autentyczną potrzebą wspominania (powracania) i aktem performatywnym: buduje on nowy świat i za swój punkt odniesienia bierze mimo wszystko „ogrody dzieciństwa” (świadomość, że wszystko tam ma swój początek i kres). Opuszczając „ogrody dzieciństwa” zaczynamy podróż – jak powiada Herbert – do „krawędzi nicości”; opierając się jej zachłannej mocy – zwracamy się ku dzieciństwu.

²⁵ Z uwagi na rozwojowy i założony charakter prowadzonej tu relacji skłaniam się ku genologicznej kwalifikacji poematowej.

²⁶ Cały tekst oparty został na relacji pomiędzy światłem i ciemnością. Światło oznacza tu wtajemniczenie, także w wiedzę, *logos*, co podpowiadają inne instrumenty: pióro, kałamarz; ciemność – zdradę, nicość i mrok teraźniejszości (tym słowem kończy się cały poemat). Po stronie światła znajdziemy ogrody dzieciństwa, po stronie mroku chwilę obecną spisującego swój żywot elegisty. Krąg lampy naftowej zdaje się wyznaczać obszar inicjacji, porządkowania wiedzy o świecie, nabywania rozumności („światlista inicjacja / instrumencie poznania”); samo światło zaś (jako „miodowe światło lata”) toczy bój z mrokiem („i nagle / ciemne basy / nalot wron i kruków / zlorzeczenia i kłątwy / prorocstwo zagłady / furia kopciui”, ENO, 570). Symbolikę światła i ciemności traktuje Herbert zgodnie z porządkiem znaczeń kulturowych, utrwalonych słownikowo. Por. też rolę tej symboliki w liryce A. Wata; zob. np. W. Lięża, *Aleksander Wat – wiek kłęski*, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, (red.) R. Nycz, J. Jarzębski, t. I, Kraków 1997, s. 62; tu też odwołanie do tekstu J. Trznadla *O Aleksandrze Wacie*, „Zeszyty Literackie”, nr 4, 1983. Pamiętać należy, że progresję doświadczeń biograficznych i intelektualnych przenosi poeta także na plan psychiczny (duchowy): „jak wielki dramaturg znałaś przybój namiętności / i bagna melancholii wieże pychy / luno pożarów tęczę rozpełtane morze” [ENO, 570], który swego czasu odważnie opisywała K. Herbert, żona poety; chodzi o chorobę afektywną. Zob. K. Herbert, *Pani Herbert*, „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2000–1.01.2001.

Rzeczywiście, poemat ten jest syntetyczną biografią poety, z jej poszczególnymi etapami, z widocznym ciągiem rozwojowym. Herbert próbuje dokonać tu uogólnienia wizji własnego życia (zespolic wszystkie jego części) w akcie anamnetycznym – lecz okazuje się to trudne lub też wręcz niemożliwe (stąd *sui generis* metaanamneza), gdyż na pierwszy plan wysuwa się sama kwestia przypominania (jego metodologia). Metaanamnetyczny charakter wstępnie sygnalizuje już sam tytuł: „elegia...”. Tu doświadczenie bezpowrotności, utraty, żalu, rozpamiętywania, zwrotu do minionego etc. określa nie tylko obecną sytuację podmiotu, ale i pewien stan niemocy wobec samego powrotu, ulokowanie „teraz” wobec nicości (por. problem nicości w *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*; o „złotym runie nicości” mowa jest w *Przesłaniu Pana Cogito* [PC, 432]).

Gdyby pomyśleć, dodajmy – w wymiarze genologii – o gatunkowym aspekcie anamnezy, to bez wątplenia właśnie elegia jako taka znajdowałaby się w kręgu najpełniej realizujących to założenie przypomnienia form. Tak też jest z meta- i antyanamnezą. Ten kierunek wyznacza obecny w utworze wątek ocalenia („myślałem wtedy / że trzeba przed potopem / ocalić / rzecz / jedną / małą ciepłą / wierną” [ENO, 571]) i refleksji nad samym powrotem („bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny / kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa” [ENO, 567]). Elegia staje się gatunkiem szczególnie predestynowanym do realizacji założeń okołolanamnetycznych z uwagi na zasygnalizowany w tytule tego podrozdziału problem syntezy doświadczeń i uogólnień; tu choćby w zwrotach: „Nigdy nie wierzyłem...”, „trawiłem lata” etc.²⁷

PUNCTUM

Brak oczekiwanej więzi podmiotowej z przeszłością ukazuje również wiersz *Fotografia* – utwór, w którym zapisany zostaje moment *punctum*. Odczytanie fotografii charakteryzuje się, ogólnie rzecz biorąc, w tym wypadku dwiema fazami: (1) zbliżeniem do obrazu i treści utrwalonego przedstawienia i (2) nałożeniem na nie symbolicznych znaczeń wypracowanych z namysłu nad relacją terażniejszość–minione (uwypacza się wówczas rola podmiotu wiersza)²⁸. Herbert odnotowuje w tym utworze przeżycie pokoleniowe własnej generacji; przeżycie, które obejmuje dwa opisane w tekście okresy: sprzed „drugiej wojny perskiej” (czytaj: światowej) i tego, co po niej.

to zdjęcie zrobił mój ojciec przed drugą wojną perską
z listowia i obłoków wnioskuje że był sierpień
ptaki dzwoniły świerszcze zapach zbóż **zapach pełni** (RZM, 471)

W zasadzie mamy do czynienia z identyczną sytuacją, jak w *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* – więc tym bardziej warto ten wiersz teraz przywołać dla porównania. Herbert opisuje w nim dezintegrację osobowości swego protagonisty (przeszłość traktuje on jako egzystencjalną „pełnię” – stąd ów „zapach pełni”), wynikającą z braku poczucia ciągłości istnienia w zmienności własnych przeżyć, z braku identyfikacji,

²⁷ Choć w tekst Herberta częściowo wpisana jest formuła **ody** (do pióra, atramentu, lampy).

²⁸ Ten wątek poruszę w dalszej części tego tekstu (poświęconej „mitopoezom”) w innym kontekście, w świetle zaproponowanego określenia „**przedmiot anamnetyczny**”.

powiązania tego, którym się było, z tym, kim się jest. Stąd też osobowość rozpada się na dwie części, które na planie biografii wiążą się z dwoma okresami, dwiema odrębnymi epokami. Z epoką uśmiechniętego, ufnego chłopca z fotografii i epoką tego, który się mu obecnie przygląda. Można zatem powiedzieć, że utwór utrwała dwa nakładające się na siebie przeżycia: pokoleniowe i osobiste; w tym drugim wypadku, gdy wyłania się z tekstu postać ojca, w której rysunku odnaleźć można pewne analogie z jego portretami z takich utworów, jak *Ojciec* czy *Mój ojciec*. Tak jak i tam, tak i tu uosabia on świat dawnych, minionych wartości i zasad, które nie sposób przenieść w obręb **czasu** dostępnego, ulokować w **czasie** teraźniejszym.

Tak więc obszary „wtedy” i „dziś” wyznaczają kompozycję utworu. Ale nie tylko. Z drugiej strony Herbert ukazuje konflikt pomiędzy światem cielesnym, somatycznym – i duchowym. Do pierwszego przynależą data urodzin i linie papilarne, które przecież są podstawą identyfikacji człowieka; do drugiego psychiczny wymiar istnienia – a tu z kolei brak tożsamości z samym sobą sprzed lat. („Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty / chłopcem wśród traw wysokich nie mam nic wspólnego” [RZO, 471] – mówi poeta). Identyfikacja fizyczna pozostaje, bo jakże by inaczej, natomiast psychiczna legła w gruzach u progu „drugiej wojny perskiej”.

Widać jednak w tym tekście intencjonalne dążenie do zachowania w pamięci idyllicznego charakteru tamtego, minionego, utraconego bezpowrotnie świata. Wiersz prezentuje okoliczność zwierciadlanego odbicia obecnych w nim postaci. Chłopiec ze świata arkadyjskiego ma zostać ponadto zabitym przez Abrahama Izaakiem. Abrahamem nie jest jednak – jak można przypuszczać – ojciec chłopca z fotografii, ale on sam, prezentujący się nam po latach; ma dokonać **symbolicznego**, metaforycznego zabójstwa po to, by ocalić samego siebie sprzed lat, ze świata sierpniowego z 1939 roku, na miesiąc przed wybuchem drugiej wojny światowej. Relacje w utworze zatem się komplikują: jest w nim obecna więź pomiędzy chłopcem i ojcem utrwalającym go na fotografii, ale jest też i łączność pomiędzy własną – postaci mówiącej – teraźniejszością i własną przeszłością. Podmiot staje w roli ojca-Abrahama wobec samego siebie przeszłego-Izaaka; w obronie tego, by na zawsze „pozostał niewinny jak w letniej błyskawicy” (RZO, 471). By nigdy nie został owym „ocalonym” z *Pan Cogito myśli o powrocie...* – unieruchomionym na płycie chodnikowej, jedynej części zgładzonego świata, ulokowanej wobec przepastnej nicości. Herbertowskie *punctum* wiąże się ze złożonością lektury jego fotografii, w tym także z ukazaniem osobistego i generacyjnego przeżycia przez treści historyczne i mitologiczne (wojna perska, Hipanis, Grecy), z dążeniem do uwieloznaczenia powrotu pamięci i nadania mu wymiaru „literackości”.

Jak notuje M. Zaleski:

Barthes pisze o tym, że niektóre fotografie, pozwalają „przeżyć się” jako *punctum*, to jest jako „ukłucie”, „sztych”: nieoczekiwane uruchomione zostają w pamięci i wyobraźni **pokłady prywatnej symboliki**, patrzący na fotografię przekracza poziom czystej referencyjności przedstawienia, dokonuje też jej „lektury” literackiej. Obraz przestaje być przypadkowy, dosłowny, częściowy, banalnie przezroczysty, odsłania tę część znaczącego, która dotąd na powierzchni obrazu pozostawała niewidoczna. Zaczyna stawiać opór, bowiem przestaje być „komunikatem bez kodu”: daje się usytuować

w kontekście nadającym mu pełniejsze znaczenie. [...] Jak pisze Barthes, stanowi ono „to, co dodają do fotografii, ale co tym niemniej **już tam jest**”²⁹ (podkr. R. M.).

W swej interpretacji *Fotografii* Marian Stala utożsamia głos Abrahama z głosem ojca chłopca z fotografii, nie zaś z samym podmiotem mówiącym. Nie podważając tej, proponuję odmienną koncepcję odbioru, co nadmieniałem wyżej. Warto zwrócić uwagę na kilka innych spostrzeżeń badacza; pierwsze dotyczy wątku łączności-rozłączenia w odniesieniu do postaci mówiącej:

W jego słowach nie ma radości odnalezienia samego siebie sprzed lat, nie ma też zdumienia, wzruszenia, przerażenia, sentymentalno-melancholijnej zadumy nad przemianami... Wyczuwalne jest w tych słowach niepokojące, zastanawiające, sprzeczne wewnętrznie poczucie łączności i rozłączenia, tożsamości i nietożsamości. Przy czym po stronie łączności są argumenty mocne wprawdzie, ale zewnętrzne, powierzchowne, przekonujące bardziej dla sędziego niż poety; po stronie rozłączenia zaś – argumenty niejasne, ale głęboko przeżyte, uwewnętrznione³⁰.

Drugie spostrzeżenie łączy się z problemem „osłabionej rzeczywistości całego przedstawienia”; trzecie – odnosi się do kwestii „trwania poza czasem” chłopca; wreszcie czwarte – lektury utworu w perspektywie Herbertowskiej „negatywnej filozofii fotografowania”³¹.

Skądinąd sama sytuacja mordu – określona w wierszu jako „tylko chwila bólu” (RZO, 471) – to po prostu moment zamknięcia się migawki w aparacie. Zamierzone przez Abrahama zabójstwo, dzięki któremu chłopiec ma ocaleć w wiecznej niewinności, w nieustającym bezpieczeństwie i pięknie, to – jeśli ujmijemy rzecz dosłownie – pozostanie na zawsze na karcie fotografii. Na zdjęciu, które nie ma swej przeszłości i przyszłości; znać je może tylko fotografujący i fotografowany lub osoby bliskie. Sam zaś fotografowany z upływem czasu odczuwa brak zgodności poczucia siebie dzisiejszego z sobą minionym.

Główna linia napięcia w wierszu rysuje się więc pomiędzy kategoriami stałości, trwałości, które symbolizuje strzała Eleaty, i przemijalności. Wiersz o fotografii służy zatem Herbertowi głównie do podniesienia tematu czasu, jego upływu i odnajdywania się w nim albo też wręcz przeciwnie – nieodnajdywania się podmiotu. Ponadto Herbert konfrontuje tu różne porządki kultury: tradycję (grecką), religię (chrześcijańską), historię (tę w wiecznym trwaniu i tę „zdarzeniową”, z sierpnia ostatniego roku lat 30.). Tradycja grecka ma pozwolić mu ująć dramat zdarzeń wojennych w ramy racjonalności; ilustruje zagadnienie trwania w jego postaci uniwersalnej. Tradycja religijna z kolei ukazuje związany z tym konflikt pomiędzy całkowitym podporządkowaniem się prawom boskim Abrahama – a samym bestialstwem zadawania śmierci: i tu konflikt również przenieść można na plan

²⁹ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 48–49. Problematyce fotografii poświęca Zaleski osobny rozdział swych *Form pamięci*; odwołuje się m.in. do *Światła obrazu* Barthesa, także uwag W. Benjamina, S. Sontag. Odniesienie do Barthesa sygnalizuje w swej lekturze *Fotografii* Herberta także M. Stala.

³⁰ M. Stala, *Przeciw fotografii. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta. Cz. 2*, (wyb. i wstęp) A. Franaszek, Kraków 2000, s. 401.

³¹ Badacz zauważa: „Poeta buduje [...] coś w rodzaju negatywnej filozofii fotografowania (albo inaczej: filozofii negatywności fotografii); wydobywa to, co w zdjęciu jest demoniczną pokusą, poddaniem się jałowemu momentowi, wiarą w pustkę...”. Tamże, s. 404.

drugiej wojny światowej. Historia dwudziestowieczna tymczasem przyjmuje wymiar nieco bardziej ludzki, gdy pokażemy jej tragizm w horyzoncie wieków.

Sam czyn Abrahama zostaje tu ponownie odczytany. Nie zamierza on dokonać mordu w imię wiary i podporządkowania się Bogu, ale w imię ocalenia. Nie aspekt religijny stoi u podstaw jego decyzji, ale czysto ludzki: uchronienie się przed nadchodzącym kataklizmem wojennym, możliwe zapewne tylko w sferze wiecznej, bezpiecznej i niewinnej. Z punktu widzenia podmiotu mówiącego tekstu jest to czysto ludzko motywowany akt cofnięcia się w czasy przedtraumatyczne po to, by uniknąć tego, co wydarzyło się potem.

Antropologia dzieciństwa jest w tym wierszu na wskroś romantyczna. Okres ten rozpada się na czasy przedhistoryczne i historyczne. Przekroczenie granicy dzieciństwa (arkadii) wyznaczone zostaje przez krew i oznacza definitywne opuszczenie terytorium idylli: traw wysokich, listowia, obłoków, śpiewu ptaków, zapachu zbóż, cienia domu i sosny. Taki obraz świata przedstawionego zamiera w wiecznym trwaniu, traci realne kontury; i zapewne z tego powodu w przypadku podmiotu tekstu, który zna swe dalsze losy, unieвозмоżliwia identyfikację, pełne anamnetyczne zespolenie. Stąd problem antyanamnezy.

W swojej książce o fotografii Roland Barthes³² wyróżnia trzy instancje wewnętrzne związane z jej istotą. Wskazuje na postać Operatora (fotografa), Spectatora (odbiorcy) i Spectrum (to, co jest fotografowane). Operatorem w wierszu Herberta jest ojciec bohatera fotografii, Spectatorem – on sam (poniekąd i my, czytelnicy wiersza). Pozostaje natomiast osobną kwestią samo Spectrum, oczywiście w świetle refleksji Spectatora: czy chodzi o samego protagonistę fotografii, o świat materialny tam utrwalony czy też o warstwę symboliczną (mitologia, religia, historia, autorefleksja) – stanowiące przedmiot odczytania. Być może poczucie braku więzi pomiędzy Spectatorem i Spectrum w wierszu Herberta jest rezultatem – wskazanych przez Barthesa – co najmniej czterech wyobrażeń, które wiążą się z doświadczeniem podmiotowym. Fotografowany jest według autora *Światła obrazu* równocześnie – jak powiada – tym, za kogo się uważa, tym, kim chciałby być odbieranym, tym, kim fotograf się posługuje, i tym, za kogo fotograf go bierze. Tu znajduje się źródło „nieautentyczności” i uprzedmiotowienia.

Mowa była o *Fotografii* Herberta jako o *punctum*. Wypada wyjaśnić w tym miejscu, że Barthes dokonuje usystematyzowania gatunku fotografii według trzech form: *punctum*, *studium* i *fotografii jednolitej*. O pierwszej z form wyżej wspomniałem. Traktuje się ją jako „użądlenie”, „znak uczyniony przez zaostroszony przedmiot”, „naruszenie *studium*” (47). Krótko mówiąc, chodzi o szczegół, który zrazu koncentruje naszą uwagę podczas lektury zdjęcia; coś, co porusza i – mało tego – wywołuje niejako stan *satori* (85). W przeciwieństwie do tego *studium* definiuje Barthes – mówiąc oczywiście w pewnym uproszczeniu – jako „oddanie jakiejś rzeczy” i coś, co zarazem apeluje do całej naszej ogólnokulturowej wiedzy (46; wiedzy o świecie). *Studium* – powiada się w tej książce – informuje, przedstawia, zaskakuje, nadaje znaczenie, budzi pożądanie (49). Pozostaje jednak jeszcze *fotografia jednolita*. Wedle myśli badacza można powiedzieć, że jest to coś, w czym brakuje *punctum*. Jest to fotografia bezpośrednia (reportaż, pornografia etc.; 71).

³² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996. Posługuję się w tym fragmencie słowami autora, w niektórych przypadkach w nawiasie odsyłam do konkretnych stron.

Mówiąc o *punctum* w *Fotografii* Herberta jako kwalifikacji gatunkowej mam na myśli fakt, że wzrok Spectatora od razu kieruje się ku szczegółowi, który Barthes nazywa detonatorem. Jest to uśmiech chłopca. Dopiero potem nasz wzrok przesuwają się dalej, ku pozostałym elementom przedstawienia (listowie, obłoki, rzeka i in.). Wedle naszej nomenklatury *punctum* (w jego chwیلowości) można by nazwać „momentem anamnetycznym”³³, od którego wszystko się zaczyna. Przy czym pamiętajmy, że autor *Światła obrazu* dokonuje rozróżnienia dwu rodzajów *punctum*. Pierwsze wiąże się ze zwróceniem uwagi na konkretny przedmiot, działa ono przez chwílę; działa przez ekspresję i metonimię (78). Drugie powoduje, że „szczęgól zajmuje całą fotografię” (83).

Skoro już mowa o Barthesie, wspomnijmy jeszcze o jednej wprowadzonej przez niego kategorii – „noematu”. „Kaźde zdjęcie jest w pewnym sensie złączone ze swoim odniesieniem (*referent*)” – powiada (129). Kaźde zdjęcie, powiedzmy, ma swoje poświadczenie w realnym świecie, który był (*to, co było*). Noematem w wierszu Herberta jest ów uśmiechnięty chłopiec, ale i – przede wszystkim – data narodzin i linie papilarne. Noematem jest konkretna osoba, konkretna rzecz. Autorowi *Fotografii*, jak się zdaje, zależy na podkreśleniu tego aspektu zdjęcia, które – jak podaje badacz – jednoczy w sobie dwa spostrzeżenia Spectatora w obliczu zdjęcia: to już było i to będzie (*czas przeszły-przyszły*).

Podczas tropienia śladów świadomości anamnetycznej w wierszu Herberta, ten zwłaszcza problem wypada podkreślić. Wiemy, że obraz fotograficzny należy do przeszłości, którą identyfikujemy za pomocą noematu, ale wiemy też, co będzie dalej – jako kontynuacja, przedłużenie klatki. W chwili traktowanej jako *punctum* dokonuje się ukłucie, „uźądlenie”, dzięki któremu fakt ten dociera do naszej świadomości.

Stąd też w wierszu Herberta zawiera się wspomniana dwuaspektowość lektury zdjęcia: obraz uśmiechniętego chłopca i tego, co go czeka. Owo „to będzie” (które w rzeczy samej jest tym, co już się zdarzyło) – ostatecznie intensyfikuje doznanie obcości, uniemożliwia dokonanie się aktu anamnetycznego, uruchomionego przez *punctum*. Nie dajmy się jednak tak do końca zwieść oznajmieniu poety. Wszak wiele w tym utworze zależy od jego aury, tonacji, w jakiej nam rzecz przedstawiono. Uczucie goryczy, elegijna rezygnacja – wiele tu znaczą; nie mniej od tego, co zostało bezpośrednio, wprost powiedziane.

Powołując się na książkę Barthesa, staram się pokazać złożoność lektury fotografii i związku pomiędzy fotografowanym i zdjęciem, na którym jest przedstawiony. Badacz nie zajmuje się problemem anamnezy, niemniej jego uwagi w tym względzie wydają się niezwykle inspirujące. Zwłaszcza tam, gdzie pojawia się wątek rozdzielania, braku identyfikacji – a więc anamnezy udaremnionej. Dlatego też pozwoliłem sobie kilka dodatkowych myśli rozwinąć.

³³ O anamnezie pisze Barthes: „Żadna anamneza nie będzie mogła nigdy sprawić, abym ujrzał tamten czas, wychodząc od samego siebie (bo na tym polega istota anamnezy) – podczas gdy wpatrując się w zdjęcie, na którym matka przytuła mnie jako dziecko do siebie, mogę uprzytomnić sobie połaďowaną miękkość chińskiej krepki i zapach ryżowego pudru”. Tamże, s. 112. Barthesowi chodzi więc o „ujrzenie czasu”, natomiast w proponowanych tu rozważaniach w anamnezie chodzi o **doświadczenie czasu**. Stąd też mowa o „przedmiocie anamnetycznym”.

OTWARTA PRYWATNOŚĆ I NIEISTNIEJĄCY WIERSZ

W wyżej wymienionych utworach duchowe oddalenie od dzieciństwa i miasta wynika z przeżycia wojennej traumy; motywowane jest historycznie. Z tą tendencją rywalizuje przeciwna: wynikająca z intymnych, osobistych źródeł. Nazwijmy ją tendencją „**otwartej prywatności**”. Akt anamnezy jest tu świadomy, intencjonalny, a u jego podłoża znajdują się nie tylko pobudki konsolacyjne („przypominając sobie przeszłość znajduję pocieszenie w terażniejszości”), ale i wynikające z głębokich egzystencjalnych potrzeb: przypomnienie dzieciństwa bowiem otwiera drogę do ogarnięcia całości bytu terażniejszego. Wreszcie – prowadzi do zespolenia obu. Te teksty są świadectwem potrzeby odbudowy, rekonstrukcji związku z przeszłością, zawiązania trwałej łączności czasu dostępnego z czasem udostępnionym. Oczywiście, zazwyczaj w krytycznych komentarzach wspomina się o tych wierszach w innym kontekście. Dzieciństwo i jego wartości (czyli wymiar aksjologiczny świata sprzed zagłady, na którego straży stoi m.in. postać ojca) przeciwstawia się szarej, zdegradowanej rzeczywistości współczesnej, zamieszkiwanej przez „wydziedziczonego” bohatera, Pana Cogito. Spróbujmy jednak odczytać te teksty na tle Herbertowej antropologii przypomnienia; wiersze przywołujące rodzinny dom „nad porami roku” (*Dom*); ojca, matkę, siostrę, babkę. Wypowiedzi liryczne na te tematy towarzyszą poecie przez całą twórczość, aż po liryki z *Epilogu burzy*. Sytuuje się je np. w kręgu problematyki „mitologii rodzinnej”³⁴. Ale nie tylko tendencja mitologizacyjna leży u podstaw tych utworów. Wygnaniec Herberta poszukuje drogi do przeszłości osobistej dlatego, że widzi, iż być może jest to jedyna droga do siebie samego terażniejszego. Dąży do anamnetycznego spotkania, zespolenia, lecz także wskutek nadawania imion światu przez „alegoryzację”, niż tylko mitologizację przeszłości.

Choćby poprzez historyjkę o nitce włóczki (*Matka*), która może – napotykaemy tu rzecz jasna mitologiczny motyw (nici Ariadny) – doprowadzić postać terażniejszą do jej własnej przeszłości, uosobionej przez matkę (i z nią związany krąg sensów czasu minionego). Po jednej stronie nitki włóczki znajduje się matka (która „Owijała [go, protagonistę utworu] na palec serdeczny jak pierścionek” [PC, 364]), po drugiej bohater tekstu. Jego życie wyznaczają „pośpiech”, „ucieczka”, droga „po ostrych pochyłościach”, „pod górę”, „splątanie” i „milczenie”; świadomość, że droga powrotna jest już niemożliwa. Zawarty został tu cały przekrój biografii: życiowe wzloty i upadki; zapis kondycji duchowej – od tego, co przynosi „ucieczka na oślep”, po taką postawę wobec świata, której rezultatem jest milczenie. Trudno o bardziej przekonującą, przejmującą, spójną artystycznie i treściowo wizję, gdzie wszystko – w ramach psychicznego doświadczenia – tak dokładnie zostaje wyrażone. Także przez nałożenie planu mitologicznego na plan symboliczny bądź alegoryczny. Obraz stanu wewnętrznego podmiotu, jasno i niedwuznacznie określony jako duchowe „splątanie” (w wierszu *Mama* z kolei mowa jest o „spalaniu” – przez „niepokój”), nie mógłby zostać powołany do życia bez motywu nitki włóczki. Tak samo jest z losem człowieka, rozwijającym się od dłoni matki po „wyciągnięte ręce” tego, który straciwszy z nią kontakt – znalazł się w ciemności. Nadal jest dzieckiem – w ciemności

³⁴ Zob. A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, dz. cyt., s. 184 i nast.

świata, pozbawionym opieki „patrona”³⁵. Dodajmy, że obraz życia jako tkaniny (*Tkanina*), przygotowującej całun, zamyka zbiór *Epilog burzy*. *Matka* nie jest tworem mitologizującym; jest raczej tworem demaskującym, nade wszystko **interpretującym** wizję świata i człowieka. Należy pamiętać, że interpretacji takich może być kilka (życie jako ciąg przypadków, jako los, jako udręka etc.) – Herbert wybiera jedną z nich; manifestuje swą własną koncepcję, wizję istnienia. Odślania poeta również portret swego bohatera: nie tylko – jak częstokroć upraszczająco się go przedstawia – racjonalisty i stoika (wiersz pochodzi z tomu *Pan Cogito*).

Kontakt z przeszłością – nadmienmy na marginesie – może nastąpić również w wierszach lokujących się w nurcie „otwartej prywatności”, wskutek przywołania samych atrybutów świata dzieciństwa – jak w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* i miasta (*W mieście*, *Wysoki zamek* z *Epilogu burzy*).

Herbertowi zatem towarzyszy potrzeba nominowania szczegółów, detali przeszłości (**czasu udostępnionego** przez pamięć i wyobraźnię), a zatem odnajdywania imion – co jest podstawowym warunkiem aktu przypomnienia. Z pewnego punktu widzenia – oceny całości dorobku poety – można jednak dojść do wniosku, że w ostatecznym rozrachunku Herbert poddaje się, uznaje to za niemożliwe. Świadczy o tym kwestia brakującego wiersza w twórczości autora *Pana Cogito* (jego nieistnienie dostrzegła B. Toruńczyk); wiersza, który mógłby dookreślić pełnię zreferowanej w tej liryce biografii i prywatności poety (jako ostatnie słowo; dokładniej niż *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, bardziej szczegółowo niż *Tkanina*). „Nieistniejącego” wiersza pt. *Epilog burzy* – który mógłby być próbą zakreślenia „całości”, tj. anamnetycznego połączenia „było” i „jest”³⁶.

Można przypuszczać, że takich nieistniejących w dorobku poety wierszy jest więcej. Ich milczącą obecność odkrywamy nie tylko na zasadzie braku, ale i dzięki wierszom już istniejącym. Nie miejsce tu, by spekulować, czy one powstały, czy poeta zrezygnował z ich publikacji. Powściągliwość Herberta w drukowaniu wierszy nazbyt osobistych jest powszechnie znana. *Epilog burzy* jest epilogiem „burzliwego życia” albo życia, które jest jak burza. Nazwanie tego faktu bezpośrednio, wprost i danie temu wyrazu w utworze lirycznym mogłoby grozić banałem, niepokojącą, a może nawet rażącą dosłownością, zatem tym, co poezji tego typu, jaką uprawiał Herbert, jest obce. Wątek ten w tym miejscu zaledwie sygnalizuję. Wiąże się on z refleksją nad proporcjami pomiędzy „konfesyjnym” i „obiektywizującym” sensy ładunkiem treści tej liryki. Drugi, naturalnie, przeważa. Ale pierwszy nie jest przecież w tej poezji nieobecny. Można odnieść wrażenie, że nasila się wraz z upływem czasu. Dlatego też w wierszu *Rovigo* powiada poeta: „Kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd” (R, 599).

Pojęcie „wstydu” posiada u Herberta znaczenie paradygmatyczne i wynika z założonej na wstępie tego pisarstwa metody poetyckiej. Zwrócenie się w tym wypadku ku „ja” oznacza uchylenie wcześniejszego postanowienia. To swego rodzaju kompromis, którego źródeł doszukiwać się można nie w artystycznej spekulacji na temat cierpienia, obcości,

³⁵ Naturalnie jest to pojęcie bardzo szerokie, prowadzące od konotacji humanistycznych, aksjologicznych – po sakralne.

³⁶ Zob. B. Toruńczyk we wspomnieniu *Bez tytułu, czyli Zapiski redaktora*, [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, (red.) K. Szczypka, Wrocław 2000, s. 103.

ciała i in. – ale na ich **przeżyciu**. Skutkiem tego jest koda poetycka (i koda egzystencji), w postaci *Brewiarza*:

życie moje
 powinno zatoczyć koło
 zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
 a teraz widzę dokładnie
 na moment przed codą
 porwane akordy
 źle zestawione kolory i słowa
 jazgot dysonans
 języki chaosu (*Z wierszy nowych*, 625)

Figura koła, kategoria zamknięcia (dopełnienia) stoi u podstaw anamnetycznego spełnienia. Ich brak wyznacza nie tylko poddanie się dyskursowi „języków chaosu”, ale i poczucie rezygnacji w obliczu ostateczności. Zatem „liryka wstydu” skłania ku reinterpretacji niektórych wcześniejszych poglądów poety, także w świetle zagadnienia „powtórzenia”. Stanowczość, zdecydowany ton prezentowanych wcześniej sądów – w obliczu świadomości braku figury koła – jest zastąpiony przez poczucie zwątpienia, a także nostalgiczną nutę³⁷.

MITOPOEZY I PRZEDMIOTY ANAMNETYCZNE

Problematykę małych próz Herberta podejmowano już rzecz jasna w studiach o poecie³⁸ i nie wymagają one szczegółowej, szerszej i osobnej charakterystyki bądź rewizji dotyczących ich komentarzy. Zwłaszcza omówienie W. Wantuch precyzyjnie opisuje mechanizmy rządzące tym kręgiem utworów autora *Raportu z obłązonego Miasta*, które kwalifikuje ona do trzech typów wypowiedzi: (a) baśni, (b) opowieści dla dzieci i (c) uczniowskiego wypracowania³⁹. Wyjaśnia badaczka, w jaki sposób Herbert buduje swoje teksty, wskazując m.in. na dziecięcą percepcję świata (i konflikt w tej mierze ze sposobem oglądu rzeczywistości przez dorosłych), na cechy języka, na przenikanie się dwóch sfer rzeczywistości: „dziecięcej” i „dorosłej”, na rolę stylizacji i na wynikające stąd konsekwencje w obrębie gatunku. To podstawowe, fundamentalne wyjaśnienia. Dla mnie natomiast zwłaszcza trzy poruszone przez W. Wantuch wątki wydają się szczególnie istotne i skłaniają do krótkiego komentarza: (1) kwestia nadawcy, (2) autorska intencja leżąca u podłoża powołania do życia tych utworów i (3) ich kontekst ogólnopopularny.

W pierwszym wypadku – jak dowodzi W. Wantuch – napotykać dwa rodzaje sytuacji narracyjnych: narratorem jest albo dziecko, albo człowiek dorosły. Dziecko referujące swój „światoogląd” bądź dorosły adresujący swą opowieść do dziecka. W obu wypadkach Herbert zmuszony jest apelować do swych własnych „dziecięcych” złóż pamięci (motywy

³⁷ Por. uwagi A. Legeżyńskiej w jej książce *Gest pożegnania. Szkice o świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

³⁸ Zob. A. Kaliszewski, *Serca rzeczy (mitopoezy)*, [w:] *Gry Pana Cogito*, Łódź 1982; S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, dz. cyt.; W. Wantuch, *Tekst jako pretekst*, „Nurt”, nr 1, 1981 oraz W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, [w:] *Czytanie Herberta*, (red.) P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.

³⁹ Na tę klasyfikację powołuje się też S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, dz. cyt., s. 117.

regresu); zmuszony jest dokonać rekonstrukcji tego, w jaki sposób w dzieciństwie przyglądał się światu. Wraca poeta do dzieciństwa po to, by z powrotem przenieść – dzięki pamięci – w ramy teraźniejszości tamten miniony sposób widzenia otaczającego go świata. Czy będzie to pozorowana i bezpośrednia sytuacja „przypomnienia”, czy też może wejście dorosłego w rolę dziecka dzięki powtórzeniu jej sobie, czy też metaforyzowanie zdarzeń aktualnych (dorosłych) przez przypowieść lub anegdotę, albo przeniesienie wyobraźni ukształtowanej przez baśń w obręb obecnych możliwości kreacyjnych podmiotu – dzięki czemu aktualna wyobraźnia tworzy baśnie nowe. Humor czy ironia w części z tych utworów sprawiają, że czytelnik odnosi wrażenie gry prowadzonej przez nadawcę, dostrzega projekt zabawy językowej i imaginacyjnej.

Wątek Herbertowych baśni nie wymaga osobnego rozwinięcia; natomiast pozostałe warianty (przypomnienie, dorosły w roli dziecka, metafora) skłaniają do krótkiego komentarza i egzemplifikacji w aspekcie anamnetycznym. Choćby na przykładzie, interesującej ze względu na temat tych rozważań, prozy *Muszla*. Jest to – jak można sądzić – współczesny ślad obrazu domu dzieciństwa, rzecz o tęsknocie, jej alegoria. Jeśli przyłożyć ucho do muszli, usłyszymy dobiegający z jej wnętrza szum (przedstawiany jako szum morza). Herbert ukazuje to jako tęsknotę muszli za morzem. Natomiast wspomnienie samej muszli, przywołane przez narratora, wydawać się może tęsknotą za domem rodzinnym, za jego przedstawieniami: sypialnią rodziców, lustrem, czy w ogóle obszarem dzieciństwa. Tok skojarzeń zatem przebiega w utworze według linii: morze (jego szum) – muszla (szum morza) – dom rodzinny (z lustrem i muszlą) – czas dostępny zamieszkiwany przez „ja” teraźniejsze, skierowane ku „ja” przeszłemu. Ta poezjoproza pełna jest ukrytych relacji wewnętrznych i złożonej symboliki: szum morza jest wszak pogłosem nieskończoności (morze jako tęsknota za nieogarnionym), skrytym we wnętrzu tęskniącej muszli: muszla jest **przedmiotem anamnetycznym**⁴⁰ (skrywającym wspomnienie); lustro, w którym jest ona ukazana – **podwaja** jej obecność w rzeczywistości wspomnienia; wspomnienie muszli jest anamnezą nieskończoności usytuowanej w czasie nieprzemijającego (w takim

⁴⁰ „Przedmiotem anamnetycznym” może być chustka z monogramem, lalka, fotografia, liść zasuszony między kartkami książki etc. Innego rodzaju przedmioty anamnetyczne pochodzą z kolejnych etapów życia: dzieciństwa, młodości, dojrzałości. Rola przedmiotu anamnetycznego sprowadza się do ewokacji przeszłości (przywołania, przypomnienia), związanej z „innym”, ale i własną osobą teraźniejszą i minioną. Właśnie ze względu na podatność ewokacyjną przedmioty codzienne przekształcają się w przedmioty anamnetyczne. Przedmiot anamnetyczny nie istnieje jako taki; **staje się** dopiero w trakcie anamnezy (w momencie przypominania), uwalniając potencjał tkwiący w postrzegającym (przeżywającym) go podmiocie; dopiero od tego czasu istnieje w jego świadomości jako rzecz znacząca. Przedmiot anamnetyczny pełni rolę „materialnego” pośrednika pomiędzy podmiotem i przypomnianym, przy czym przypomnianym jest nie tylko to, co się przypomina, ale i ten, który to niegdyś oglądał (przeżywał). Przedmioty anamnetyczne wyprowadzone są zarówno z codziennego użytku (efekt powtórzenia może wywołać guzik czy kamyk znad morza), jak i z rzeczywistości sztuki (obraz, melodia, dzieło muzyczne, wiersz czy fraza poeticka) lub sfery kiczu (pamiątki kojarzące się z jakimś zdarzeniem, np. z wakacji) – nie wartość materialna przedmiotu, lecz symbolika czy jakość uczuciowa określa jego znaczenie, a przede wszystkim zdolność do wywołania jak najgłębszej anamnezy: zespolenia własnej tożsamości. Czym innym jest łaza uroniona nad wspomnieniem ukochanego (i sobą kochającą/kochającym wówczas widzianym z perspektywy teraźniejszej i przeszłej), czym innym to, co wcześniej określiliśmy jako *punctum*. Przedmiot anamnetyczny zyskuje własną jakość wówczas, gdy zdolny jest wywołać głęboki stan przypomnienia, tj. porozumienia z przywołanymi elementami przeszłego, porozumienia jako wizji pełnej podmiotowości (całość, pełnia, sacrum jednostkowe).

ujęciu) świata dzieciństwa. Herbert ukazuje różnicę pomiędzy nasyconym znaczeniami przedmiotem a człowiekiem (sobą wspominającym): muszla tęskni bezustannie, człowiek cierpi na inną dolegliwość: zapomnienia, zapominania⁴¹. Na innym planie uwidacznia się kolejne „drugie dno” tego utworu:

Człowiek przypisuje rzeczom swoje cechy, wmawia im osobowość, by znaleźć takie choćby śmieszne potwierdzenie swoich dylematów, swych słabości. By jeszcze ktoś, a raczej coś: cierpiało, płakało, umierało, czyniło błędy. By nie irytowała człowieka i nie kąpała z niego zimna pewność krzesła, drewnianej kostki i kamienia; by nie był samotny ze swą biedną duszą⁴².

Pamiętajmy jednak, że owym człowiekiem „wmawiającym” jest dziecko – dorosłym z kolei ktoś, kto mimo upływu czasu cierpi z powodu tego, że ta wiedza jest „bezlitna” i tęskni za swym (lustrzanym) odbiciem w przeszłości. Zapomnienie dotyczy dorosłego (i jego „biednej duszy”), który utracił kontakt z sobą dawnym.

Inna obserwacja (wynikająca z inspirującej lektury uwag W. Wantuch) dotyczy samej motywacji powołania do życia „mitopoez” Herberta. „Dziecko u J. Rousseau, dziecko w literaturze pozytywistycznej, dziecko w filmach czy literaturze wojennej to istota najbardziej narażona na zło otaczającego świata, niewinna i dlatego pełni rolę nieświadomego oskarżyciela”⁴³ – notuje badaczka. Można wyprowadzić wniosek, że Herbertowskie mitopoezy są jakby **drugim nurtem** opiniowania współczesności⁴⁴. Herbert poddaje krytyce (oskarża) rzeczywistość poprzez wykorzystanie „aktu przeniesienia” dziecięcej percepcji świata, odwołując się do własnych doświadczeń z wczesnych lat życia; już nie przez maskę mitologiczną, już nie przez konfesję Pana Cogito, już nie przez postulowany katalog wzorców moralnych czy opis sytuacji, decydujących o dokonywanych przez jednostkę wyborach, ale wykorzystanie niejako „**pierwotnego**”, jeśli można tak się wyrazić, sposobu postrzegania bytu. Oczywiście, nie chodzi tu wyłącznie o oskarżenie współczesności; w grę wchodzi także sprawy znacznie szersze: demistyfikacja otaczającego świata przez dziecko posiada walor uniwersalny.

Przy czym, zwróćmy uwagę, Herbert zdaje się ulegać dziecięcej namiętności do eksperymentowania – sprawdza granice własnej wyobraźni, zaciekawia się tym, co wyniknie z historii właśnie opowiadanej; można spostrzec, że sam wchodzi w rolę *homo ludens*: bawi się⁴⁵. Niekiedy – można odnieść wrażenie – po prostu chce, zgodnie ze swą naturą, rozbawić czytelnika.

⁴¹ W. Wantuch wyprowadza następujący wniosek: „przedmiotom martwym nie można nic zarzucić, są zawsze w porządku, «aby nam wypominać naszą niestałość»”. W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, dz. cyt., s. 170.

⁴² A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, dz. cyt., s. 196–197.

⁴³ W. Wantuch, *Tekst jako pretekst*, dz. cyt.

⁴⁴ W. Wantuch powiada, że „Prozy Herberta nie stanowią nagłej wolty ani stylu, ani tematu – to prawda, ale ich obfitość akurat w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych winna zastanawiać. Te małe formy wydają się pełnić funkcje **laboratorium**, w którym wstępnie przygotowywano i opracowywano ujęcia, poszerzające wizję świata” (podkr. R. M.). W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, dz. cyt., s. 167. Badaczka utrzymuje również, że inaczej wypada interpretacja tych tekstów, gdy odczytujemy je jako osobny blok utworów, inaczej na tle całej twórczości Herberta.

⁴⁵ O roli „momentu niepewności, przygody, gry, nierozoznania” w procesie twórczym nadmienia Herbert w rozmowie przeprowadzonej przez Z. Taranienkę, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 427.

Istotny paradoks omawianego tu wariantu przeniesienia polega na tym, że anegdoty Herberta **opowiadane są przez dziecko, które nie mogłoby ich wymyślić samo, musiałyby zostać wyposażone w świadomość dorosłego. Równocześnie opowiadane są przez dorosłego, który nie mógłby ich skonstruować, gdyby nie przywołał świadomości dziecka.**

I na koniec uwaga następująca. Z jednej strony Herbert sytuuje swego narratora w kontekście współczesności bądź na tle uniwersalnym (kultury, historii), z drugiej ukazuje sprzeczności, brak logiki i spójności, absurdy, których w ogóle ze świata nie da się usunąć, nie można ich zlikwidować, są one immanentną częścią bytu. Stylizacja na dziecięcy tok myślenia (w stosowanej tu nomenklaturze – „przeniesienie”) bądź **obniżenie** wiedzy o świecie do poziomu dziecka, w aspekcie ogóln antropologicznym tezę tę powinny potwierdzać. Ponadto, odwołując się do percepcji dziecięcej, Herbert obnaża „zdziecinnienie” czasu, w którym żyje (mechanizm ten widoczny jest i u innych twórców, np. w liryce E. Lipskiej⁴⁶); zdziecinnienie świata pozbawionego pogłębionej autorefleksji, pogrążonego w narcystycznym samozapatrzeniu. Zdziecinnienie, o którym mowa, uwypukla autor „mitopoez” przez swoje poetyckie gry i zabawy wyobraźni; przy czym te literackie zabiegi posiadają swój konkretny cel. Istotny bywa np. sugerowany kontekst społeczno-polityczny; dziecięcość obnaża choćby nonsensy i absurdy rzeczywistości – świata „zakłamania” (w którym władza polityczna traktuje zbiorowość jak grupę dzieci).

Jeszcze jedna rzecz warta jest zastanowienia: w jakim czasie żyje uczeń, którego wchodzenie w świat dorosłych obserwujemy. W innych [niż proza *Krasnoludki*] utworach istnieją sugestie wyraźniejsze niż tutaj, że jest to dziecko współczesne i jednocześnie dziecko-korelat kultury. W rozumieniu Ossowskiego korelaty kultury to wszelkie przedmioty materialne, w stosunku do których przekazuje się wzory reakcji⁴⁷.

A. Kaliszewski, w swych interpretacjach „mitopoez” Herberta, sięga przekonująco po analogie z twórczością Francisa Ponge’a czy R. Gomeza de la Serna; m.in. podkreślając obecne w jego utworach poznawcze relacje, zachodzące pomiędzy człowiekiem i światem rzeczy. Nie kwestionując tego interpretacyjnego punktu wyjścia, warto jednak (uzupełniając) przywołać kwestię pamięci i powrotu. Także i wobec rozważań S. Barańczaka, podejmującego wątek samoobnażenia się dziecięcego narratora, „podmiotu naiwnego”, kreowanego z premedytacją – demaskującego „zarówno mit czy konwencję, jak i empiryczne lub zdroworoządkowe poglądy”. Barańczak podkreśla niedający się usunąć dystans Herberta do narratora próz (np. skutek wyłonienia się w tekście elementów humorystycznych)⁴⁸; jednak warto zapytać: czy powołanie do życia „podmiotu naiwnego” byłoby możliwe bez wcześniejszego „aktu przeniesienia”.

Istnienie w małych prozach „wariantu przeniesienia” zdaje się potwierdzać poniższa wypowiedź:

Świat doznań dziecka jest według Herberta równie, choć w inny sposób skomplikowany jak świat dorosłych. **Wiedzę o nim poeta czerpie z pamięci własnego dzieciństwa**, „współuczestniczącej obserwacji” i wyobrażeń zakodowanych na ten temat

⁴⁶ Por. B. Żurkowski, *W dziecińcu historii. O poezji Ewy Lipskiej*, „Odra”, nr 4, 1980.

⁴⁷ W. Wantuch, *Tekst jako pretekst*, dz. cyt.

⁴⁸ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, dz. cyt., s. 118.

w kulturze, gdzie funkcjonuje domniemywanie dziecięcości, stereotyp, historycznie zmienny i łatwy do przywołania, choćby przez nikłe sygnały „dziecięcości”. Dystans podmiot liryczny – bohater określa zakres akceptacji świadomości dziecka, niejednokrotnie też ujawnia sprzeczności powstałe w wyniku konfrontacji rozmaitych punktów widzenia (podkr. R. M.)⁴⁹.

Zgromadziłem tu głosy kilku badaczy, ustalających znaczenie i charakter mitopoez w dorobku Herberta; żaden jednak nie podejmuje wprost kwestii anamnezy w tym zakresie. Takie naświetlenie (ukazanie w tej perspektywie) tego zjawiska wydaje mi się warte poznawczego rozpatrzenia.

KRÓTKA KONKLUZJA

Przedstawione wyżej uwagi nie zmierzają rzecz jasna – w żadnym stopniu – do tego, by wyczerpać refleksję na temat aktu i istoty zjawiska „przypomnienia” w twórczości Z. Herberta. Powinny raczej proponować jeszcze jeden, wydaje się, że istotny, horyzont interpretacyjny tej liryki. Ten z kolei potraktować możemy jako ważny element wciąż aktualnej dyskusji na temat podmiotowości bohatera Herbertowej poezji⁵⁰. W zasadzie każdy czytelnik w trakcie lektury poszczególnych zbiorów autora *Pana Cogito* odnosi wrażenie, że głównym ich problemem jest wątek tożsamości współczesnego człowieka, iż poeta wciąż zapytuje o przyczyny jej rozbicia i możliwość ponownego jej scalenia. Chodzi o podmiotowość uwiklaną w różnorodne sieci i konteksty: historii, kultury, tradycji drugiej połowy XX stulecia. Zatem – kwestia anamnetycznej antropologii znajduje się w centrum uwagi twórcy.

Powyżej ukazałem jeden z warunków scalenia rozbitej tożsamości na różnych jej płaszczyznach, którym to jest uzyskanie ściślejszej więzi „ja” teraźniejszego z „ja” minionym. Herbert w swej poezji nie zapomina o tym. Wręcz przeciwnie. Oczywiście grupa wybranych tu tekstów nie zamyka wartego uwzględnienia zestawu przykładów, każdy jednak z przywołanych wyżej utworów sygnalizuje istotny dla zagadnienia anamnezy (także anty- i metaanamnezy) jednostkowej motyw – to wpływa na kompozycję niniejszego szkicu. „Przypomnienie” w liryce autora *Struny światła* i *Epilogu burzy* wymaga dalszych, gruntownych badań. Mogą być one nie tylko próbą pogłębienia naszej wiedzy o twórczości Herberta czy szerzej – o cywilizacji i o koncepcji człowieka w wieku XX, w drugiej jego połowie – wobec historyczności, ideologii, kryzysu wartości, przełomu aksjologicznego etc. – ale i kolejnym przyczynkiem do anamnetycznych studiów nad literaturą, a w szczególności – nad poezją.

Zagadnienie anamnezy zatem przede wszystkim umożliwi nam uchwycenie niezwykle skomplikowanej przestrzeni duchowości Herbertowego bohatera w jednym z jej kluczowych obszarów samookreślenia. Podmiotu, który portretuje poeta w jego rozmaitych zatroskaniach egzystencjalnych, z jego generacyjnymi obciążeniami i zanurzeniem w ob-

⁴⁹ W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, dz. cyt., s. 170.

⁵⁰ Problem podmiotowości w literaturze XX wieku, jako jeden z kluczowych, śledzi W. Maciąg w swej pracy *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*, Wrocław 1992. Tu też znajdują się odpowiednie fragmenty dotyczące Herberta (s. 309–314).

szar życia zbiorowego, z jego obawami i otwartością na tajemnicę istnienia, na obszary metafizyki i sacrum... Cały bowiem – by tak rzec – „kompleks” tych elementów składa się na obraz rozległości, wielowarstwowości i wielostronności jego świata wewnętrznego. Kwestia przypomnienia umożliwi również udzielenie odpowiedzi na pytanie, jaką (i na ile istotną) rolę w biografii podmiotu tej liryki pełni dzieciństwo i wczesna młodość jako faza krystalizacji wewnętrznej jednostki.

Zgromadziłem tu w jednym tekście pewną grupę głosów krytycznych i badawczych, tworząc z założenia (do pewnego stopnia naturalnie) swoisty niekiedy „wielogłos” dyskursów, które dotyczą problemu „powrotu” u Herberta. Starałem się uwypuklić ich istnienie i nadać im jednolity kształt, ale zwłaszcza na tej podstawie wprowadzić własne obserwacje, dotyczące np. metaanamnez, przedmiotu anamnetycznego, mitopoez. W tym właśnie zakresie realizować ma się walor poznawczy powyższych rozważań, rozwijający istniejące sugestie badawcze.

I podkreślę na koniec, że aspekt anamnetyczny tekstu nie istnieje w utworze wyłącznie autonomicznie; zazwyczaj – jak wyżej powiedziano – jest jedną z przynajmniej **trzech płaszczyzn znaczeniowych** wiersza (dosłownej – symbolicznej – anamnetycznej). Warto też osobnych uwag jest zastanowienie się nad wpływem anamnezy na konkretne wybory gatunkowe; odpowiedź na pytanie, czy refleksja anamnetyczna rezerwuje dla siebie pewne gatunki.

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965. Cz. II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2001.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996.
- Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, (red.) J. Papużyńska, G. Leszczyński, t. I i II, Warszawa 2000 i nast.
- Herbert K., *Pani Herbert*, „Gazeta Wyborcza”, 30.12.2000–1.01.2001.
- Herbert Z., *Poezje*, Warszawa 1998.
- Jastrun M., *Idąc przez sen*, [w:] *Fuga temporum*, Warszawa 1986.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Łódź 1982.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kuźma E., *Kategoria mitu w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, 1986.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Ligęza W., *Aleksander Wat – wiek kłęski*, [w:] *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, (red.) R. Nycz, J. Jarzębski, t. I, Kraków 1997.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989.
- Łukasiewicz J., *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, [w:] *Poznanie Herberta. Cz. 2*, (wyb. i wstęp) A. Franaszek, Kraków 2000.

- Maciąg W., *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918–1980*, Wrocław 1992.
- Mielhorski R., *Anamneta Miłosz*, „Twórczość”, nr 1, 2009.
- Mielhorski R., *Światło anamnezy. O utworze Zbigniewa Herberta „Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta”*, „Filo-Sofija”, nr 4(I), 2014.
- Schaeffler R., *Przypomnienie/anamneza*, [w:] *Leksykon religii*, (red.) H. Waldenfels, Warszawa 1997.
- Stala M., *Przeciw fotografii. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta. Cz. 2*, (wyb. i wstęp) A. Franaszek, Kraków 2000.
- Taranienko Z., *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.
- Trznadel J., *O Aleksandrze Waciu*, „Zeszyty Literackie”, nr 4, 1983.
- Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, (red.) K. Szczypka, Wrocław 2000.
- Wantuch W., *Prozy poetyckie*, [w:] *Czytanie Herberta*, (red.) P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
- Wantuch W., *Tekst jako pretekst*, „Nurt”, nr 1, 1981.
- Wittlin J., *Blaski i nędze wygnania*, [w:] *Pisma pośmiertne i inne eseje*, (wyb., oprac. i przedm.) J. Zieliński, Warszawa 1991.
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996.
- Żurakowski B., *W dziecińcu historii. O poezji Ewy Lipskiej*, „Odra”, nr 4, 1980.

Anna Mach

„NA POCZĄTKU BYŁA WOJNA”. POSTPAMIĘĆ W UTWORACH EGY HOFFMAN, BOŻENY KEFF, EYU KURYLUK I AGATY TUSZYŃSKIEJ

Nothing fully exists until it is articulated.

Eva Hoffman, *Lost in Translation*

CZĘŚĆ I

Początek. Brakujące fotografie

Eva Hoffman, pisarka urodzona w Krakowie w 1945 roku (tuż po tym, jak jej rodzicom udało się uniknąć śmierci w ramach „ostatecznego rozwiązania”), zgadza się z Marianne Hirsch, że dziś – kiedy odchodzą ostatni świadkowie Zagłady, a strażnikami pamięci stają się ich dzieci i wnuki – Holocaust nie stanowi części zbiorowej pamięci, lecz postpamięci. Oznacza to, że nie dyskurs czy żywe, bezpośrednie wspomnienia o tym wydarzeniu, lecz raczej „bliskość o emocjonalnym ładunku” połączona z dystansem pokoleniowym wyznacza sposób jego doświadczania. Mówienie o bliskości i doświadczeniu może oczywiście budzić wątpliwości, gdy mowa o dzieciach (lub wnukach) ocalałych i ich twórczości powstałej pięćdziesiąt, sześćdziesiąt i więcej lat po wojnie. Doświadczeniu Zagłady, co podkreśla Hoffman, trudno jednak wyznaczyć **granicę**, gdyż na opustoszałej, pooświęcimskiej scenie psyche „czas nie płynie tak szybko, o ile płynie w ogóle”¹. Posługując się wypracowanym w psychoanalizie rozumieniem pamięci i traumy, można powiedzieć, że sednem czasowego ustrukturyzowania wszelkich traumatycznych katastrof jest opór wobec tzw. upływu czasu². *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff, autorki

¹ E. Hoffman, *After Such Knowledge, A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*, Vintage, London 2005, s. 180.

² Julia Kristeva w eseju *The Scandal of Timeless* (w teście: *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanal-*

urodzonej w 1948 roku, rozpoczyna się „odwieczną skargą matki”³ właśnie dlatego, że osobista historia ocalonej nie mieści się w strukturze „od–do”. Ludzkość odlicza czas od Zagłady jak od nowego, ale za to wiecznie trwającego zera. I niczym drewniana szpulka z opowieści Freuda o zabawie „dzielnego dziecka”, służącej oswojeniu traumy – pamięć o Szoa, jak tylko się nieco oddali, zawsze „powraca na miejsce”⁴.

Mówiąc o teoretycznych podstawach kategorii postpamięci jako narzędzia interpretacyjnego, warto rozważyć paradoks powtórzenia wobec jednoczesnej nieobecności źródła (w nieco innym kontekście rozpatrywał go Jacques Derrida w znanym eseju *Freud i scena pisma*). Historie rodziców, z którymi zmagają się w swojej twórczości autorki i autorzy drugiego pokolenia, nierzadko są takim właśnie brakującym źródłem, początkiem niejasnym, owianym tajemnicą, ale przez to niezwykle ważnym. Eva Hoffman w *Zagubionym w przekładzie* pisze: „Jestem produktem wojny – ona jest prawdziwym miejscem mego pochodzenia” (Z, 26). Kilkanaście lat później swoją książkę poświęconą kondycji drugiego pokolenia rozpoczyna słowami:

Na początku była wojna. Oto moja dziecięca teoria na temat pochodzenia, podobna pewnie do dziecięcych teorii seksualnych. Według mnie jednak świat i ludzie go zamieszkujejący wyłaniali się nie z macicy, lecz właśnie z wojny⁵.

W „tragi-operetkowym” *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff w ten sposób mówi się o urodzeniu córki przez Żydówkę ocalałą z Zagłady:

ysis, z fr. przeł. J. Herman, Columbia University Press, New York 2002, s. 25–42 i n.) pisze, że czas jest w swej istocie pochodną świadomości, a to, co dotyczy nieświadomego, w tym także pamięć – pozostaje zawieszona w bezczasie (niem. *Zeitlos*), rządzi się inną logiką. Dlatego trauma jako wyrwa w świadomości – coś, co nie daje się przyswoić w ramach autonarracji – pozostaje w beczasowej dziurze lub zakłóca ciągłość czasu. Alternatywą dla traumatycznego bezczasu – rozrywającego ciągłość czasu – może być działanie uspoijniającego, budującego tożsamość pragnienia narracji, o którym pisała Agata Bielik-Robson, odwołując się do *Czterech podstawowych pojęć psychoanalizy* Jacques’a Lacana (A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie”, nr 5/2004, s. 28).

³ B. Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2008. Dalej będę stosować skróty omawianych tekstów literackich i lokalizować cytaty bezpośrednio w tekście głównym: *Zagubione w przekładzie* Ewy Hoffman (Wydawnictwo „Aneks”, Londyn 1995) – Z, *Goldi* Ewy Kuryluk (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011; pierwsze wydanie 2004) – G, *Frascati* Ewy Kuryluk (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009) – F, *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff – U, *Rodzinna historia lęku* Agaty Tuszyńskiej (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004) – R.

⁴ „Dzielnym chłopczykiem” nazywa Freud swojego wnuka, który odrzucając i „przywołując” na powrót zabawkę, odgrywa scenę odchodzenia matki. Ta zabawa, której istotą było powtarzanie przykrego doświadczenia, stała się dla psychoanalityka ilustracją funkcjonowania traumy, a jednocześnie metaforą wyrażającą jej istotę. S. Freud, *Poza zasadą rozkoszy*, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, (przeł.) R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 169 i n.

⁵ E. Hoffman, *After Such Knowledge*, dz. cyt., s. 3. Tłum. moje – A. M. Podobnie wiedzę o Zagładzie wśród przedstawicieli drugiego pokolenia porównuje do dziecięcej wiedzy na temat seksualności Nadine Fresco w jednym z najwcześniejszych studiów na temat kondycji Żydów urodzonych tuż po wojnie. Fresco pisze, cytując Freuda, że wiedza przekazywana im była niczym „jeszcze jeden sekret wokół kolejnej tajemnicy, niczym wiedza na temat seksualności, między uświadomieniem a fantazjami dziecka, które dowiadyuje się tego, o czym nie wiedziało wcześniej, ale nie czyni żadnego użytku z wiedzy, która została mu przedstawiona”. N. Fresco, *Remembering the Unknown*, (przeł.) A. Sheridan, „The International Journal of Psychoanalysis”, vol. 11(4), 1984, s. 426. Pierwsze wydanie eseju, w jęz. francuskim, zob. w „Nouvelle Revue de Psychanalyse”, nr 24/1981.

Chór

Oi moi oi moi

z pustego w próżne
porodziła dziecko (U, 9).

W innym miejscu mowa o „zgniłym niemowlęciu” (U, 28). W przypadku utworów obu autorek narodziny wiążą się ściśle z wojenną traumą rodziców, a ta – przez wiele lat – nie zostaje w pełni zrozumiana i wyartykułowana. „Na początku” zatem jest wojna, oznaczająca otchłań pustki, negację rzeczywistości, a nawet czasu, bo zaprzecza naturalnej ponadpokoleniowej ciągłości. W części o znaczącym tytule *Mit Genezy* czytamy, że „korzenie matki są w pramiecie, sama pochodzi z mitu, dziecka tam nie było” (U, 39). Córka zostaje wykluczona z tego, co wiąże się z początkiem, odmawia się jej nawet więzi z przodkami. Dla niej również „początek” ma być definiowany negatywnie, wiązać się z brakiem ciągłości i międzypokoleniowych więzów, z zaprzeczeniem zakorzenienia we wspólnocie doświadczeń:

Co ci herosi, dziecko,
mieli z tobą wspólnego? Ta historia mnie się przydarzyła.
Ja sama musiałam to przeżyć.
Ty z Niczym nie masz Niczego Wspólnego (U, 42).

Narratorka *Zagubionej w przekładzie* jest zafascynowana domem przyjaciela, który posiada trzypokoleniową rodzinę. Cieszący się dość dobrym zdrowiem i ogromnym szacunkiem leciwi już dziadkowie Marka przyciągają siedmioletnią dziewczynkę, ich mieszkanie staje się jej „drugim domem” (Z, 42). W ten sposób Eva (jeszcze jako mieszkająca w Krakowie Ewa Wydra⁶) próbuje zapewnić sobie poczucie kontynuacji, wypełnić brak, którego nie potrafią – prawdopodobnie z powodu blokady żałoby – zniwelować jej rodzice. A zatem „z pustego w próżne” rodzi się w Polsce powojenne pokolenie:

Ponad ssącą dziurą chaosu i szaleństwa [*unreason*], ponad granicznym momentem wojny wydawało się, że nie ma rzeczywistości i nie ma przeszłości. [...] W mojej rodzinie odcieć się od przeszłości było radykalne. [...] Sześć lat wojny wytworzyło szczelinę w czasie i wymazało przedwojenny świat [...]. Nie byłam w stanie wyobrazić sobie czasu wykraczającego wstecz poza nią [*time extending backwards*]. To cięcie wzmacniało we mnie przekonanie, że wojna, Holokaust, były czarnymi korzeniami, z których wyrastał świat⁷.

Pojawiające się tu określenia *hole* (dziura) czy *fissure in time* (szczelina w czasie), korespondują z zauważonym przez Evę Hoffman brakiem rodzinnych fotografii. Evę dziwi po latach, że w mieszkaniu nie ma ani jednej fotografii siostry mamy, tak często wspomianej i oplakiwanej w powracających lamentacjach. Dzięki takiej fotografii „dziura w czasie” mogłaby zostać przysypana wątlą warstwą poczucia ciągłości z przeszłością. Podobnie w rodzinie Kuryluków brakuje fotografii żydowskiej rodziny matki. Na przykład tego zdjęcia, na którym Miriam – czyli Maria, matka Ewy Kuryluk, autorki kolejnych omawianych tu utworów – stoi razem z siostrą Hilde. Córka do końca życia matki nie pozna

⁶ Rodzice Ewy to Borys i Maria Wydrowie. Nazwisko Hoffman jest nazwiskiem byłego męża autorki.

⁷ E. Hoffman, *After Such Knowledge*, dz. cyt., s. 13.

jej pierwszego, panińskiego nazwiska. Jak się okaże już po śmierci Marii, fotografie te istniały, ale przez całe dziesięciolecie „Kochani” (tak spolszczyła żydowskie nazwisko matki, o którym dowiedziała się później – Kohany⁸ – autorka *Goldiego*, Ewa Kuryluk, rocznik 1946) przeleżeli w starych butach w kuchennej szafce, bardzo dobrze ukryci:

Po jej śmierci zajrzałam do pawlacza nad zlewem. Był szczelnie wypchany przywiezionym z Austrii proszkiem do prania. Za pudełkami z Tidem leżała opakowana w gazety paczka. Pękł sznurek i wypadły zimowe buty mamy. Wyleciały mole i wysypało się sproszkowane futerko. Tylko zamsz zachował swój rudozłoty kolor (G, 165).

Zimowe buty mamy były z tyłu puste, z przodu wypchane papierami. Na spodzie leżały fotografie. Na pierwszej, którą wyciągnęłam, stały obok siebie dziewczynki w plisowanych sukienkach z „żabimi oczkami”: obciążnięte niebieską satyną guziczki pamiętałam z woreczka mamy. Jeśli jej oczami patrzy na mnie młodsza, starsza to Hilde? (G, 167)

Odkrywana po latach tożsamość, korzenie, które dotąd rosły tak płytko, że nie sięgały dalej niż poza datę własnych narodzin – to doświadczenie bliskie również Agacie Tuszyńskiej, autorce *Rodzinnej historii lęku*, która do pewnego momentu przekonana była o istnieniu wyłącznie tej „jasnej”, polskiej strony rodzinnej historii. Kiedy wyruszyła do Łęczycy na poszukiwanie śladów żydowskich przodków i zagłębiła się w księgi meldunkowe miejskich archiwów, stopniowo, „z niczego” – jak pisze (R, 145) – zaczął powstawać mglisty obraz rodzinnej przeszłości. To właśnie wtedy dotkliwy stał się brak żydowskich przodków w „rodzinnych ramach pamięci”:

Jedni czerpią z kliszy rodzinnej pamięci, przywołują postaci, których rysy i kształty potrafią rozpoznać. Jak inna jest wtedy nieobecność. Dla mnie nieznanymi babki i dziadkowie są tylko śladem na papierze, cienką strużką atramentu w podpisie. Echem cienia (R, 146).

O sile zagładowych fotografii w rodzinach ocalonych teoretyczka postpamięci Marianne Hirsch pisze, że mają niepokojącą moc – widmowa obecność umarłych, których wizerunek został utrwalony na fotograficznej błonie, wydaje się zaburzać i naznaczać specyficzną żalobną aurą życia tych rodzin po wojnie. Z kolei analizowane przez badaczkę fotografie, zamieszczone w komiksie *Maus* Arta Spiegelmana, symbolizują „oscylację między życiem a śmiercią”, wiążą w ten sposób przeszłość i teraźniejszość – opowieść ojca, ocalałego, i opowieść syna⁹.

W omawianych przeze mnie utworach jest inaczej: brakuje „kliszy rodzinnej pamięci”. Według Susan Sontag rodzinne fotografie stanowią substytut wspólnej obecności coraz bardziej oddalających się od siebie członków rodzinnej wspólnoty. To fotografie utrzymywały symboliczną jedność, zakorzeniały jednostki w przeżytej wspólnie z krewnymi przeszłości. „Poprzez fotografie każda rodzina stwarza swoją kronikę pisaną portretami – przenośny zestaw obrazków, które zaświadczać o wspólnym życiu”¹⁰. W sytuacji, gdy ryzyko utraty rodzinnych więzów jest coraz silniejsze,

⁸ *Kochani w butach mamy* brzmi tytuł siedemnastego rozdziału *Goldiego*, poświęconego temu odkryciu (G, 165).

⁹ M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, (przeł.) Katarzyna Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle społecznej humanistyki*, (red.) E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 248 i 253.

¹⁰ S. Sontag, *O fotografii*, (przeł.) S. Magała, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 15.

fotografia pojawia się, by upamiętnić i metaforycznie przywracać zagrożoną ciągłość i rozległość życia rodzinnego. Te mityczne ślady, fotografie, zapewniają symboliczną obecność rozproszonych krewniaków. Album zdjęć rodzinnych zazwyczaj dotyczy rodziny wielopokoleniowej – a często jest jej **jedynym śladem**¹¹.

Tymczasem w rodzinach żydowskich, które przetrwały Zagładę lub które tworzone były przez cudem ocalałe jednostki na gruzach umarłego świata, status rodzinnych fotografii okazuje się jeszcze bardziej problematyczny, bo nie spełniają one tradycyjnego zadania symbolicznego jednoczenia rodziny. Zamiast wyeksponowanych, „oprawionych fotografii stojących na małym, okrągłym, przykrytym serwetą stoliku w salonie”¹² wizerunki umarłych z rodziny Kohanych są głęboko ukryte w dawno nieużywanych butach Marii Kuryluk. Nic się o nich – o przodkach – nie mówi, nie wiadomo, że noszą żydowskie imiona i nazwiska. Ewa nie wie też, że ma żyjących kuzynów w Izraelu. Z kolei Evie Hoffman po latach znamienna wydaje się nieobecność fotografii zamordowanej w masowej egzekucji siostry matki. Może łatwiej byłoby jej współodczuwać z żałobą matki? Ma poczucie winy, że jej się to nie udaje („Nie potrafię zbliżyć się do jej bólu na tyle, na ile powinnam. Ale nie umiem też się od niego uwolnić”, Z, 27).

W rodzinach przywoływanych przez mnie autorkę żydostwo nie oznacza jedynie ciężaru straty i zakłóconej żałoby¹³, lecz nierzadko również naznaczenie obcością, konieczność ukrywania swojej żydowskiej tożsamości i poczucie posiadania wstydliwego sekretu, a przy tym nieustanne narażenie na antysemityzm. Rodzinne ramy postpamięci są tu bardzo kruche, bo zdominowane przez nieobecność widm, które – w interpretacji Hirsch – wiążą osobiste historie rodzinne z publiczną pamięcią Zagłady. Dopiero „odkrywcę” rodzinnych fotografii, wcześniej głęboko schowanych, jak Ewa Kuryluk, mogą próbować stworzyć na nowo tę relację.

Gdy Barthes pisał o specjalnym „odniesieniu fotograficznym”, miał na myśli „pępowinę” łączności z referentem, w ramach której światło i czas naświetlenia bezpośrednio zbliżają obraz na odbicie do rzeczywistości przeszłości¹⁴. W *Świetle obrazu*, rozważając związek sztuki fotografii ze śmiercią, odniósł się do swojej nieustającej żałoby i niezmięszającej się siły żalu z powodu straty matki. Jednak zaskakujący jest fakt, że wizerunku tej kobiety, że tej jednej fotografii w książce Barthes’a brakuje, chociaż impulsem do napisania eseju o fotografii była właśnie żałobna medytacja nad zdjęciami zmarłej. Ten brak fotografii jest podobny do świadomego ukrycia, „wykluczenia” fotografii rodzinnych przez Marię Kuryluk. Taki zabieg odsuwa myśl o (nie)obecności, dystansuje ból, oddala moment konfrontacji ze stratą i – być może – uniemożliwia żałobę albo odmawia

¹¹ Tamże, s. 16.

¹² Hirsch pisze w ten sposób o fotografiach rodzinnych państwa Jakubowiczów, przedstawiających ich zmarłych w Zagładzie pierwszych małżonków i dzieci z pierwszych małżeństw. M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, dz. cyt., s. 248.

¹³ Hoffman pisze w *Zagubionym w przekładzie*, że od pewnego momentu rodzice raz w roku obchodzą żydowskie święto i wspólnie z dziećmi idą na nabożeństwo do synagogi, które służy również uczczeniu pamięci zmarłych. Te rytualne elementy żałoby w jej rodzinie więc występowały, choć niewielka była wiedza dzieci o umarłych, których oplakują milczący zazwyczaj na ten temat rodzice. Spośród wszystkich omawianych tu przez mnie przypadków otwarta żydowskość w rodzinie Evy, także wobec nieprzyjaznego, krakowskiego otoczenia lat 50., wydaje się jednak czymś wyjątkowym.

¹⁴ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, (przeł.) J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 129 i n.

jej odbycia, tak jak ma to miejsce w przypadku Rolanda Barthes'a. A przez to przeszłość jest w życiu Miriam jeszcze bardziej obecna – właściwie nie rozstaje się z nią ani na moment, nieustannie prześladowa ją lęk i poczucie zagrożenia. Marianne Hirsch mówi o widmowym charakterze fotografii Zagłady (także rodzinnych fotografii ofiar Zagłady), który sprawia, że te „nieprzyswajalnie obecne” fragmenty przeszłości nie mogą zostać włączone do teraźniejszości, chociaż nigdy też z niej nie znikną¹⁵. Paradoksalnie jednak o wiele bardziej uporczywa i dotkliwa okazuje się obecność przeszłości wobec braku fotografii. Dopiero ich odnalezienie pomaga w uzupełnieniu brakującej „kliszy rodzinnej pamięci”, o której pisała Tuszyńska, i rekonstrukcji „familijnych ram”. Dopiero poznanie nazwisk i imion, przywołanie szczątków biografii pozwala poczuć żal:

Mam jedno marzenie. Nie wiem, marzeniem je nazwać czy życzeniem. Chciałabym mieć ich wszystkich przez chwilę w jednym pokoju. Chciałabym, żeby zjawili się wszyscy. Wszyscy, których nie miałam, których nie znałam, których mi zabrano, zanim mogłam ich poznać, albo zamilczano, żebym nie wiedziała. Niech przyjdą teraz do mnie. Babcia Jecia z Henrykiem, jej matka Salomea Herman z mężem typografem, który zmarł młodo, jej dzieci, ich dzieci. Bracia ich ojca, siostry, babki, wszyscy, wszyscy razem, na wielkie spotkanie. Niech wyjdą z ciszy, z nicości, z nieistnienia. Z dymu, z grobu, z niepamięci. Zapraszam was do siebie. Do mnie. Do mojego dziecinnego pokoju, którego nie odwiedzałoście. Gdzie was brakowało. Gdzie pusta przestrzeń, gdzie milczenie. Tam, gdzie tęskniłam za wami, nie wiedząc nawet o waszym istnieniu. Jestem i czekam (R, 411–412).

W wyrażonym tutaj przez Agatę Tuszyńską zaproszeniu, by tamci – których tożsamość daje się zaledwie zarysować, o których wciąż tak niewiele wiadomo – pojawili się „wszyscy razem” i – być może – zgromadzili się, pozując do rodzinnej fotografii, interesujące wydaje mi się zaproszenie właśnie do „dziecinnego pokoju”. Tuszyńska dotyka tutaj podstawowej kwestii, związanej z kondycją drugiego pokolenia i przemilczeniami przeszłości: nawet jeśli po wielu latach odkryła tę nieznaną część swojej rodziny, odbyła szereg podróży jej śladami, zdobyła dokumentację, listy, świadectwa, fotografie – ta wiedza przyszła po niewczasie, za późno, by stać się czymś więcej niż „śladem na papierze, cienką strużką atramentu”. Brak, który nie posiada jasnych ram, zdefiniowanych granic symbolicznego przyporządkowania, okazuje się o wiele bardziej dotkliwy.

W rodzinie Ewy Hoffman również nie zachowały się fotografie z przedwojennej przeszłości, przedstawiające zmarłych lub żyjących członków rodziny. Zamiast nich przedstawicielka „pokolenia po” ma jedynie wyobrażenia kilku scen, często przywoływanych przez rodziców. Dlatego oprócz nieistniejącego zdjęcia zamordowanej cioci swoje poczucie przynależności i zakorzenienia Eva próbuje odnieść do fotografii już powojennych, przedstawiających ją samą w trzech różnych etapach życia. Spośród trzech fotografii, które opisuje w *Zagubionym w przekładzie*, tylko na jednej się odnajduje: tylko zdjęcie zrobione w Krakowie, jeszcze w „raju” (*Raj* to tytuł pierwszej części jej książki, opisującej właśnie okres sprzed wyjazdu do Vancouver), przed emigracją, oddaje Ewę „zadomowioną” w sobie, „w zgodzie ze sobą”, jak pisze Marianne Hirsch¹⁶. Po „wygna-

¹⁵ W ten sposób pisze Marianne Hirsch o fotografiach Zagłady w *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge and London 1997, s. 40.

¹⁶ M. Hirsch, *Family Frames*, dz. cyt., s. 223.

niu” (tak zatytułowana jest druga część książki) czuje się oderwana od wszystkiego, co ją określało – nie potrafi się rozpoznać na rodzinnej fotografii, zrobionej mniej więcej rok po przyjeździe do Kanady, tak samo, jak nie potrafi odnaleźć się w języku angielskim („Alienacja zaczyna wrysowywać się w moją twarz i ciało” – komentuje, Z, 107).

Utrata Polski jest dla Evy momentem zatrzymania czasu i choć sama – w dalszej perspektywie – zauważa, że jako opętana nostalgią idealizuje swój utracony kraj, polemizuje z tymi, którzy chcą ten wizerunek zburzyć („Przecież tam wcale nie było dobrze – mówią nasi znajomi Żydzi”, Z, 113); identyfikuje się ze wschodnioeuropejskimi pisarzami czule pielęgnującymi pamięć o raj: Nabokovem, Kunderą, Miłoszem. Niepokój, którego doświadcza od przyjazdu do Kanady, staje się udziałem także jej rodziców. Z perspektywy czasu Hoffman zauważa, że ci zaradni i pewni siebie ludzie – pomimo tak dramatycznych przeżyć wojennych i wytrwałości w walce o życie – właśnie w sytuacji wolności i otwarcia na liczne możliwości zaczynają tracić grunt pod nogami. Nastoletnią córkę zaskakuje fakt, że ojciec, który przetrwał w najcięższych wojennych warunkach, ukrywając się w lesie i żebrząc o jedzenie, pełen sprytu i woli życia, teraz „nie potrafi się odnaleźć” (Z, 126). Przyznaje, że ją też nawiedza niepokój – sny o Krakowie, w których błądzi po ulicach i nie może odnaleźć domu albo „walczy z widmami” (choć Hoffman podkreśla, że są to „tylko widma”, podczas gdy rodzice walczyli z rzeczywistym niebezpieczeństwem – w jej utworze, tak jak w komiksie *Maus* Arta Spiegelmana i w niemal wszystkich tekstach drugopokoleniowych, uwidacznia się poczucie niestosowności przeżywania własnych cierpień wobec tragicznych doświadczeń rodziców). Jednak teraz cała rodzina czuje się coraz bardziej niepewnie, oderwana od korzeni, nawet jeśli były one wrośnięte w cmentarz.

Marianne Hirsch przyznaje, że chociaż obie biografie – jej własna i Evy Hoffman – są bardzo podobne, ponieważ jej rodzina także opuściła komunistyczną Europę, by wyemigrować do Ameryki kilkanaście lat po wojnie¹⁷, trudno jej zidentyfikować się z narracją Hoffman. Niełatwo bowiem zrozumieć określenie rajem miejsca, gdzie dokonała się Zagłada wszystkich najbliższych krewnych jej rodziców i gdzie oni sami z trudem przetrwali wojnę¹⁸. Jednak chociaż nastoletnia Eva nazywa Polskę utraconym rajem, to mam wrażenie, że narratorka *Zagubionego w przekładzie* nie zapomina o dziedzictwie Szoa. Wręcz przeciwnie – to z powodu Zagłady jest tak mocno przywiązana do tego kraju¹⁹. To, czego nauczyła się w Polsce, kształtując swoją tożsamość jako żydowska dziewczynka, teraz usilnie „ocala” (Z, 136), odmawiając akceptacji dla amerykańskich wartości. Używa

¹⁷ M. Hirsch urodziła się w Bukareszcie w 1949 roku; wraz z rodzicami wyemigrowała do Ameryki – z niemal rocznym przystankiem w Wiedniu – w 1962 roku, czyli, tak jak Eva Hoffman, w chwili, gdy opuszczała „swoją Europę”, miała 13 lat.

¹⁸ M. Hirsch, *Family Frames*, dz. cyt., s. 224–225.

¹⁹ Można mówić tu o pewnego rodzaju „podwójnym związaniu” (to termin oznaczający w psychologii nadmierne przywiązanie do obiektu, który wypowiada sprzeczne komunikaty – jednocześnie odrzuca i przyciąga), spowodowanym pośrednio wyparciem Zagłady. Madeline Levine zauważa, że „u podstaw historii narratora [...] kryje się niewypowiedziany ból; [...] „na jakimś głębokim poziomie Hoffman nie chciała wiedzieć o holokaucie, nie chciała przyznać, że zydostwo z pewnością wprowadziłoby w jej życie komplikacje, gdyby nie wyemigrowała z Polski. Namiętne przywiązanie do wyidealizowanego obrazu Krakowa i lojalność wobec polskiej kultury są zapewne częścią tego przemilczenia, a także tym, co je skrywa”. M. Levine, *Eva Hoffman: Falszując postmodernistyczną tożsamość*, (przeł.) T. Żukowski, [w:] *Życie w przekładzie*, (red.) H. Stephan, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 269–270.

właśnie czasownika „ocalać” (również ponownie: Z, 142), mówiąc o tym, jak desperacko chroni i izoluje tę polsko-żydowską część siebie od wpływów nowej kultury – być może mniej lub bardziej świadomie utożsamiając się z doświadczeniem rodziców²⁰. I chociaż w *After Such Knowledge* Hoffman wyraźnie powątpiewa w możliwość faktycznego „transferu” traumy z pokolenia na pokolenie, to kiedy mówi o doświadczeniu traumy Zagłady i konieczności odbycia żałoby, często używa zaimka „my”. Podkreśla, że Szoa jest doświadczeniem wspólnoty i z tego powodu domaga się odpowiedniego, kolektywnego „rozpoznania” – odnalezienia słuchaczy, którzy nie odwrócą oczu od horroru, tylko okażą się uważnymi i zdolnymi otworzyć się na doświadczenie świadków. Oczywiście w kolektywnej pamięci, zapośredniczonej przez zbiorową kulturę, także kulturę masową, istnieje groźba rytualizacji pamięci i oderwania jej od treści. Dziesięciolecia „latencji” grożą wybuchem sztucznej, nadmiernej fascynacji. Hoffman zauważa, że zarówno w planie osobistym, jak i kolektywnym istnieje ogromna potrzeba dokonania „rozpoznania” poprzez pracę pamięci i żałoby²¹. Bez nich kolejnym pokoleniom nie uda się uporać z przeszłością. Z pewnością, kiedy mówi o poznaniu, nieobca jest jej kategoria poznania w rozumieniu klasycznej poetyki arystotelesowskiej, z jej wszystkimi istotnymi elementami: rozpoznaniem przez bohatera swojego (lub drugiej osoby) „prawdziwego” imienia, odkryciem tragicznej prawdy o swoim losie i o relacjach z najbliższymi, a także z konsekwencjami anagnoryzmu – poczuciem winy, lękiem, albo przeciwnie – pozytywnym rozwiązaniem „akcji”, pogodzeniem się z losem²².

Od momentu rozpoznania – przejścia od niewiedzy do wiedzy na temat żydowskiego pochodzenia i wojennych losów przodków – w utworach przedstawicielek drugiego pokolenia zaczyna się dokonywać twórcza praca przetwarzania rodzinnego doświadczenia. Eva Hoffman uświadamia sobie, jakie dziedzictwo wiąże ją z Polską w chwili, gdy zostaje z niej „wygnana” (tak samo postrzega emigrację) i gdy cała rodzina otrzymuje nową tożsamość: Ewa Wydra staje się Evą, a siostra Alina, ponieważ z przekładem jej imienia jest więcej kłopotów, staje się Elaine²³. To – paradoksalnie – dopiero wtedy kształtuje

²⁰ Ostatnia część *Zagubionego w przekładzie* dotyczy rozluźniania więzów z polskim dziedzictwem, porzucania polskiego wewnętrznego głosu, który nieustannie „kłócił się” z amerykańską częścią tożsamości Ewy (dwujęzyczny wewnętrzny dialog polskiego i amerykańskiego „ja” Ewy to jedna z najbardziej charakterystycznych scen w całej powieści). Doświadczenie emigracji staje się wówczas nie tyle procesem odrywania od Polski i polsko-żydowskiego dziedzictwa, co „akceptowania swej niedającej się zredukować odrębności” (Z, 208).

²¹ Odwołuję się do wywodu Hoffman znajdującego się na stronach 161 i dalej. E. Hoffman, *After Such Knowledge*, dz. cyt.

²² Por. Arystoteles, *Poetyka*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*, (przeł. i oprac.) T. Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 2006.

²³ Podobną sytuację z własnej biografii opowiada Marianne Hirsch: „Ewa [zmienia się w] Evę – to delikatniejsza zmiana niż moja, gdyż musiałam przestawić się z Marianne na Mary Ann, której «r» nie potrafiłam wymówić, stając się «Mady Ann»” (M. Hirsch, *Family Frames*, dz. cyt., s. 219–220, tłum. moje – A. M). Hoffman o podobnym doświadczeniu (kiedy nie potrafi jeszcze odpowiednio wymówić swojego nowego imienia) pisze: „Te nowe określenia, których same nie potrafimy jeszcze wymówić, nie są nami. Są tabliczkami informacyjnymi, pozbawionymi cielesności znakami, wskazującymi na przedmioty, którymi przypadkiem jesteśmy my – ja i moja siostra. Idziemy na swoje miejsca przez klasę pełną nieznanym nam twarzom, obdarzone imionami, które czynią nas obcymi we własnych oczach” (Z, 103). W oryginale ta ostatnia fraza brzmi jeszcze bardziej dosadnie: „We walk to our seats [...] with names that make us **strangers to ourselves**” (podkr. A. M.; cyt. oryginału *Lost in Translation* za: M. Hirsch, *Family Frames*, dz. cyt., s. 220).

się jej polsko-żydowska tożsamość i poczucie łączności z traumą rodziców, chociaż jest to moment porzucenia języka polskiego na rzecz angielszczyzny. Jednak podczas gdy młodsza siostra zaczyna szybko dojrzewać i poszukiwać wolności z dala od swojej rodziny emigrantów, Eva przyznaje, że „nie pragnie rozluźnienia splotów lojalności, uczuć czy nawet zobowiązań”:

Nie chcę, żeby nasi rodzice nas utracili, nie chcę zdradzić naszego wspólnego życia. Chcę bronić naszej godności, ponieważ jest ona taka krucha, tak zagrożona. Tylko nasza mała czteroosobowa grupka zna i może ocalić zasób ludzkich doświadczeń, jaki wspólnie reprezentujemy. Pragnę więc zawzięcie go chronić (Z, 142).

Poczucie odpowiedzialności i konieczność ochrony „zagrożonej grupki” nie byłyby tak silne, gdyby nie wojenna przeszłość rodziny, tak mocno wiążąca Ewę z rodzicami.

W życiu Ewy Kuryluk również znaczący wydaje się moment „rozpoznania”: już po śmierci Miriam, dzięki przypadkowemu odkryciu dowiaduje się, jak brzmią prawdziwe imię i nazwisko matki, nawiązuje kontakt z żyjącymi kuzynami, Sternlichtami, i poznaje tożsamość zamordowanych w czasie Zagłady żydowskich krewnych. Odbywa podróż do Lwowa, gdzie wojnę przetrwali jej rodzice, i fotografuje się na ławce w lwowskim parku, na której – być może? prawdopodobnie? – siedziała jej matka, uciekiniarka z getta, zdesperowana, zrozpaczona, kiedy zabrał ją stamtąd i uratował jej życie Karol Kuryluk. Doświadczenie Ewy Kuryluk jest obwarowane największą liczbą niewiadomych, gdyż w jej domu najbardziej konsekwentnie milczano na ten temat. Agata Tuszyńska także dopiero w pewnym momencie swojego życia dowiaduje się o żydowskich korzeniach matki i śmierci babci w otwockim getcie. Po wielu latach, gdy czuje się gotowa, wyrusza w podróż po śladach jej żydowskich przodków. W celu uzupełnienia brakującej historii swojej rodziny dokonuje ogromnej pracy archiwalnej i reporterskiej, angażując w pomoc instytucje i pracowników miejskich urzędów. Podobnie Bożena Keff w swoim poetycko-oratorskim dziele zaznacza ważny dla niej i jej matki moment, kiedy rozpoznaje los swojej babki:

Narratorka

W bagnach depresji leży na pół zanurzona, rozwarta paszczyka
pełna skargi. Czasem poleje się lava. Czasem się posypie
chłodny popiół archiwów Żydowskiego Instytutu Historycznego,
gdzie swego czasu, porządkując zastrzelonych i zagazowanych,
potknęła się o coś.

– Znalazłam – rzecze, patrząc
prosto w nicość (a to ja, na krześle) – dokument.
Moją matkę zabito w lesie pod Lwowem.

Rozstrzelano ją w lesie. Przez pół wieku nie wiedziałam o tym (U, 16).

Napięcie, jakie dzieli matkę i córkę, w tym momencie ulega rozproszeniu. Od tej pory (mówię o planie utworu, tutaj bowiem chronologia biograficznych perypetii jest mniej czytelna) pod kipiącymi emocjami – złością, niechęcią, żalem – tkwić będzie nic współczucia. I chociaż córka w tej odsłonie staje się „przypadkowym świadkiem”, „agentką świata fikcji”, „Larą Croft”, to – korzystając z przebrania – zdobywa się na uznanie cierpienia matki. „Bo nie jest bez serca” (U, 16). Splot traumatycznego przywiązania,

obecny w tekście Evy Hoffman, w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* okaże się jeszcze bardziej dramatyczny.

Słowo na „ży”. Skaza tożsamości

Musiał istnieć jakiś ważny powód, dla którego zatajono przede mną informację o moim pochodzeniu. Coś musiało w nim być, czym nie należało się chwalić, jakaś wina czy skaza, coś, z czego nie wolno było być dumnym.

Agata Tuszyńska, *Lęk rozbrojony*²⁴

W „dziecięcej teorii pochodzenia” przedstawicielki drugiego pokolenia współczesność to rzeczywistość postapokaliptyczna, po katastrofie anihilującej świat, a w świecie dziewczynki urodzonej w roku 1945 z wojny „pochodzi” właściwie cała ludzkość. Jak zauważa Ernst van Alphen, określenie *drugie pokolenie* implikuje istnienie tego „pierwszego” – pierwotnego, oryginalnego, początkowego. Ale – pyta van Alphen – „pierwsze pokolenie” w jakim kontekście? Dlaczego pierwsze? Co jest specyfiką jego „pierwszeństwa”? Pojęcie to z pewnością należy umieścić w kontekście kategorii ocalałego (*survivor*) i ofiary (*victim*) – które mocno zaistniały w systemie legislacyjnym, począwszy od lat 80. XX wieku, i od tamtej pory znacznie rozszerzyły swoje konotacje. Pierwsze i drugie pokolenie łączy więc wspólnota specyficznego doświadczenia bycia ocalałym lub ofiarą Szoa. Powiązania między nimi są o wiele istotniejsze niż różnice i odrębność poszczególnych formacji. Drugie pokolenie nie jest z tego powodu zupełnie „nowym” pokoleniem²⁵, lecz istnieje niczym dodatek bądź przedłużenie tego pierwszego, bo takie nazewnictwo implikuje hierarchię – następstwo czasowe, ale też pewną wtórność wobec „pierwowzoru”.

Znaczącym problemem poruszonym w utworach przedstawicielki drugiego pokolenia jest więc tożsamość. W *Zagubionym w przekładzie* Hoffman pisze o tym, że wiedza o żydowskiej tożsamości oddalała ją od rówieśników. Nie tylko dlatego, że nie uczestniczyła w tych samych religijnych rytuałach (choć do momentu ujawnienia Evie informacji o tym, że „jesteśmy Żydami i nie chodzimy do kościoła”, dziewczynka nie wyróżniała się niczym w swoim krakowskim otoczeniu). Wiedza o żydostwie w rodzinie Evy Hoffman do pewnego momentu przekazywana jest „podskórnie”, ale autorka *Zagubionego w przekładzie* dość szybko „oficjalnie” rozmawia o żydowskiej tożsamości z mamą:

Jest piękny słoneczny dzień, a ja, trzymając moją matkę za rękę, idę z nią do naszego ulubionego parku [...]: – Jesteś już na tyle duża, żeby to zrozumieć – mówi. – Pora, żebyś przestała się żegnać, przechodząc przed kościołem. Jesteśmy Żydami, a Żydzi tego nie robią. – W gruncie rzeczy, jej słowa nie są dla mnie niespodzianką. Oczywiście wiem, że jesteśmy Żydami, **wiedziałam o tym, odkąd sięgam pamięcią** (Z, 32, podkr. A. M.).

Ale Jednak żydowska tożsamość nie oznacza tylko odmowy uczestniczenia w katolickich obrzędach. Niemał automatycznie niesie ze sobą ciężar Zagłady i tym mocniej

²⁴ A. Tuszyńska, *Lęk rozbrojony*, „Gazeta Wyborcza”, 25.02.2006, s. 24.

²⁵ Zob. E. van Alphen, *Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory*, „Poetics Today”, no. 27, Summer 2006, s. 474 i n.

przywiązuje córkę do jej osamotnionych rodziców. Powód braku większej rodziny, dziadków i wujków wiąże się bowiem bezpośrednio z tą odmiennością: „Dlatego właśnie [z powodu bycia Żydami] wszyscy zginęli w czasie wojny. Ale ta świadomość jest mglista i nieokreślona; nie pojmuję implikacji tego faktu” (Z, 32). Z żydostwem łączy się swoiste społeczne piętno, o którym przypominają dorośli Polacy z otoczenia rodziny, chociaż w prawie wszystkich omawianych tutaj utworach bohaterowie noszą polskobrzmiące nazwiska, kontynuując wojenny kamuflaż. Maria (oczywiście już nie Miriam) Kuryluk, z domu Kohany, jako nazwisko panięskie podaje to, które zostało wpisane w „aryjskie papiery”, umożliwiając jej przetrwanie – Grabowska. Bożena Keff przez długie dziesięciolecia nosi spolonizowane nazwisko ojca – Umińska. Matka Agaty Tuszyńskiej, która po stronie aryjskiej ukrywała się jako Alisia Szwejlis, nie podtrzymuje wojennej identyfikacji. Jednak chociaż popularne polskie imię Halina, a także nazwisko jej ocalałego ojca – Przedborskiego – pozwalają jej po wojnie zatrzymać dawną tożsamość, to i tak wybiera „jasną” przynależność do rodziny Tuszyńskich, nawet po rozwodzie:

W pracy, podpisując artykuły, mama używała swego panięskiego nazwiska: „Przedborska”. Ale na terenie osiedla, dla sąsiadów z pobliskich zakładów, w moim przedszkolu i później w szkole była „Tuszyńska”, tak jak jej mąż, a potem były mąż. Jak ja. Jasna, więc bezpieczna. Moje oczy i mój wygląd stanowiły najlepszą tarczę ochronną. Kto mógłby we mnie odnaleźć ślady żydowskich przodków? (R, 93)

Spoiwem w utworach Bożeny Keff, Ewy Hoffman, Agaty Tuszyńskiej i Ewy Kuryluk okazuje się przede wszystkim antysemityzm otoczenia jako wyznaczający pole tworzenia się międzygeneracyjnej wspólnoty i utrwalania rodzinnej identyfikacji. Kiedy Tuszyńska podczas swojej podróży śladami żydowskich przodków trafia do gospodarstwa w mazowieckim Łochowie, gdzie jej babka Dela Przedborska, z domu Goldstein, spędziła pewien czas jako polska służąca (odnaleziona fotografia przedstawiająca ją wraz z gospodarzami pochodzi z 1943 roku), również nie ujawnia prawdziwej tożsamości – swojej i babki:

Po pół wieku weszłam do domu ludzi, którzy, wśród wielu innych, ocalili moją babkę. **Weszłam na jej aryjskich papierach.** Co więcej, nie przyszło mi do głowy, że mogłabym zrobić inaczej. Nie miałam żadnych wątpliwości, że to jedyna możliwość (R, 276).

Narratorka podtrzymuje wojenny kamuflaż babki. Zwłaszcza zetknięcie z „gwałtownym, agresywnym, prostackim” antysemityzmem syna gospodarza, który przed laty nieświadomie uratował od śmierci Żydówkę („Treblinka niedaleko stąd”, R, 277), zniechęca wnuczkę ratowanej do zadania wprost pytań o przeszłość (na przykład o to, dlaczego podczas okupacji babcia Dela nie mogła zostać w majątku dłużej?). Kilka miesięcy po opuszczeniu gospodarstwa babka Tuszyńskiej zginęła w Otwocku. Sącząca się z ust mieszkańców nienawiść do rządzących światem, wiecznie spiskujących Żydów (tak, jakby czas stanął w miejscu), kilkadziesiąt lat po wojnie pozwala domyślać się przyczyn opuszczenia przez Delę (przedstawiającą się jako Polka – „Zośka”) tymczasowego wiejskiego schronienia. Tuszyńska nie odsłania przed dawnymi gospodarzami prawdy

o Deli (i jednocześnie o własnym żydowskim pochodzeniu), „aryjskie papiery” niejako „chronią” więc Delę jeszcze pięćdziesiąt lat po jej śmierci²⁶.

Międzypokoleniowa identyfikacja związana ze wspólnym doświadczeniem antysemityzmu konsoliduje również Meter i Usię w *Utworze o Matce i Ojczyźnie*. Tutaj przy mierze córki z tyranizującą matką może zostać zawarte dopiero w sytuacji rozpoznania wspólnoty prześladowania:

Napiły się herbaty, trochę milczą, patrzą w telewizor,
co tam w kraju. Pomnik Dmowskiego stawiają. Matka mówi: Popatrz
wszędzie ten łajdaki faszyzm, zawsze ci łajdacy.
Kiedy byłam młoda, po Lwowie biegali z zyletkami i ciachali Żydów,
teraz Żydów nie ma wszyscy zabici, reszta wypędzona. Żałuję że tu zostałam [...]
Ale dla tych endeków nic się nie zmieniło, Żydów sami sobie naznaczają.
Moralność to dla nich jest coś, dzięki czemu mogą ciachać zyletkami innych,
poza tym nic z niej nie rozumieją, ojczyznę i bogiem znowu
gębę wycierają od rana do nocy. Nie zasługują tutaj na jednego Żyda,
jakiegokolwiek nie byłby narodu, płci, orientacji czy koloru skóry.
[...] Wierz mi, może czasem za dużo gadam, lecz i za wiele przeżyłam.
A Usia odpowiada: Jakem Persefona, zgadzam się z Tobą Hekate,
i muszę powiedzieć, że człowiekiem jesteś przyzoitym (U, 61).

To właśnie Zagładowe doświadczenia matek (i babek) tak silnie przywiązują do siebie córki wbrew międzypokoleniowym konfliktom i pretensjom. W obu książkach Ewy Kuryluk, które poświęca wspomnieniom o obojgu rodzicach i bracie, to matka okazuje się postacią najważniejszą – nawet w *Goldim*, którego narracja prowadzona jest w drugiej osobie, w formie opowiadań kierowanych do zmarłego w 1967 roku ojca, a na okładce znajduje się jego fotografia. Dedykacja wskazuje zaś na brata – Piotra, który zmarł tuż przed opublikowaniem utworu. Jednak wierność zmarłym wiele lat po wojnie członkom najbliższej rodziny nie oznacza, że Szoa i żydowskie pochodzenie matki jest w *Goldim* na drugim planie. Wojenne doświadczenia Marii i jej tożsamość naznaczają zresztą całą rodzinę specyficzną wrażliwością – aryjskie papiery nie chronią ich bowiem przed przekleństwem traumatycznej pamięci, przed nieustannie odczuwanym lękiem i szaleństwem²⁷. To z powodu dziedzictwa Szoa, co Ewa Kuryluk uświadomi sobie do-

²⁶ Po ukazaniu się książki Tuszyńska mówiła w wywiadach, że wielką trudnością był fakt, iż w *Rodzinnej historii* lęku zdradza rodzinny sekret wbrew woli rodziny, a zwłaszcza matki, np.: „Główna trudność polegała na tym, że w książce zdradzam rodzinną tajemnicę żydowskiego pochodzenia mojej matki. Zdradzam ją **wbrew rodzinie, która przez lata pracowała nad tym, żeby żydowską rodziną nie być**” (*Nie obrażam się na ksenofobię*, „Gazeta Wyborcza” – Lublin, 19.10.2005, s. 2, rozmawiał Paweł Buczkowski); „Długo dorastałam do spisanie mojej rodzinnej historii, ponieważ cały czas czułam na plecach oddech moich rodziców. To było momentami nie do zniesienia i spowodowało, że większa jej część powstała za granicą. [...] Relacje dzieci z rodzicami są zawsze skomplikowane. Jest w tych lustrach – w odbijaniu się matki i ojca w dziecku i odwrotnie – coś bardzo niebezpiecznego. Nasze stosunki zawsze były trudne. Dwa sekrety, które się w to wdarały – o żydowskim pochodzeniu mojej mamy i o tym, że to ona zostawiła ojca, a nie on nas – niczego nie ułatwiły” (*Opowiadam o sobie*, „Gazeta Wyborcza” – Poznań, 15.10.2005, s. 9, rozmawiała Marta Kaźmierska); „Jesteśmy pamięcią, ale **także tym, czego nie pamiętamy, co umiejętnie zacieramy w sobie**. Rozumiem ludzi, którzy przeżyli piekło i chcą zatrzasnąć drzwi przeszłości” (*Tworzy nas pamięć*, „Gazeta Wyborcza” – Stołeczna, 10.03.2005, s. 7, rozmawiała Beata Kęczkowska).

²⁷ Nękana wspomnieniami wojennymi Maria Kuryluk cierpiała na rodzaj paranoi, wszędzie dostrzegając zagrożenie; dzieciom urządziła „alarmy”, podczas których musiały chować się w szafie. Pod wpływem Zagładowej

piero po wielu latach, ojciec tak nerwowo reagował na dziecięce doniesienia o uwagach usłyszanych w przedszkolu, a mających w istocie antysemicki charakter, jak na przykład użyta w niezrozumiałym dla dziecka kontekście nazwa „Madagaskar”. To także rodzinne „spojrzenie” krewnych matki zdominuje zbiór fotografii zamieszczonych w *Goldim*, znalezionych po śmierci matki, ukrywanych dotąd przed światem tak samo jak bolesna przeszłość. *Goldiego* kończą słowa, w których miesza się gorycz, złość i cierpka ironia na temat ciągłych „kłopotów” z pamięcią Szoa, jakie ma euroamerykańska kultura, a także żydowskiego życia ukrywanego gdzieś w niedostępnej szafie w pudełku z butami i konsekwentnie farbowanego na blond:

18 stycznia 2004 trafiła na pierwsze strony gazet fotografia Auschwitz-Birkenau z 23 sierpnia 1944, 11 rano. W piecach zabrakło miejsca i w brzoźowym zagajniku palono właśnie Cyganów. [...] Nagłówek w „Le Monde” brzmiał: Ostateczny dowód. Że Auschwitz-Birkenau istniał naprawdę? No nie! Nie dam się nabrać na żadną fotografię! Na przykład zdjęcia z butów (tej czarnulki ze mną i Piotrusiem) to beczelny fałszyfikat. – Rubensowska piękność – aż mlaskał z zachwytu Tadziumo. Mama była – jak Goldi! – złotowłosa blondynką, a nie śpiewaczką Józefiną²⁸ (G, 174).

To nie jedyne odniesienie do twórczości Franza Kafki, jakie pojawia się w *Goldim*. Aby opisać specyfikę rodzinnej komunikacji, Kuryluk posługuje się familijnymi idiomami. Tu szczególnie ważne (także ze względu na postać rodzinnego pupila – chomika *Goldiego*) są zwierzęce „bajki” Kafki. Kuryluk również pisze w sposób alegoryczny i aluzyjny – podobnie, posługując się familijnym kodem i nie dopowiadając niczego wprost, rozmawiała z rodzicami. Wiedziała bowiem od dzieciństwa, że słowa nie są niewinne. Kiedy córeczka wspomina o Madagaskarze albo o Kafce, matka najczęściej reaguje paniką, a ojciec wstrzymuje oddech:

Czytasz za dużo Sartre’a. – Nie, Łapko, przerzuciłam się na Kafkę. Nasz człowiek. Jaki znów „nasz”? – Westchnąłeś. – Przyjaciół zwierzaków (G, 109).

Opowiadanie Kafki *Przemiana* stanowi źródło kolejnego rodzinnego idiomu: określenia *przemianowanie*, *Gregorowie* i ich złe *siostry* (*Samsy*) opisywały Holokaust bez użycia słów, które mogłyby nazywać rzecz po imieniu – a przez to być niebezpieczne. W domu Kuryluków nabywanie wiedzy o żydowskim pochodzeniu matki odbywa się bowiem między słowami, gubi się w aluzjach i niedopowiedzeniach. Analogicznie (ale inaczej niż u Tuszyńskiej czy Hoffman) tekstura *Goldiego* i *Frascati* nie przepuszcza ukrywanej wiedzy. W *Goldim* zaledwie dwa razy pada pytanie, na które odpowiedzią mogłoby być słowo *Żydówka* bądź *Żydzki*, ale zostaje ono wykropkowane. Wielokropki to tutaj synonim knebla, jaki na Marię Kuryluk (i w konsekwencji również jej córkę) nałożyło Szoa, a później wciąż niewolna od zagrożeń i piętna sytuacja polskich Żydów w Polsce Ludowej. Tak samo jak matka Agaty Tuszyńskiej, Maria również woli przeżyć powo-

traumy w pewnym momencie, kiedy rodzina przebywała na placówce w Wiedniu, Maria poważnie zachorowała i była hospitalizowana. Choroba psychiczna dotknęła też brata Ewy Kuryluk, Piotra, który pierwsze załamanie przeżył po śmierci ojca w 1967 roku. Wkrótce jego stan znacznie się pogorszył i Piotr – po wielu próbach samobójczych i epizodach psychotycznych – znalazł się na stałe w szpitalu w Tworkach.

²⁸ Autorka nawiązuje tutaj do opowiadania Franza Kafki zatytułowanego *Śpiewaczka Józefina*, które opowiada o „śpiewającej” myszy.

jenne życie „na aryjskich papierach”. W wydanym pięć lat po *Goldim* tomie wspomnień *Frascati*, które Kuryluk w większej części poświęca matce, jej chorobie i „długiemu cieniowi Zagłady” (jej też książkę dedykuje), pojawia się określenie: *słowo na „ży”*. To kolejny krok w odsłanianiu tego, co zakryte – od odległych skojarzeń i skondensowanych kulturowych aluzji do zapisania pierwszej sylaby „niebezpiecznego słowa” – zaklęcia. Zanim jednak Ewa poznała prawdę, obserwowała obsesyjną niechęć mamy do żółtego koloru (kojarzył jej się z żółtą „łatą”), fascynację „Skandynawami” i ubolewanie nad ciemniejszymi włosami małej córki:

– Filmowa fryzura [to komentarz Marii Kuryluk na widok młodego blondyna – przyp. A. M.] [...] Twoje ciemniej w oczach – sprawdzała je pod światło. – Na Plantach gratulowali mi złotowłosego cherubinka, a **robisz się szatynką** – sarknęła. – Jeszcze trochę i **wyjdzie szydło z worka** – wzdychała – zostaniesz brunetką z kręconymi włosami (F, 27, podkr. A. M.).

Matka jest obsesyjnie przywiązana do myśli o wyższości bycia „złotowłosą” nad posiadaniem ciemnych, kręconych włosów. Sama farbuję włosy na blond, a „przemianę” u dzieci obserwuje ze zgrozą. Małgorzata Melchior w swojej rozprawie poświęconej tożsamości Żydów ukrywających się po stronie aryjskiej pisze:

Jak ważny był wygląd każdego Żyda, który usiłował przeżyć okupację hitlerowską na fałszywych papierach, świadczyć może chociażby to, że w niemal wszystkich (jeśli nie we wszystkich) wspomnieniach, relacjach, świadectwach Ocalonych z Zagłady, którzy przeżyli jako nie-Żydzi, jest mowa o własnym wyglądzie lub wyglądzie innych osób ukrywających się pod przybraną tożsamością. Określenia „dobry wygląd”, „niezbyt dobry”, „semicki” czy „zły” – pojawiają się bardzo często, zarówno w opisach innych osób, jak i w odniesieniu do własnej osoby. Ta kategoria była podstawową charakterystyką każdego Żyda, który wydstawał się na aryjską stronę. Była kluczowym wyznacznikiem jego sytuacji po drugiej stronie muru i jego szans na przeżycie²⁹.

Ci, którzy według okupacyjnych reguł nie posiadali „dobrego wyglądu”, mieli o wiele mniejsze szanse, by przetrwać, i najczęściej udało im się to dzięki stałemu przebywaniu w kryjówkach, piwnicach, szafach czy na strychach. Do dziś poraża precyzja, z jaką Zofia Nałkowska ujęła związek semickiego wyglądu i skazania na śmierć w opowiadaniu *Przy torze kolejowym* z cyklu *Medaliony*. Kiedy uciekiniarka z transportu do obozu śmierci zostaje odnaleziona przez miejscową ludność, narrator opowiadania tak ocenia jej sytuację: „**Rzecz nie nasuwała wątpliwości**. Jej kręte kucze włosy były rozczochrane w sposób **zbyt wyraźny**, jej oczy przelewały się **zbyt czarno** [...]”³⁰. O „oczach zbyt czarnych” mowa jest także na kolejnej stronie. Sam wygląd Żydówki jest więc znaczącym nadmiarem (pokreślonym przez powtórzenie przysłówka „zbyt”) i od pierwszej chwili „nie pozostawia wątpliwości”. Wydaje się, że kobieta z opowiadania Nałkowskiej zostaje skazana na śmierć właśnie ze względu na ten cielesny nadmiar – jej ciało posiada fizyczne, namacalne znamie śmierci.

²⁹ M. Melchior, *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”*: analiza doświadczenia biograficznego, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2004, s. 209.

³⁰ Z. Nałkowska, *Medaliony*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1984, s. 25. Podkr. A. M. Zob. też interesujące odczytanie tego opowiadania dokonane przez Aránzazu Calderón Puertę w eseju *Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia w „Przy torze kolejowym” Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie”, nr 6/2010.

Wątek żydowskiego wyglądu, tak istotny element doświadczenia Zagłady, jak dowodzą analizy literatury dokumentu osobistego, przenika – drogą międzypokoleniowego transferu – do świadomości drugiego pokolenia. Nietrudno bowiem zrozumieć przywiązanie ocalałych do myślenia w kategoriach „dobrego” i „złego wyglądu” także po wojnie, skoro w traumatycznej sytuacji zagrożenia życia fakt, że ktoś miał jasne włosy i niebieskie oczy stanowił nierzadko podstawowy warunek przetrwania; co więcej, powojenne społeczeństwo wciąż nie było bezpiecznym miejscem do ujawniania żydowskiej tożsamości. Dzieciom ocalałych taki podział – zrozumiały w warunkach okupacyjnych prześladowań – wydawał się jednak czymś zagadkowym i stanowił jeden z elementów tajemnicy, naznaczającej ich życie obszarem niepewności. Agata Tuszyńska rozpoczyna swoją opowieść od słów: „Ta książka jest we mnie od lat. Jak ta tajemnica”. Minęło wiele czasu, zanim pojęła znaczenie informacji o swoim żydowskim pochodzeniu. Jednocześnie szereg niezrozumiałych wcześniej sytuacji, wątków, zachowań, także tych związanych z wyglądem, powoli zaczynał jawić się jako bardziej sensowny:

Urodziłam się w Polsce, w Warszawie, kilkanaście lat po wojnie. Miałam niebieskie oczy i jasne włosy, co stanowiło niezrozumiały powód do dumy dla mojej czarnookiej i czarnowłosej mamy. Dziś wiem, że **chciała mieć polskie dziecko z obawy, że mógłby je spotkać los podobny jej własnemu**. I choć wojna wydawała się przeszłością, w nowej socjalistycznej Polsce, gdzie wszyscy chcieli być równi, zdecydowała się ukrywać swoje pochodzenie (R, 9)³¹.

Lęk przed najodleglejszym skojarzeniem z żydowską tożsamością wynikał między innymi z tego, że samo podejrzenie o żydostwo stawało się niemal natychmiast oskarżeniem i niosło zagrożenie. Dlatego miejsce żydowskiej tożsamości było w skrytce w butach (jak w przypadku rodzinnych fotografii Marii Kuryluk) czy pod aryjskim przebraniem, okryte zasłoną z milczenia albo dziwacznych, niejasnych aluzji i kompulsywnych reakcji. Przykryte „polskimi papierami”, polsko brzmiącym nazwiskiem, świadectwem chrztu dziecka, które „w razie czego starczy za wszystko” (R, 91). Prawda o żydostwie w czasie wojny stanowiła bezpośrednie zagrożenie, ale po wojnie jej odkrycie nadal napawało ocalałych lękiem – wspomnieniem śmiertelnego niebezpieczeństwa i ponownym przeżyciem traumy prześladowania. W rodzinach ocalałych ukrywana i traktowana jak tabu, dla dzieci z drugiego pokolenia nierzadko też okazywała się czymś niepokojącym: „Wychowałam się w polskiej rodzinie” – pisze Tuszyńska. „Długo żyłam w schizofrenicznym rozdwojeniu, nie umiając ujawnić światu tej strasznej, jak sądziłam, prawdy” (R, 9). Dla dziecka ocalałej z Zagłady Żydówki wiedza o żydostwie była więc „straszna”, bo – jak wskazuje tytuł *Rodzinna historia lęku* – łączyła się z niepokojem i poczuciem zagrożenia. Dziedzictwo Zagłady niosło więc kolejnym pokoleniom prawdę, że w świecie zarażonym antysemityzmem żydostwo jest stanem niepożądanym, bo wiąże się z prześladowaniem i radykalnym odrzuceniem. Ale ta wiedza nadawała też stygmat bardzo

³¹ W jednym z wywiadów Tuszyńska mówi wprost o tym, że jej tożsamość kształtowała się w cieniu lęku matki o ujawnienie żydowskiej tożsamości: „Portretuję przeszłość mojej polsko-żydowskiej rodziny, skomplikowane dzieje ich wzajemnych relacji. Próbuje zrozumieć lęk, echa wojennego lęku, jaki towarzyszył wielu polskim Żydom w powojennej rzeczywistości. Moja tożsamość tam ma swoje źródło, w opiekuńczym geście mojej mamy, która chciała uchronić mnie przed własnym losem naznaczonym gwiazdą” (*Tworzy nas pamięć*, dz. cyt.).

silnej „zewnętrznej” identyfikacji, od której trudno już było się uwolnić. Potwierdza to tezę Jeana-Paula Sartre’a: to nie w Żydach tkwi coś, co wywołuje niechęć czy odrazę, lecz jest zupełnie odwrotnie: to „antysemityzm tworzy Żydów”³². Jak pisze Małgorzata Melchior, szczególnie problematyczne okazało się to dla osób, które nie czuły przed wojną silnych związków z żydostwem, ale „stały się Żydami” dopiero na mocy wyroku ustaw norymberskich, a więc tożsamość ta była im narzucona z zewnątrz, niechciana³³.

Po wojnie – dotyczy to zwłaszcza tych, którzy pozostali w Polsce – ocalali stawali więc przed dylematem: co stanowi o mojej tożsamości? Kim jestem po tym, co mnie spotkało? Czy koniecznie „Żydem”/„Żydówką”, skoro to słowo brzmi tak złowrogo, skoro przywołuje tak wielki ból i tak silnie przeraża? Czy nie lepiej mieć „jasną” tożsamość? Tuszyńska, rekonstruując biografie swoich rodziców, pisze o ojcu, pochodzącym z polskiej, proletariackiej rodziny niezamożnych kolejarzy: „Z wojny wyniósł przekonanie, że przy odrobinie szczęścia poradzi sobie w życiu” (R, 76). Jak skrajnie różna była w tym samym momencie w jej wyobrażeniu sytuacja matki, oddaje dalszy komentarz:

Mogłoby być odwrotnie. To ojciec mógł czytać w piwnicy i bać się ciemności, a mama stać w sukience do komunii w jakimś przykościelnym parku. Chłopcu trudniej byłoby się uratować. **Mama byłaby jasna, a ojciec czarny** (R, 77, podkr. A. M.).

Powraca tu dychotomia „jasności” i „czerni”, którą posłużyła się Hanna Krall w *Zdążyć przed Panem Bogiem* z 1977 roku oraz *Sublokatorce* z 1985 roku. Na Agacie Tuszyńskiej utwory te wywarły zresztą wielkie wrażenie, choć wtedy – w latach 80. – nie potrafiła jeszcze (lub też nie chciała) w sposób jawny odnieść go do historii swojej rodziny. W 1987 roku w eseju poświęconym pisarstwu Hanny Krall zauważa, że jasność i czerń u tej autorki to podział nie tylko wskazujący na narodowość: „Polaków” i „Żydów”, lecz dotyczący całokształtu egzystencji i nierzadko określający trwale różnice w osobowości:

Czerń ma synonimy – poniżenie, upokorzenie, udręka, mrok. Świadomość własnej czerni może łączyć się z pychą, z poczuciem naznaczenia. Bohaterka jej [Krall] ostatniej książki ma zwyczaj dziękowania za wszystko. Za każdy dzień, za Narew, za skarpeę za Narwią. Stara się nie zaniedbywać codziennej wdzięczności. Tylko jaśni uważają, że im się wszystko należy³⁴.

„Nic się nikomu nie należy. Tego powinna nauczyć ją wojna” (R, 82) – napisała wiele lat później o swojej matce. Tuszyńska zauważa, że dychotomia „jasności” i „czerni” naznaczyła biografie jej rodziców: „Był jasny, nie miał nic z tego, co przerażało ją w sobie, co wracało, cisnęło się w głowie, nie pozwalało spać” (R, 77). O stosunku matki do męża pisze: „Kiedy Halina myśli o tym dzisiaj, nie wie, co było w tej miłości najważniejsze. Pamięta, co myślała: że miał niebieskie oczy, że był Polakiem, że ją przyjął i pokochał jak swoją” (R, 81)³⁵. Przez mowę pozornie zależną przenika gorycz świadomości, że żydostwo

³² J.-P. Sartre, *Rozważania o kwestii żydowskiej*, (przeł.) J. Lisowski, Wydawnictwo Futura Press, Łódź 1992, s. 142.

³³ Zob. M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, dz. cyt., s. 390–391.

³⁴ A. Tuszyńska, *Żeby zapisywać. Spotkanie z Hanną Krall*, „Więź”, nr 3/1988 (artykuł podpisany datą: listopad 1987).

³⁵ Wydaje mi się symptomatyczne, że w recepcji *Rodzinnej historii lęku* powraca podobne napiętnowanie tej dychotomicznie przedstawionej różnicy losów, które wytykano Hannie Krall w recenzjach *Sublokatorce*. W recenzji z „Gazety Wyborczej” Michał Olszewski pisze o hołdowaniu „rodzinnej mitologii” i „irytujących szczegółach”, „bezkrytycznym przypasowywaniu tezy do podatnej na kształtowanie przeszłości”: „Tuszyńska

po Zagładzie musiało wiązać się z tak gruntowną deklasacją. To Halina – córka inżyniera, budowniczego Warszawy, w którego domu mieszczą się „dębowe biblioteki z pokoleniami książek” i pielęgnuje się „kult Beethovena i Brahmsa” – czuje się dowartościowana wyborem „jasnego” syna prostego robotnika³⁶. Tuszyńska zauważa, że żydowskość matki przez nią samą postrzegana przez pewien czas jako zamię, coś wstydlwego, stanowiła też o fundamentach relacji jej rodziców.

Maria-Miriam, niepokojąc się o wygląd córki, która zamiast pozostać blondynką, ma coraz ciemniejsze włosy, najprawdopodobniej również postrzegala bycie Żydówką jako śmiercionośny stygmat. („*Sind Sie Jude?* – To pytanie musiało brzmieć jak wyrok [...] Takie «pytanie» miażdży część duszy, która chce odpowiadać światu. Takie «pytanie» oniemia” – komentował zapis z kroniki Ludwika Landaua Piotr Matywiecki³⁷). Ale dorosła Ewa Kuryluk, przebywając w Stanach Zjednoczonych w środowisku polonijnym, przekona się, że na świecie wciąż niektórzy ludzie dostrzegają w innych „zły wygląd” i na tej podstawie „podejrzewają” lub „oskarżają” innych o żydowską tożsamość. We *Frascati* opisuje, jak podczas demonstracji pod konsulem PRL na wiosnę 1982 roku została uznana za Żydówkę (i dlatego obrażona) właśnie z powodu bujnej fryzury i ciemnego koloru włosów:

Nie zasłaniaj mi, kurwa, tym cholernym afro! – Z tego afro, stary, to jej wylażą geny. [...] skąd tyła tej wszawicy, Gienek? – Wszystkich nie zagazowali, Elunia, rozmnożyły się. – Kurwa! – zamachnęła się na mnie puszką po piwie i dorzuciła słowo na „ży” (F, 28).

Rodzinną skłonność do posługiwania się eufemizmami każe urodę aryjską, którą nieustannie zafascynowana jest Maria, określać jako skandynawską. „Skandynawów”, czyli roslých blondynów, za którymi ogląda się matka, Ewa żartobliwie nazywa „szparagami”. Ojciec zaś, jako że nie jest wysokim, szczupłym blondynem, zostaje przezwany „buraczkiem”: „Gdzie znów siedzi nasz buraczek? – wyrwało się mamie, gdy nie wracał wieczorem. – **Na loterii życia nie wygrał wyglądu** – mamrotała pod nosem”. Jej obsesja na punkcie „skandynawskiej” aparycji, jeden z symptomów traumy Holokaustu, w córce budzi sprzeciw: „Zazdrościłam bratu wyglądu Cyganka buraczka. [...] Najładniejszy wygląd w życiu wygrał buraczek, odpowiadałam w myślach mamie. Zdobylismy Berlin za wolność naszą i waszą, żeby nie było szparagów” (F, 41). Choć jeszcze nie wiedziała o tym, że „buraczki” są gorsze od „szparagów” ze względu na los Żydów w czasie wojny,

z własnej obcości buduje ciemny, nieprzyjazny mit, na świat i otoczenie spogląda z niezrozumiałą wyższością” (M. Olszewski, *Polsko-żydowskie pranie duszy*, „Gazeta Wyborcza”, 3.03.2005, s. 13). Może moje skojarzenie jest zbyt odległe, mam jednak wrażenie pewnego *déjà vu*: „Poniżenie staje się tu wywyższeniem. Żydostwo – zaszczytem” – pisał Tomasz Burek w recenzji *Sublokator*ki piętnaście lat wcześniej (T. Burek, *Zazdrość ci twojej jasności*, „Kultura Niezależna”, nr 63/1990). Mam wrażenie, że wyraźne podkreślanie różnicy „jasnych” losów Polaków i „ciemnych” losów żydowskich w obu recenzjach budzi opór i sprzeciw. Czy Żydówka, która mówi wprost z goryczą o antysemityzmie Polaków, musi wydawać się bezczelna i „wywyższająca się”? Gdybym chciała włączyć psychoanalityczny aparat do określenia postaw recenzentów, powiedziałabym, że mamy tu do czynienia z mechanizmem obronnym projekcji, ponieważ wywyższająca się (zazdrozcząca jasności) Żydówka to doskonałe lustro dla polskiego przywiązania do pierwszeństwa w cierpieniu.

³⁶ Znamienne, że z wyborem Haliny nie zgadzał się jej ojciec, który najprawdopodobniej nie mógł pogodzić się z tą swoistą deklasacją, a także kuzyn Maryś (Marian Marzyński). Jego z kolei odrzucały przede wszystkim odczuwane jako antysemickie kąśliwe uwagi przyszłego szwagra na temat pochodzenia Haliny.

³⁷ P. Matywiecki, *Kamień graniczny*, Oficyna Wydawnicza Latona, Warszawa 1994, s. 207.

już w przedszkolu poznała „słowo na «ży»” – rzucane w charakterze obelgi – właśnie w kontekście specyficznej fryzury. Po powrocie poskarżyła się tacie, że do koleżanki Misi („czarne loczki”) przedszkolanka, która nazwała Ewę „przybłądą”, mówi na „ży”.

– Jak na „ży”? – zbladł. Zmarszczyłam czoło. – Po „ży” – zerknęłam na teczkę taty – jest „teczka”? – Nie! – Nie „teczka” – zmartwiłam się – ale na „ży”? Usiadł na ławce i zmiął policzek w ręce (F, 29).

Przedszkolanka straszyla też dziewczynki, że jak będą niegrzeczne, to „pójdą do pieca” (F, 29). To także po przyjściu z przedszkola Ewa zaczyna interesować się położeniem Madagaskaru, na co ojciec znów reaguje wielkim poruszeniem, starając się bezskutecznie ukryć je przed dzieckiem: „Ma-daa-gas...? – Przerwałam, bo cały zeszytniałeś” (G, 95). Karol Kuryluk wiedział, jakie zagrożenie niesie ze sobą antysemityzm. Kilkadziesiąt lat po śmierci, w 2002 roku został uhonorowany w Yad Vashem jako Sprawiedliwy wśród Narodów Świata (uratował od Zagłady co najmniej kilka osób, w tym swoją późniejszą żonę Miriam Kohany), ale z antysemityzmem walczył jako Polak o lewicowych poglądach przez całe życie. Brał udział w lwowskim antyfaszystowskim Kongresie Kultury Polskiej w 1936 roku. Jako redaktor „Sygnałów”, pisma ukazującego się we Lwowie w latach 30. XX wieku, w którym publikowali polscy Żydzi – Julian Tuwim, Bruno Schulz czy Debora Vogel, zmagął się nie tylko z trudnościami finansowymi czy polityczną cenzurą sanacji, ale i z fizycznymi atakami bojówek ONR-u³⁸. W „Odrodzeniu”, które redagował od 1944 roku w Lublinie, pisał otwarcie o pogromie w Kielcach i ostrzegał przed antysemityzmem³⁹. W końcu, tuż przed śmiercią w 1967 roku, jako dyrektor PWN-u, znalazł się w samym centrum afery, którą wywołało umieszczenie w *Wielkiej encyklopedii PWN* hasła *obozy hitlerowskie* z podziałem na *obozy koncentracyjne* oraz *obozy zagłady*, w sposób jednoznaczny wskazującym na odmienność losów Polaków i Żydów podczas niemieckiej okupacji („Co ze mnie za idiota! – pukałeś się w czoło. – W systemie totalitarnym nie można wydawać encyklopedii”, G, 30).

Choć w małżeństwie nie musiała obawiać się niezrozumienia, Maria Kuryluk nie zdobyła się właściwie nigdy, do samego końca, na szczerą i bezpośrednią rozmowę o swoich wojennych przeżyciach. Głęboko skrywała też żalobę po rodzinie zamordowanej w Szoa. Nie znaczy to jednak, że jej milczące cierpienie nie „ekspłodowało” niezamierzenie przy różnych okazjach, nie „wrywało się”, wbrew usilnym próbom ukrycia go. Wiosną 1982 roku w liście do córki, przebywającej w Nowym Jorku i uczestniczącej w demonstracjach w obronie Solidarności, robi Ewie „wyrzuty”, choć tak naprawdę chodzi jej o skargę na antysemicką napaść, jakiej stała się ofiarą podczas odwiedzin u syna w szpitalu w Tworkach. Ale nie potrafi o tym opowiedzieć wprost. I chociaż mówi o ukrywanej latami prawdzie, którą może w końcu „wyrzyga”, sugeruje ją przecież, wtrącając uwagę o „wszawych niedobitkach”:

³⁸ We *Frascati* Ewa Kuryluk wspomina napaść uzbrojonych w łomy bojówkarzy ONR-u na redakcję „Sygnałów” – jej ojciec (według relacji współredaktora Tadeusza Banasia) wykazał się wówczas wyjątkową odwagą, „nie tylko że jednego z napastników rozbroił, ale wydartym łomem przepędził pozostałych” (F, 294).

³⁹ Z „Odrodzenia” odszedł w 1948 roku, kiedy nasilała się stalinizacja i linia pisma, siłą rzeczy, musiała ulec zmianie.

Donoszą mi padalce o twoich wyczynach za oceanem. Że obrywamy za to z Piotrusiem, jest ci obojętne. Winię za to siebie, winię Karola. Bujasz w obłokach, bo ukryliśmy prawdę nie do zniesienia. Może wyrzycam ją z siebie, jeśli dożyjemy twojego powrotu. Piotruś skończy jutro 32 lata, wygląda jak więzień obozu zagłady. [...] Popatrz sobie w Nowym Jorku na zdjęcia z Auschwitz, zobaczysz brata. [...] Solidarność poradzi sobie bez ciebie. Twoja solidarność jest potrzebna nam: parze „wszawych” niedobitków (F, 36–37).

Określenia *wszawy synal*, *wszawy szmal*, a także epitet *parchy* padły tamtego dnia z ust salowej w Tworkach. Gorycz Marii-Miriam i jej złość do świata podobna jest „jednoczącej” frustracji Usi i Meter z *Utworu o Matce i Ojczyźnie*. Matka we *Frascati* też nie potrafi pogodzić się z „zabobonem, nienawiścią, pogardą”, która wciąż obecna jest w polskim życiu publicznym. A córka – doświadczywszy na „własnej skórze”, czym może zakończyć się rozpoznanie w niej „złego wyglądu” – przypomina sobie wyrzuty matki poczynione w liście.

Pod koniec życia Maria Kuryluk wyznaje córce, że chciała mówić o swoich doświadczeniach otwarcie, lecz okazało się to zbyt trudne:

Wmawiałam sobie, że **przeżyłam, aby dać świadectwo**. Ale prawda mnie przerosła – zajęczała – łatwiej było pisać propagandę. W rezultacie **ocalałam, żeby zataić** – schowała twarz w rękach (F, 47).

Żałobne litanie i zasłona ze słów

Dychotomia potrzeby dawania świadectwa oraz ukrywania, zatajania prawdy o Szoa naznacza egzystencję ocalałej Marii Kuryluk nieustannym cierpieniem. Istotną część doświadczenia ocalałych stanowią bowiem zmagania z trudną, niemal niemożliwą werbalizacją doświadczenia Zagłady. Odnotowują to autorki drugiego pokolenia, które po latach wkładają wiele wysiłku w to, by dopowiedzieć historii rodziców – uzupełnić „białe plamy” ich biografii, zrozumieć zakamuflowane, niejasne przekazy, ze strzępów ułożyć spójną całość. A także dbają o to, by nie przekroczyć ustalonej granicy i nie naruszyć tabu. Jedna z osób, z którymi rozmawiała Nadine Fresco, zauważyła, że matka nieustannie oczekuje na powrót brata, chociaż wie, że zginął w Holokauście. Ów przedstawiciel lub przedstawicielka drugiego pokolenia rekonstruuje losy rodziny i analizuje mechanizmy obronne, które każą rodzicowi oszukiwać się, ale nie potrafi przełamać tabu i powiedzieć matce, że przecież wuj nie żyje: „Do wszystkiego doszłam/doszedłem sam/a. Moja matka nigdy nie mówiła niczego na ten temat. Czulał/em, że jedynym możliwym sposobem komunikacji nam dostępnym jest milczenie, że jeśli cokolwiek powiem, coś może zostać utracone”⁴⁰.

Ewa Kuryluk także „dochodzi do wszystkiego sama”: wychwytuje po latach aluzje obecne w codziennej mowie Marii-Miriam (a także w jej reakcjach na przypominające

⁴⁰ N. Fresco, *Remembering the Unknown*, dz. cyt. Tłum. moje – A. M. Forma gramatyczna języka angielskiego i kontekst nie pozwalają stwierdzić, czy rozmówca był mężczyzną czy kobietą. Fresco unika ujawniania danych pozwalających odsłonić tożsamość swoich rozmówców, wiemy jedynie, że było to osiem pogłębionych wywiadów. Autorka nie podaje nawet imion rozmówców, choć zaznacza oczywiście dosłowne cytaty. Do francuskiego oryginału eseju zamieszczonego w „Nouvelle Revue de Psychanalyse”, vol. 24, 1981, 205–220, nie udało mi się niestety dotrzeć.

wojną sytuację, na blondynów, żółty kolor, austriackich żołnierzy w powojennym Wiedniu...), przemycane w luźnych komentarzach o losie pacjenta niczym „mużłmana” albo o „zakładzie dla psychicznie chorych jako lepszym getcie”. Podobnie matka Ewy Hoffman nie wspominała przeszłości w formie uporządkowanego wywodu, lecz co jakiś czas, pod wpływem nagłego impulsu, wybuchała gorzkimi „litaniami”, zazwyczaj przywołując po raz kolejny kilka tych samych scen:

Na inne tematy wyrażała się dynamicznie; gdy nagle wspomnienie jej bliskich przebijało ochronną membranę jej umysłu, zaczynała wypowiadać wątle zdania, przypominające pełne cierpienia litanie. Do niektórych wspomnień powracała nieustannie, towarzyszyły jej niczym mroczne amulety: jak ona i mój ojciec przebywali w leśnym bunkrze, [...]. Jak jej siostra – to była istota jej żałoby – została zamordowana. Zastrzelono ją w masowym mordzie w Załóżcach, niedaleko od kryjówki moich rodziców. [...] „Miała zaledwie dziewiętnaście lat”, mówiła moja matka i zaczynała płakać⁴¹.

Powtarzanie przez ocalałych w opowieściach o przeszłości wciąż tych samych fraz, mówienie o tych samych scenach Nadine Fresco wyróżnia jako – nieco paradoksalnie – wariant milczenia o Zagładzie. W *Remembering the Unknown*, pracy powstałej na podstawie rozmów z przedstawicielami drugiego pokolenia ocalałych we Francji, Fresco pisze, że w ten sposób ocalali tworzyli „zasłonę słów”, dzięki której milczenie o przeszłości stawało się jeszcze bardziej „nieprzejednane”, nieustępliwe, mogło bowiem kryć się za lamentacyjnym powielaniem skończonej liczby sekwencji⁴². Jest to nierzadko zasłona nieprzepuszczalna. Ten ochronny, werbalny pancerz – nieustannie powtarzanych tych samych historii – nie pozwala bowiem dziecku ocalałych dotrzeć głębiej, zadać dodatkowych pytań. Powtarzanie opowieści jeszcze bardziej onieśmiela, nawet „paraliżuje” członka rodziny, a „litanie przemilczeń” ledwie dotykają, szkicują obraz przeszłości, zamykając ją w niemożliwej ewokacji. Taki typ zamknięcia na możliwość komunikacji będzie charakterystyczny również dla językowej ekspresji Meter z *Utworu o Matce i Ojczyźnie*.

Ojciec Ewy Wydry, inaczej niż matka, której żałobne lamentacje dotyczyły najbardziej dotkliwych strat i cierpienia, o najboleśniejszych zdarzeniach konsekwentnie milczał. Wspominał jedynie czyny heroiczne, w których wykazywał się nadzwyczajnym sprytem bądź fizyczną siłą; te, które stanowiły powód do dumy lub wiązały się z wyjątkowo szczęśliwym trafem. Hoffman analizuje też inne opowieści dzieci ocalałych. W ich rodzinach także wiedza o Zagładzie przekazywana była w sposób szczątkowy, a słowa knebłowało cierpienie. Komentując swoją analizę tych wspomnień, Hoffman często przywołuje metaforę amuletu czy talizmanu – taki „magiczny” charakter, ze względu na swoistą rytualność i powtórzenie, miały także wspomnienia jej rodziców. Kilkanaście lat wcześniej w powieści *Zagubione w przekładzie* autorka napisze, że wszystkie szczegóły dotyczące wojennej historii swoich rodziców przechowuje niczym „czarne paciorki nawlezione na sznurek”. I choć wie, że musi je zapamiętać, bo są tak istotne, to nie rozumie ich znaczenia. „Nie potrafię zbliżyć się do jej [matki] bólu na tyle, na ile powinnam. Ale nie umiem się od niego uwolnić” (Z, 27). Nawlekanie paciorków na sznurek przypomina odmawianie litanii z użyciem różańca – poszczególne epizody z przeszłości rodziców są jak *talismanic*

⁴¹ E. Hoffman, *After Such Knowledge*, dz. cyt., s. 10.

⁴² N. Fresco, *Remembering the Unknown*, dz. cyt.

*litanies*⁴³ – wielokrotnie powtarzane, lecz nigdy niedopowiedziane. Bez kontekstu, bez próby wyjaśnienia stanowią dla dziecka niepokojącą treść – nadmiar, któremu towarzyszą intensywne emocje i którego nie sposób pojąć, jeśli brakuje rodzicielskiego komentarza. Właśnie ów nadmiar, którego rewersem jest brak, stanowi jeden z charakterystycznych elementów transgeneracyjnego „przekazu” wojennej traumy. To on przyczynia się do tego, że spadkobiercom tak trudno uwolnić się od wspomnień ich rodziców.

CZĘŚĆ II

Świadcować/słuchać

Kiedy Eva Hoffman mówi o pokoleniu, które nie ma własnych wspomnień na temat Zagłady, za to zmagają się z głęboko uwewnętrzną wiedzą o przerażającej, niezrozumiałej przeszłości, zwraca szczególną uwagę na rodzinny przekaz doświadczenia Zagłady, który stanowi wspólne doświadczenie dzieci ocalałych⁴⁴. Przedstawiciele drugiego pokolenia mierzą się nie tylko z samym tematem Szoa, z tym, że (i jak) funkcjonuje on w przestrzeni publicznej, edukacji, a zatem, podlegając polityce pamięci, stanowi część (lub przeciwnie – „białą plamę”) oficjalnego dyskursu, lecz także ze szczególnego rodzaju trudnościami w relacjach ze swoimi rodzicami i ich pamięcią – z silnym uwikłaniem w związek z poprzednim pokoleniem⁴⁵. W *After Such Knowledge* Eva Hoffman pisała o zawsze silnie przeżywanym „piętnie rodzinnej mowy lub milczenia”, które oddziałuje głęboko bez względu na to, jakie były nań reakcje⁴⁶. Podobnie rzecz ujmują Marianne Hirsch, także – jako przedstawicielka drugiego pokolenia – rozważająca problematykę postpamięci w świetle osobistych doświadczeń i analizy dynamiki (post)pamięci Szoa we własnej rodzinie. Związek z przeszłością rodziców jest według niej na tyle przytłaczający, że w zasadzie zastępuje on związek z samymi rodzicami. Badaczka mówi wręcz o ryzyku przemieszczenia lub nawet wykluczenia własnych opowieści i doświadczeń na rzecz tych przynależnych poprzedniemu pokoleniu⁴⁷. Autorka *Utworu o Matce i Ojczyźnie* w jednym z wywiadów stwierdziła: „najbardziej zakłajstrowane usta mają dzieci tych, którzy przeżyli [...]. Bezpośrednie rażenie historii rodzicielskich jest tak silne, że odbiera własną historię”, choć dodaje, że „wnuki już czują się swobodniej, mogą oderwać się od ciężaru faktów, mają prawo do fantazji”⁴⁸. Warto zauważyć, że korzystanie z prawa do fantazji może niekiedy okazać się pochodną wyparcia historii drugopokoleniowej na rzecz historii ofiar-świadków. Obok rodzicielskiej mowy symptomów konkurencyjna martyro-

⁴³ Tamże, s. 11.

⁴⁴ E. Hoffman, *After Such Knowledge*, dz. cyt., s. 6. Pisząc o doświadczeniu drugiego pokolenia, Hoffman używa zaimka *we [my]*.

⁴⁵ Hoffman pisze o *hinge-generation*, pokoleniu „uwikłanym” w historii swoich rodziców, stanowiącym rodzaj „łącznika”. Tamże, s. XV. Tomasz Łysak tłumaczy to określenie jako „pokolenie zwrotne” i tłumaczy, że drugie pokolenie w ujęciu Ewy Hoffman pełni „kluczową rolę w przejściu od pokolenia żywej pamięci i osobistego doświadczenia do pokoleń polegających na historycznej rekonstrukcji i pamięci zbiorowej”. T. Łysak, *Powroty Ewy Hoffman*, „Res Publica Nowa”, nr 5/2005, s. 78.

⁴⁶ E. Hoffman, *After Such Knowledge*, dz. cyt., s. 180–181.

⁴⁷ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today”, Spring 2008, s. 107.

⁴⁸ *Nielegalny plik*, rozmowę z Bożeną Keff przeprowadza Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza”, 27.05.2008.

logiczna narracja może też przybrać ryzykowną postać – i otrzeć się o niebezpieczeństwo swoistej rywalizacji związanej z kompleksem „zazdrości o traumę” – o tę „psychiczną ranę”, która może dawać moralne prawo do uciszania żądań innych za pomocą „logiki resentymentu”, jak określił ten problem John Mowitt⁴⁹.

Bohaterka utworu Bożeny Keff, która zмага się z przytłaczającym „nadmiarem” mowy ze strony matki, zauważa, że ta jednocześnie odbiera głos córce i odmawia komunikacji, spełniając w tym sensie mroczny sen „zazdroźnika”: „nigdy nie słucha, widzi nie wiadomo co i czuje co chce / nie ma z nią słów, nie ma słów do niej, nic się nie przebije” (U, 10). Matka z pozycji ofiary Holokaustu zaprzecza możliwości zaistnienia wszelkiej konkurencyjnej narracji. Z odmowy matki wynika autonegacja córki. Jej opowieść na początku stanowi przede wszystkim szereg zaprzeczeń:

Nad brzegami babilońskiej pustki siedziałam
nie płacząc i nie trącając muzyckich narzędzi i nie wspominając
bo co bym miała wspominać chyba to
że nad brzegami pustki siedziałam
nie płacząc i nie trącając muzyckich narzędzi i nie wspominając
bo co bym miała (U, 18).

Przywołana *Pieśń dziewczynki Usi* nawiązuje oczywiście do biblijnego Psalmu 137 – psalmu nostalgii, żalu, ale i nawoływania do zemsty: „Burzcie, burzcie – aż do jej fundamentów!” (Ps 137,7)⁵⁰. Wygnanie z ojczyzny i niewola pozbawiają własnego języka: „Jakże możemy śpiewać pieśń Pańską w obcej krainie?” (Ps 137,4). W pieśni Usi taka sytuacja oznacza właściwie nieistnienie. Jakże bowiem może tworzyć własną opowieść, tkwiąc w niewoli narracji matki? Ona nie ma wspomnień, nie płacze (bo przecież nie doświadczyła Zagłady, więc nie ma powodu), nie trąca muzyckich narzędzi, czyli nie tworzy narracji – a jeśli tak, to czy w ogóle istnieje? Konflikt opowieści, szarpanina o prawo do narracji okaże się jednym z głównych tematów *Utworu*...

Książka *Zagubione w przekładzie* Hoffman w angielskim oryginale ma podtytuł brzmiący *A Life in a New Language* – „życie w nowym języku”. Ten nowy język to jednak nie tylko angielski, którym Eva musi zacząć mówić po przyjeździe do Vancouver, lecz przede wszystkim poszukiwanie nowego sposobu ekspresji dla wyrażenia swojej odrębnej (także od rodziców) kondycji. Co znamienne, moment emigracji zbiega się w przypadku Hoffman z etapem adolescencji, który w naturalny sposób sprzyja pragnieniu wypracowania dojrzałego, samoświadomego „ja”. Walka o niezależność i odnalezienie języka dla wypowiedzenia własnego doświadczenia stanowi także jeden z najważniejszych tematów w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff. I tylko w tym sensie pozycja dzieci ocalałych zbliża się do kondycji samego ocalałego – tego, który walczy, by przetrwać, chociaż całe otoczenie skazuje go na nieistnienie, zagłusza jego potrzeby, przytłacza go własną narracją; ale oczywiście nie można tych pozycji utożsamiać⁵¹. Niemniej warto przypomnieć, że – jak podkreśla Marianne Hirsch – to właśnie bunt dzieci ocalałych (a nie ich pełna

⁴⁹ J. Mowitt, *Trauma Envy: Shaken, but also Stirred*, „Cultural Critique”, no. 46, Autumn 2000.

⁵⁰ Cytaty z Biblii za Biblią Tysiąclecia: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, (oprac.) Zespół Bibliistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1990.

⁵¹ Por. uwagi na ten temat E. van Alphen, *Second-Generation Testimony*, dz. cyt.

identyfikacja z losem rodziców) wywołał wielką debatę o pamięci, traumie i świadectwie, która zdominowała badania wszelkich dyscyplin w obrębie *Holocaust Studies* pod koniec XX i na początku XXI wieku⁵².

Art Spiegelman nadał komiksowi *Maus I* podtytuł *My father bleeds history* – „Mój ojciec krwawi historią” lub „krwawi historię”, tak jakby w miejsce „opowiadać”, „tworzyć”, „wspominać”, „prowadzić narrację”, w miejsce głosu – wstawiał ranę. W *Utworze o Matce i Ojczyźnie* znalazło się miejsce na podobną, krwawo-opowiadaną rozpacz matki („odwieczne dzieje jej cierpienia [...] dzieje jej dziejów w czasie wojny, dzieje ucieczki ocalenia śmierci i żydowski upadek poniżej ludzkiego”). Na zmianę basem, altem i sopranem wypowiada (a właściwie wyśpiewuje) swój żal do córki o to, że ona nie może pojąć jej tragicznego losu. Pojawić się tutaj musi nieodłącznie pytanie o status świadectwa: jego warunkiem *sine qua non* jest istnienie słuchacza, który przyjmie świadectwo. W przypadku Usi i Meter możliwość świadectwa, jak możemy się domyślać, narodzi się dopiero po wielu latach trwania matczyno-córczanego konfliktu. Matka i córka nie potrafią bowiem pojąć siebie nawzajem. Zaburzona komunikacja powoduje, że tragedia matki nie może zostać właściwie zrozumiana. Kobiety będą dla siebie Nosferatu, Alienem, Hitlerem i Tlalokiem, zanim dojdzie do oczyszczającego rozpoznania – niczym w greckiej tragedii.

Recenzenci zgodnie zauważają, że gatunkowość *Utworu o Matce i Ojczyźnie* wydaje się problematyczna. Nazywają go oratorium, tragedią, operą czy też ich skrzyżowaniem⁵³, chociaż przypomina również epos (mamy przecież postać, która opowiada – Narratorkę), zbiór pieśni albo psalterz – poszczególne partie są nazywane pieśniami. Główną zasadę kompozycyjną stanowią naprzemiennie: dialogi Chóru i Narratorki oraz pieśni innych postaci. Jednak w te „inne” postaci często wciela się sama Narratorka – jest ona także Usią, kiedy nie udaje jej się utrzymać w ryzach trzecioosobowej narracji, dzięki której ujmuje własny los z bezpiecznego dystansu. Mówi na przykład:

Matka szarpie swoją historię
za skórę, za flaki, zanurza rękę w trzewiach padliny,
nigdy nie wiadomo co wyciągnie
[...]
Przenosi swą duszę zajadłe utęsknioną do tego głodu wybuchów i śmierci
i wyje jak hiena, heu heu: a co ty wiesz, co ty myślisz, co ty
sobie wyobrazasz?

Do tego momentu opowiada w trzeciej osobie o matce, przytaczając słowa, jakie kieruje w stronę córki. Ale za chwilę dopowiada już jako „ja”:

A co ja? Pierdol się, hieno!
Ja czytam co innego, co innego oglądam, czego innego słucham! (U, 39)

Wybuchowy ładunek, napięcie, jakie wytwarza się w relacji zaborczej, zawłaszczającej matki i zirytowanej, zezłoszczonej córki, nicuje tekst Narratorki – nie może w pełni

⁵² Hirsch nie mówi dosłownie o buncie, ujmuje to delikatniej, choć ogólny sens wywodu pozwala mi użyć tego słowa. Por. M. Hirsch, *Generation of postmemory*, dz. cyt., s. 112: „It is perhaps the descriptions of this symptomatology that have made it appear as though the postgeneration **wanted to assert its own victimhood** alongside that of the parents” (podkr. A. M).

⁵³ Tak określa utwór P. Czaplinski, *Mausoleum*, „Tygodnik Powszechny”, nr 37, 14.09.2008.

panować nad opowieścią, w której prawo głosu nie jest niczym oczywistym. Wszystkie wypowiedzi funkcjonują tu tak jak w dramacie, czyli przynależą poszczególnym postaciom w sposób niezależny, żadna z nich nie staje się w toku opowieści podrzędna. W ten sposób – mimo że tytuł wskazuje na opowieść córki, a fragment wypowiedzi Usi (czyli córki właśnie), wyjęty z kontekstu, umieszczony został na samym początku tekstu jako swego rodzaju prolog – wszystkie postaci mają potencjalnie równe prawo głosu. Wielość rozmaitych kulturowych masek, dzięki którym relacja między matką a córką zostaje zmediatyzowana, sprawia, że zniesiona zostaje ubezwłasnowolniająca i odbierająca głos córce „wampiryczna” relacja z matką. Mam wrażenie, że taki zabieg pozwolił na odniesienie relacji matczyno-córczanej, która nie ma swoich czytelnych reprezentacji w kulturze, do wzorców symbolicznych, choć przeważnie są one zaczerpnięte z kultury masowej.

Niezależnie od tego, czy opisywane doświadczenie jest „autentyczne”, czy też ubrane w „pożyczony” kostium, na przykład postaci z gry komputerowej lub filmowego horroru – każdy głos zdaje się tu jednakowo ważyć. Dodatkowo, teatralno-misteryjna aura wskazuje na taką organizację tekstu, która pierwotnie zakładała uczestnictwo odbiorców/słuchaczy. Zarówno obecność równouprawnionych głosów, jak i pewnego rodzaju otwarcie, zaproszenie do interakcji⁵⁴ stanowią istotny, etyczny wybór podjęty przez podmiot podawczy *Utworu...* Głosem pojedynczych postaci (wśród nich umieszczam także Narratorkę) towarzyszy Chór, którego rola polega na maksymalizowaniu, intensyfikowaniu głosów poprzedzających jego partię, rzadziej na faktograficznym uzupełnianiu treści wypowiedzi innych postaci. Czasem zdaje się wypowiadać to, czego w partiach postaci brakuje, podobnie jak w greckiej tragedii, gdzie to właśnie chór najczęściej informował o najdramatyczniejszych, najbardziej krwawych wydarzeniach, pozostających – w klasycznej tragedii – zawsze *poza sceną*. Tym samym pełni on także rolę medium, włączającego do przestrzeni komunikacyjnej treść niewypowiedzianych w pierwszej osobie emocji czy komentarzy, które – mówiąc językiem psychoanalizy – przynależą nieświadomemu. Rola narratorki także wydaje się tu szczególna. Jeśli tradycja każe widzieć skrywające się za tą postacią porte-parole autorki, to warto zwrócić uwagę, że tym samym córka-autorka swój los opowiada z dystansu, jaki rodzi się w momencie inscenizacji. Sama Usia staje się niekiedy narratorką, opowiadaczką dziejów Meter – czy też odwrotnie, to narratorka wychodzi ze swej roli, dopowiadając coś w pierwszej osobie jako Usia. Odmienność ostatniej części *Utworu...* – epilogu zatytułowanego *Pieśń z przychodni lekarskiej* (U, 73) polega na oddaniu głosu zewnętrznym, „anonimowym” postaciom, które sytuują się poza centralną relacją matki i córki. Te anonimowe głosy, już bez imienia czy maski, reprezentują opinię społeczeństwa: to starsi panowie i starsze panie w poczekalni przychodni – którzy kłócą się o obecność Żydów w polskiej wspólnocie, a raczej zgadzają się, że ta obecność stanowi nadmiar i nie jest pożądana:

Pan II

Mówią, że w Polsce antysemityzm bez żydów panuje,
A jakże ma być z żydami, kiedy się kryją jak krety!

⁵⁴ Świadczą o tym takie słowa, jak: „zważ, dobry przechodniu” (choć mogą one wydawać się jedynie częścią konwencji archegatunkowej) lub dosłowne „zaproszenie” umieszczone w podtytule ostatniego rozdziału zatytułowanego *Pieśń z przychodni lekarskiej: Rozpoznaj słowa tego domowego słownika* (U, 73).

Pani II

Gdyby ich tylu nie było, gdyby nie rządili nami,
Inaczej ten kraj by wyglądał. Czy nasze emerytury
Byłyby takie śmieszne? Czy byłoby bezrobocie? (U, 167–167)

Podążając za opisaną powyżej konstrukcją tekstu, za kluczowy dla odczytania jednego z głównych wątków *Utworu...* należy uznać prolog. Jest nim powtórzony fragment wypowiedzi Usi ze środka tekstu, zamieszczony na początku dzieła, przed częścią I (zatytułowaną *Odwieczna skarga*) i w ten sposób wyeksponowany. Początek brzmi tak:

Śni mi się, że trzymam – stojąc na jakimś dworcu –
Trzymam coś niedużego, jakby dziecko, może kilkuletnie,
Ale to nie jest dziecko tylko kosmaty jakiś strzęp wrzeszczący,
Wije się i szarpie, klaki poplamione krwią,
Muszę to trzymać, chronić przed upadkiem, czemu muszę nie wiem (U, 5)

Ten uprzywilejowany fragment tekstu, a zarazem uprzywilejowany motyw interpretacyjny (według Freuda sny stanowią „królewską drogę do nieświadomości”), wskazuje na kilka ważnych wątków dramatu. Pierwszy to oczywiście znak międzypokoleniowej relacji. Tu nie bez znaczenia jest to relacja matka–córka, która w tym marzeniu sennym została odwrócona. To córka niesie w swoich rękach coś, co łatwo odnieść do „wrzeszczącej” i „krwawiącej” historią (podobnie do Władka Spiegelmana) matki. Czy to nie dziedzictwo Szoa jest tym, co krwawi i krzyczy, a co bohaterka musi z jednej strony chronić, a z drugiej – nieść, choć wydaje się to niezbyt komfortowe doświadczenie, niechciane i nieoczekiwane? Usia nie wie, jak długo będzie musiała oczekiwać na ten właściwy pociąg („już widzę, że nikt tego ode mnie nie weźmie, / pociągi odjeżdżają i ludzie przechodzą”, U, 5). Interesujący jest tutaj również wątek szaleństwa wobec całkowitego osamotnienia w związku z odziedziczoną historią – krwawym strzępem. Ów ciągły wrzask traumy bowiem „ogłusza oślepia”, a śniąca nie może się od niego uwolnić, gdyż „nikt tego od niej nie weźmie”. Rzeczywiste szaleństwo dotknęło przecież matkę Ewy Kuryluk i jej brata, o spowodowanej antysemickimi oszczerstwami chorobie psychicznej matki wspomina też przywoływana przez Piotra Matywieckiego w *Kamieniu granicznym* Irena Tuwim⁵⁵.

⁵⁵ Piotr Matywiecki – urodzony podczas okupacji tuż po ucieczce jego rodziców z warszawskiego getta – cytując wspomnienia Ireny Tuwim (*Łódzkie pory roku*, Warszawa 1979) o matce chorującej ciężko na skutek antysemickich prześladowań, które dotykały ją i jej rodzinę. Po próbie samobójczej w 1935 roku Adela Tuwim przebywała w „Zofiówce” – Szpitalu dla Nerwowo i Psychiczenie Chorych Żydów w Otwocku. Została zamordowana podczas likwidacji otwockiego getta, 19 sierpnia 1942 roku. Choroba Adeli Tuwim najpierw zaczęła współbrzmieć z antysemicką paranoją (Matywiecki: „prasowa nagonka na syna «przekonała ją» o realności jego [Juliana Tuwima] «win przeciw narodowi polskiemu»”; *Kamień graniczny*, dz. cyt., s. 164), następnie – jak pisała Irena – „jej lęki weszły na inne, szersze już tory. Jest w ciągłym przeczuciu nadchodzącej katastrofy, która rzekomo zagraża nie tylko już jej samej i najbliższemu otoczeniu, ale całej ludzkości” (Tamże). W *Twarzy Tuwima* Matywiecki pisze o tej sprawie następująco: „Matka Tuwima pod wpływem antysemickich ataków na syna postanowiła w szaleństwie, że ofiarnie przyjmie na siebie rzekome jego winy przeciw narodowi i państwu, że za niego poniesie karę. Tuwim, mając pewność, że jest niewinny i szkalowany, musiał zarazem poczuwać się do absurdałnej winy wobec matki [...]. Im dotkliwiej ranił go antysemityzm, tym większą musiał czuć winę wobec matki” (P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, W.A.B., Warszawa 2007, s. 121). Wspomina też, że psychiatrzy, dla dobra pacjentki, zabronili synowi wizyt u matki w szpitalu (Tamże, s. 79). Można pokusić się o poczynienie paraleli, ponieważ w obu przypadkach, zarówno Tuwimów, jak i Kuryluków, najczęściej chorują osoby niebezpośrednio dotknięte antysemityzmem i Zagładą, lecz z ich najbliższego otoczenia. Choroba

W tekście Keff wrzask ze snu-prologu przemieni się w „odwieczną skargę” – Pismo Oralne i pieśń. Głos, a także – jako jego konieczne dopełnienie – słuch okażą się kluczowe. Idzie tu bowiem, jak mówiłam, odwołując się do rozpoznań Evy Hoffman z *After Such Knowledge*, o „piętno rodzinnej mowy”, której nie da się (nie) słuchać.

Jak zauważył Dori Laub, powrót traumatycznego nieuchronnie łączy się z kryzysem świadectwa. Pamięć Szoa wymaga konfrontacji z nowym rodzajem słuchania i nowym rodzajem świadkowania, przerzuconego niejako ze świadka pierwszego stopnia na słuchacza – odbiorcę opowieści o traumatycznej przeszłości. Słuchanie świadka to słuchanie niemożliwego. Ponownie okazuje się, że struktura czasowa ulega rozbiciu (następuje traumatyczne „opóźnienie”), gdyż nigdy nie możemy się dostatecznie przygotować na tę opowieść. Zawsze wydarza się ona nie w czas, niejako wybiera nas sobie na słuchaczy, nie czeka na moment, w którym zrozumienie będzie możliwe. Nadine Fresco, która aby opisać doświadczenie drugiego pokolenia, obciążonego dziedzictwem Szoa, zebrała osiem wywiadów z Żydami urodzonymi w latach 1944–1948, przyznaje, że po wysłuchaniu tych opowieści odłożyła nagrania na jakiś czas i zapomniała o nich. Dopiero po jakimś czasie, kiedy została poproszona o napisanie tekstu o „wpływie” (fr. *l'emprise*) do pisma „Nouvelle Revue de Psychanalyse”, wróciła do nich⁵⁶. „Świadcujący świadkowaniu świadka” słuchacz zostaje obarczony opowieścią o traumie niejako wbrew swojej woli i nie jest to nigdy łatwy do uniesienia „pakunek”. W tekście Bożeny Keff dzieje się podobnie: Usia nie ma wyboru, musi stać się „uchem” dla Meter.

Relacja świadek–słuchacz w kontekście historii mówionej albo wywiadu psychologicznego różni się jednak nieco od tej, w którą uwikłane są matka i córka w *Utworze...* Keff. W przypadku nagrywania świadectw i przeprowadzania rozmów przez badacza historii, psychologa czy etnografa relacja zostaje zapośredniczona dzięki „trzeciemu elementowi” – nadrzędnej instytucji, jaką jest sama sytuacja badawcza. Okazuje się on niezbędny do zaistnienia realnego przekazu i umożliwia komunikację – to on tworzy „porządek symboliczny”, dostarcza języka, umieszcza w kontekście, organizuje przestrzeń, w jakiej odbywa się komunikacja. „Trzecim” staje się tu instytucja, która organizuje dane badania i obsadza dwie spotykające się ze sobą osoby w roli słuchacza i opowiadającego świadka, oraz szerzej – porządek kulturowy, legitymizujący tę sytuację, czyniący ją prawnie umocowaną. W kontekście Szoa sytuacja ta stała się czytelna (być może po raz pierwszy) podczas procesu Adolfa Eichmanna w Jerozolimie, kiedy główny oskarżyciel – Gideon Hausner – wystąpił nie w imieniu państwa, którego prawo sędziowskie reprezentował, lecz „sześciu milionów oskarżycieli”. „Mnie – mówił Hausner – przypada w udziale rola ich rzecznika i to ja muszę przedstawić potworne zarzuty w ich imieniu”⁵⁷. Uznano – z punktu widzenia prawa – krzywdę wyrządzoną ofiarom Szoa. I dopiero wtedy przemówić mogli świadkowie. Według Shoshany Felman przełomowy, rewolucyjny charakter

Piotra Kuryluka jest znacznie cięższa niż jego matki i objawia się w chwili, kiedy przed niewypowiadalnym, choć obecnym w domu rodzinnym w pozawerbalnych symptomach, dziedzictwem Szoa nie chroni już konsekwentna postawa ojca. Choroba Adeli Tuwim zaś niejako „zastępuje” (sama mówi o „wzięciu na siebie winy”) cierpienie atakowanego syna.

⁵⁶ N. Fresco, *Remembering the Unknown*, dz. cyt.

⁵⁷ Cyt. za: H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, (przeł.) A. Szostkiewicz, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1987, s. 335.

procesu polegał między innymi na tym, że o ile historia z reguły ucisza ofiary, tutaj uprawomocniono ich opowieść⁵⁸. Już na pierwszych stronach pracy *Eichmann w Jerozolimie* Arendt zauważa, że jerozolimski „spektakl” przełamał formułę pokazowych procesów, kiedy w centrum znajduje się tylko sprawca czynu: „pod tym względem podobny jest on do bohatera sztuki scenicznej – a jeśli cierpi, to musi cierpieć za to, czego się dopuścił, a nie za cierpienia, jakie sprowadził na innych”. Tutaj rzecz ma się inaczej – nawet obrona nie kwestionowała zeznań świadków-ocalałych. Trudno było powstrzymać ich skargi. W słowach Arendt pobrzmiewa poczucie nadmiaru, przesady: „[zamiast młodych Izraelczyków] salę wypełniali pozostali przy życiu – ludzie w średnim wieku i starsi, imigranci z Europy, tacy jak ja, którzy znali na pamięć wszystko, co było do poznania”, „świadek ustępował świadkowi”, „rósł stos potworności”⁵⁹, postać oskarżonego, który miał być głównym bohaterem, stawała się „coraz bledsza i bardziej podobna do widma”; w końcu „teatralny aspekt procesu załamał się pod ciężarem jeżących włosy potworności”. W ocenie Shoshany Felman Arendt popełnia błąd, kiedy releguje doświadczenie ocalałych jedynie do sfery prywatnej – do prywatnego doświadczenia i osobistego poczucia krzywdy. Filozofka z aprobatą ocenia przytomną w jej opinii interwencję obrońcy – Roberta Servatiusa, który w pewnym momencie zauważa, że w kilkudziesięciu tomach zebranych dokumentów (chodziło akurat o dzienniki Hansa Franka) nie ma nazwiska Eichmanna, więc nie ma sensu włączać ich do procesu. Autorka *Korzeni totalitaryzmu* zauważa, że do „porażki” procesu, który stał się czymś zupełnie innym, niż zamierzono, przyczyniła się sama obrona, bo nie podważano, nie weryfikowano słów świadków-ocalałych⁶⁰. W ocenie Arendt opowieści świadków nie miały sensu, skoro ich publiczność znała przytaczane fakty, bo doświadczyła tego samego. Autorka *The Juridical Unconscious* uważa przeciwnie – to narracje ocalałych były najważniejsze, bo nikt wcześniej nie chciał ich słuchać. Postrzegając sąd nad Eichmannem jako „**legalny proces przekładu** tysięcy prywatnych, skrywanych traum w traumy zbiorowe, publiczne i rozpoznane przez wspólnotę”⁶¹, Felman widzi w tym aspekcie jerozolimskiego procesu jego rewolucyjny charakter.

W *Utworze o Matce i Ojczyźnie* opowieść ocalałej również domaga się uznania i zbiorowego uprawomocnienia – legalizacji przez wspólnotę. Stąd nieustanne poszukiwania kulturowych odniesień, których liczba i różnorodność może wydawać się nadmierna

⁵⁸ Sh. Felman, *Theaters of Justice: Arendt in Jerusalem, the Eichmann Trial, and the Redefinition of Legal Meaning in the Wake of the Holocaust*, w tejże, *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 2002, s. 126. Ciekawie oświetla znaczenie procesu Eichmanna w kontekście symbolicznego statusu świadków-ofiar, Eichmanna-zbrodniarza i samej zbrodni Andrzeja Leder w swoim eseju *Eichmann jako objaw* (w: *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, (red.) L. Magnone, A. Mach, Difin, Warszawa 2009). W jego interpretacji proces jerozolimski sprawił, że pojawiły się nie tylko „znaczące” dla określenia pozycji ofiary Zagłady. Sama Zagłada zyskała swój symboliczny byt, a przynajmniej rozpoznano nieistnienie znaczącego, które określałoby to, co stało się z Żydami podczas drugiej wojny światowej – choć usilnie próbowano zastosować kategorię zbrodni wojennej, Szoa nie miało z działaniami wojennymi wiele wspólnego. Ale proces przywrócił symboliczną egzystencję także Eichmannowi (jako „mordercy, który powraca na miejsce zbrodni”), dla którego tożsamość SS-mana była jedyną możliwą – Arendt zauważyła zresztą jego status bezpieczeństwa (*homo sacer?* – pyta Leder. Tamże, s. 246) i fakt, że „jego życie w Argentynie musiało być koszmarem” (H. Arendt, *Eichmann...*, dz. cyt., s. 304).

⁵⁹ H. Arendt, *Eichmann...*, dz. cyt., s. 12.

⁶⁰ Tamże, s. 13.

⁶¹ Sh. Felman, *Theaters of Justice...*, dz. cyt., s. 124. Wyróżnienia oryginalne.

i chaotyczna, zdecydowanie zbyt duża jak na tak niewielki (objętościowo) utwór, tak jakby obie bohaterki przymierzały coraz to nowe kostiumy z kulturowej wypożyczalni, próbując bez sukcesu odnaleźć w nich legalne umocowanie. Odniesienia do prywatnej i publicznej mitologii: do biblijnej historii o babilońskiej niewoli, do gier komputerowych czy piosenek Johna Lennona, mają umożliwić wypowiedzenie doświadczenia, które przez wiele lat, nie posiadając kulturowego odniesienia, zamykało matkę i córkę „w czterech ścianach” i odmawiało im człowieczeństwa. W otwierającym fragmencie mowa przecież o „wrzeszczącym strzępie”, który „wije się”, „szarpie”, „pręży” – niczym złapane w pułapkę dzikie zwierzątko. Co musi się stać, by zwierzęcy wrzask traumy przemienił się w ludzką mowę?

Trzeba w tym miejscu podkreślić, że relacja matki i córki nie reprezentuje neutralnego wariantu relacji rodzica i dziecka⁶². Obecność trwałych przedstawień kulturowych dla związku matki i córki jest w kulturze szczątkowa⁶³ – tak jak szczątkowe są ich imiona u Keff: (de)Meter i (kor)Usia to w domyśle kiedyś Demeter i Kora, jedyny ślad matczy-no-córczanej miłości w starożytnych podwalinach kultury europejskiej. Jednak matka i córka znajdują dla siebie zwierciadła raczej w postaciach potworów i heroin współczesnej kultury masowej niż mitologicznych bogiń. Opisany w krytyce feministycznej niedobór reprezentacji relacji matczy-no-córczanych w mitologii tu wyjątkowo daje o sobie znać. To już nawet nie Demeter i Kora, lecz „okastrowane” z indywidualizującej części imiona Meter i Usia. Meter pozbawiona cząstki *De-* staje się po prostu Matką, bezimienną figurą, „pramitem” i tradycyjną instytucją, której „konkretne” realizacje w polskiej kulturze były niemal zawsze odnoszone do uwznioślonego ideału⁶⁴. Imię zinfantylizowanej Usi, kiedyś Kory – („Korusia srusia” – mówi w pewnym momencie bohaterka *Utworu...*) to dziś jedynie końcówka od zdrobnienia dowolnego żeńskiego imienia – wyraża niejako

⁶² Przemysław Czapliński w „Tygodniku Powszechnym” pisał o utworze Keff, również odnosząc się do *Mausa*: „Ze względu na ów konflikt książkę Keff, o czym piszą Maria Janion i Izabela Filipiak w inspirującym posłowie, uznać można za polską wersję *Maus* Arta Spiegelmana. Wersję wybitną i zupełnie nieoczekiwaną w swym kształcie. Nie o naśladownictwo w tym porównaniu chodzi ani o podobieństwo formy, lecz o kluczową dla obojga autorów **walkę dziecka-artysty z doświadczeniem historycznym reprezentowanym przez rodziców**. Walkę o własną tożsamość, o prawo do osobnego życia, o wyjście z mauzoleum Zagłady. Walkę, która zostaje rozegrana na obszarze sztuki”. P. Czapliński, *Mausoleum*, „Tygodnik Powszechny”, 14.09.2008. Oczywiście drugopokoleniowe doświadczenie Keff i Spiegelmana jest tym, co wspólne w obu utworach. Moim zdaniem jednak różnica płci jest tutaj znacząca i nie wystarczy uznać *Utwór o Matce i Ojczyźnie* za po prostu inny, tym razem polski tekst o rodzicu-ocalałym i jego dziecku-artysty. Zwłaszcza że wątek niewoli u Keff, tak jak u Filipiak, dotyczy również niewoli kobiet pod patriachatem i wyraźnie zaznaczona została ta kobieca, feministyczna perspektywa. Inną rzeczą jest fakt, że chociaż krytyk pisze o „oszałamiającym” tekście Keff jako o jednym z najciekawszych utworów ostatnich kilkunastu lat, to nadając recenzji tytuł *Mausoleum*, odmawia w pewnym sensie (oczywiście nieintencjonalnie) *Utworowi...* prawa do własnej, odrębnej opowieści i niezależności od cudzych głosów.

⁶³ Por. np. L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, (przeł.) A. Araszkiewicz, Wydawnictwo eFka, Kraków 2000; A. Araszkiewicz, *Czarny łód czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luce Irigaray*, [w:] *Ciało, płęć, literatura*, (red.) M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001; A. Mach, *Folie à deux – szaleństwo matki, szaleństwo córki*, [w:] *Szaleństwo a literatura*, (red.) M. Piwińska, „Rocznik Towarzystwa im. Adama Mickiewicza”, Warszawa 2007.

⁶⁴ Matka i Ojczyzna to, jak piszą Maria Janion i Izabela Filipiak w posłowie do *Utworu...*, pojęcia odnoszące się do „ideału ofiarnictwa oraz przetrwania, ukrytej bezwzględności tych, którzy byli ofiarami i przetrwali, a wreszcie konceptu przekraczającego zwykłą państwowość, czyli ideału ojczyzny, na którą, jak uczą tego dziewiętnastowieczne nacjonalizmy, składa się ziemia i krew” (U, 81).

podporządkowanie Usi, jej podrzędność względem ideału Matki-Meter. Imię Usia oznacza także – to jeszcze inny możliwy trop – dziwny derywat słowa *ucho*. Bo przecież Usia służy Meter przede wszystkim do słuchania: „ja jako ja nie mam tu istnienia, jestem kabiną akustyczną, czy jakby stawem w lesie, głos tu się niesie wyraźnie” (U, 19). Nie ma w tej relacji wzajemności i szansy na zaistnienie komunikacji. Stąd wynika jeszcze większe, bardziej klaustrofobiczne zakleszczenie w prywatności. Zdanie „w czterech ścianach sama”, którym szantażuje córkę Meter, dotyczy w istocie ich obu. Nie ma w tradycji kulturowej konstytutywnej opowieści o konflikcie córki z matką, miejsca na córczany bunt i przychodzące po nim poczucie akceptacji. Brak przecież tożsamościotwórczego i inicjacyjnego wymiaru tej relacji, jaki ma miejsce w przypadku związku ojca i syna⁶⁵. W niemal wyłącznie męskim kanonie polskiej kultury matka stanowi niezmiennie postać reprezentującą bierność i podporządkowanie, a wyniesieniu jej do pozycji obiektu parareligijnego kultu towarzyszy w kulturze dziewiętnastowiecznej utożsamienie Matki i Ojczyzny – w figurze Matki Polki i Polonii⁶⁶. Z matką (tak jak z ojczyzną) nie wolno się kłócić ani jej obrażać – należy jej się podporządkować, oddać, a nieraz poświęcić życie. Hagiograficznemu szacunkowi dla matki musi zatem towarzyszyć równie bezkrytyczny stosunek do ojczyzny. W *Utworze...* jednak matka nie reprezentuje uwznioślonej figury kobiety w żałobie, której pierwowzorem dla romantyków była oczywiście Pieta. Częściej przybiera archaiczną, preedydalną postać, stając się krwiożerczym Tlalokiem albo podstępem atakującym, gwałcącym Alienem⁶⁷. Być może dzieje się tak dlatego, że rozpacz Żydówki nie znajduje dla siebie miejsca i odniesienia w kulturze, która pozwala kobietom nosić jedynie żałobę narodową⁶⁸. Cierpienie obu kobiet okazuje się zatem przekroczeniem. Narratorka *Utworu...* tak wyśpiewuje psychiczną mękę Usi:

⁶⁵ To znamienne, że w polskich omówieniach komiksu *Maus* Arta Spiegelmana podkreślano, w celu nobilitacji tego utworu, odniesienie do toposu „szacownej” relacji ojcowsko-synowskiej (np. J. Borowski, *Komiks o Holokaulście*, „Wprost”, nr 1/2006). *Utwór...* Keff, który często porównywany jest do *Mausa*, takim „szacownym” odniesieniem niestety nie może się poszczycić.

⁶⁶ Odwołując się do antologii *Nationalism and Sexualities* (London, New York 1992), Maria Janion pisze o charakterystycznym dla kultur o dominancie homospołecznej kulcie kobiety jako Matki. „Następuje jej totalne uświęcenie. Matka to «figura idealnej kobiecości, fantazmatyczna kobiecość, która zabezpiecza związki męsko-męskie i męską historię». Męskie braterstwo idealizuje macierzyństwo i stara się wykluczyć «wszelkie niereprodukcyjne dyskursy seksualności z dyskursu narodowego»”. Matka – jak podaje Elżbieta Ostrowska – „nie tylko nie zagraża męskim więziom, lecz je legitymizuje”. „To Matka-Polka i Matka-Ojczyzna” – dodaje Janion. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 272–273.

⁶⁷ Ciekawą interpretację filmu *Alien* (w Polsce dystrybuowanego pod tytułem *Obcy – Ósmy pasażer „Nostromo”*) Ridleya Scotta z 1979 roku właśnie w kontekście psychoanalitycznej kategorii „archaicznej matki” przynosi książka Barbary Creed *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Creed zauważa, że na macierzyńskie tropy wskazuje już jedna z początkowych scen, w której śmierć ponosi pierwsza ofiara „Obcego”, ponieważ jest to zarazem scena porodu potwora. Alien „rozwija” się w ciele jednego z pilotów kosmicznego statku, by następnie wydobyć się z niego przez brzuch. Co więcej, sterujący statkiem komputer pokładowy nazywa się *Mother* – Matka. Por. rozdział *Horror and the Archaic Mother: „Alien”* w: B. Creed, *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 1993, s. 16 i n.

⁶⁸ O niemożliwej kobiecej żałobie pisze interesująco Judith Butler w książce *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

Boże Kronosie, jak jej źle, ona jak bez skóry,

[...]

W panice zamiera albo palpituje chcąc się wydostać z tej zimnej nicości
ale wszędzie obco jak z rodzoną matką. Wszystko ją dotyka.

Kiedyś zaczęła szlochać na ulicy, nie zdołała dopaść bramy, żeby się tam schować,

Ludzie myślą *biedna kobieta, pewnie komuna internowała jej męża* (U, 33)

Nie mogąc odnaleźć dla sytuacji swojej i matki kulturowych odniesień, Keff sięga więc do kulturowego, fantazmatycznego podziemia, rewersu oficjalnej, „legalnej” kultury.

Córka Usia jest w *Utworze...* wyłączną towarzyszką matki⁶⁹. W tej sytuacji Meter, która z całej rodziny jako jedyna ocalała z Szoa, uczyniła córkę – bez jej zgody i bez „legitymacji istnienia” (U, 58) – nosicielką żydowskiego dziedzictwa traumy i jedyną powiernicą:

Teraz, kiedy Hitler, który mi wymordował rodzinę,

i Stalin, oby go piekło pochłonęło, nie żyją,

tylko ty mi zostałaś, moje dziecko,

z bliskich (U, 47)

Ojczyzna nie jest w stanie dostarczyć narzędzi i pomóc w rozwiązaniu tego zamkniętego w „czterech ścianach” splotu „bliskości i obcości” (U, 72). Specyfika polskiego doświadczenia drugopokoleniowego polega między innymi na tym, że „piętnu rodzinnej mowy i milczenia” (tak pisała o doświadczeniu drugiego pokolenia, o czym była już mowa wcześniej, Eva Hoffman) towarzyszy antysemicki bełkot Ojczyzny jako „plemienia skłajstrowanego mitem”, złożony z ksenofobii, patriarchalizmu i katolicyzmu, dla którego „obcy musi być żydem i w podziemiach knuć” (U, 31, zapis małą literą oryginalny).

Dominanta dźwiękowa jest nie tylko tematyzowana w dziele Keff jako ważny element relacji matki i córki – przymusowej słuchaczki. Jako rodzaj oratorium⁷⁰, w którym większość partii jest nazwana pieśniami, monologami, a często fragmenty tekstu zatytułowane są nie imieniem postaci, lecz wyrażeniem: „głos Usi”, „głos Meter”, dzieło Keff także w odbiorze przynależać powinno bardziej słuchowi niż wzrokowi. Usłyszeć, a nie zobaczyć⁷¹ – tak można by w ogromnym skrócie zapisać wnioski z analizy jego

⁶⁹ O okolicznościach śmierci swojego ojca Bożena Keff opowiada: „W 1954 roku szykowano kolejny stalinowski sfingowany proces. Mimo że było to już po śmierci Stalina, nie był to dobry rok. Mój ojciec dostał rozkaz bycia świadkiem oskarżenia w kompletnie wymyślonej sprawie, część oskarżonych to byli Żydzi, też oficerowie. Samobójstwo było bezpośrednią odpowiedzią na ten rozkaz. Ojciec miał 38 lat”. B. Keff, *Nielegalny plik*, dz. cyt. Ojciec autorki przetrwał wojnę jako żołnierz armii Berlinga i kiedy po wojnie postanowił pozostać w wojsku (był ideowym komunistą), musiał zmienić nazwisko – wybrał więc nazwisko Umiński i Bożena Keff urodziła się jako Bożena Umińska. Od lat 80. jednak publikowała teksty literackie pod nazwiskiem Keff.

⁷⁰ Spośród rozmaitych cech gatunkowych *Utwór...* najbardziej przypomina moim zdaniem oratorium ze względu na obecność narratora i chóru obok partii solowych zwanych pieśniami. *Utwór...* jest przede wszystkim współczesnym dramatem, zresztą wystawiany był na polskich scenach już kilkakrotnie; wśród współczesnych rozwiązań dramatycznych można odnaleźć zresztą podobne utwory – np. dramat Sarah Kane *Crave* [Łaknąć], który jest w zasadzie polifonicznym utworem na głosy (bez akcji scenicznej czy scenografii) – z tego względu również bardziej „słuchowy” niż „wzrokowy” i bardziej „liryczny” niż „epicki”. Jednak należy tu oddać sprawiedliwość autorce tekstu, która nazwała go po prostu utworem, i to w samym tytule, w ten sposób stawiając go poza problemem genologicznej klasyfikacji.

⁷¹ Być może Bożena Keff w ten sposób omija problem reprezentacji – mniej zależy jej na tym, by traumatyczne opowieści matki, córki i innych postaci uczynić widzialnymi, istotniejsza wydaje się kwestia wysłuchania. W ten sposób znacząco różni się też od *Mausa* Spiegelmana, do którego ze względu na tematykę i obecność międzypokoleniowej transmisji często porównywany jest jej utwór (o znaczeniu wizualnej reprezentacji w *Mausie*

formy. Prolog mówi o niemożliwości uwolnienia się od wrzasku zakrwawionego strzępu. Trudno wskazać jedno konkretne źródło krzyku. Nie jest nim jedynie matka – której (nad)obecność sprowadzona została niemal do jednego tylko aspektu – traumatycznego głosu, który nie komunikuje, lecz zalewa niezrozumiałą mową, zaprzęgniętą w tryby nieustannego *powtarzania tego samego*. Jej głos zaklęty w przeszłości, paraliżujący córkę natrętną, nadmiarową obecnością, ma bowiem wiele imion, bo wiele jest też bolesnych opowieści – na tyle niedowartościowanych, że muszą uciekać się do krzyku. Jednak tak jak w interpretacji Slavoję Žižka, najbardziej traumatyczne zdarzenie, „wybudzające” z koszmarnego snu do „Realnego” spotkania ze śmiercią, następuje wtedy, gdy „nieludzkie” postaci przemawiają „po ludzku”⁷² – lub odwrotnie. W *Utworze...* gadaniej matki towarzyszy chór mowy nienawiści, który okazuje się znacznie potężniejszy niż familijne „ujadanie” Meter „w czterech ścianach”. Ów głos nienawiści znajdował bowiem społeczną aprobatę w formie poczekalnianej (i ojczyźnianej) wspólnoty, konstytuującej się wokół figury Żyda jako wroga. Podpis pod tytułem ostatniej części zachęca, by w *Pieśni z przychodni lekarskiej* „rozpoznać słowa tego domowego śpiewnika” (U, 73). Ojczyzna, dom, matka – w *Utworze...* widzimy mroczną podszewkę tych słów. Jedno zatruwa drugie.

Dlaczego zatem Meter mówi, mówi i mówi, i ciągle jej mało? Wypowiadając się o przeżyciu Zagłady, ocaleni zazwyczaj mówią o wstydzie. Tadeusz Borowski w znanej polemice z Zofią Kossak, nie godząc się na fałszywy, zdominowany przez katolicką religijność i wyidealizowany obraz postawy Polek w obozie koncentracyjnym i ukrycie przez Kossak jej uprzywilejowanej pozycji w obozie – zadał autorce bolesne pytanie: „Jak to się stało, że to właśnie pani przeżyła?”⁷³. Kiedy podobne pytanie zadawali sobie ocalali z Zagłady Żydzi, którzy w Polsce stanowili zaledwie niewielki ułamek całej zgładzonej społeczności żydowskiej, musiało ono brzmieć jeszcze bardziej okrutnie. Z pewnością długo wybrzmiewało echem niemożliwej żałoby. Czy ich głos był wart wysłuchania? Maria Kuryluk mówiła córce, że wstydzi się swoich artykułów, bo przecież chciała dać

zob. m.in. *Marianne Hirsch on Maus in the Academy*, rozmowa przeprowadzona przez M. Kuhlman, „Indy Magazine”, wiosna 2005). Tutaj też można mówić o wyborze etycznym: *wysłuchać* to uczestniczyć (bardziej lub mniej czynnie, por. D. Laub, *Truth and Testimony. The Process and the Struggle*, [w:] *Trauma: Explorations in Memory*, (red.) C. Caruth, Baltimore and London, 1995), zobaczyć, widzieć – można tylko z dystansu – patrzeć zakładając dystans między podmiotem patrzącym i przedmiotem widzianym, a przede wszystkim reifikację tego, na co patrzy oglądający (por. m.in. na ten temat S. Sontag, *O fotografii*, dz. cyt.; M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, London 1994). Słuchanie opowieści to zaś współuczestnictwo w podtrzymywaniu wspólnotowej tożsamości – ten sakralny i rytualny wymiar relacji świadek–słuchacz wydobywa Geoffrey Hartman, odnosząc ją do pierwotnej sytuacji narracyjnej, jaka ma miejsce w kulturze oralnej (por. G. Hartman, *Holocaust Testimony, Art and Trauma* [w:] tegoż, *The Longest Shadow: in the Aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Indianapolis and Bloomington 1996).

⁷² Pisząc o „wybudzeniu”, odnoszę się do eseju Cathy Caruth na temat Freudowskiej figury przebudzenia (C. Caruth, *Traumatic Awakenings*, [w:] tejsze, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, s. 91 i n.). O traumatycznym wymiarze głosu zob. m.in. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, (przeł.) A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 142, gdzie Žižek komentuje opowiadanie Heinricha von Kleista *Święta Cecylia, czyli potęga głosu*. Traumatyczny wymiar głosu Cecylii dotyczy sytuacji, w której piękna pieśń śpiewana jest przez powstałą z grobu zmarłą, czyli „żywego trupa”, dokonującego obscenicznej, jak pisze filozof, imitacji.

⁷³ T. Borowski, *Alicja w krainie czarów*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, (oprac.) A. Werner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 497.

świadcstwo, ale nie zdobyła się na to. Nie udało jej się również opłakać swoich umarłych, przekazać pamięci o nich w „familijnych ramach”, a zamiast tego ukryła ich (nie)obecność w skrytce w kuchni. To, co mówi Meter w dziele Keff, nie znajduje możliwości wyrazu poza matczyno-córczaną wampiryczną diadą. Brakuje „trzeciego elementu” – kulturowej legitymacji – by komunikacja nabrała właściwej mocy. Dlatego Bożena Keff, mówiąc o początkach pracy nad *Utworem...*, wspomniała, że pierwsze fragmenty nazwała „nielegalnym plikiem”, „ukrytym chyba przed samą sobą”⁷⁴. Zapisła w nim po raz pierwszy pełne złości słowa, których adresatką miała być jej matka. Podziemne, nielegalne zapisy dotyczą w analizowanych tu utworach różnych sytuacji, ale wszystkie one wiążą się z pokłosem wojennej traumy i blokadą, jaką ona powoduje. Kiedy Cathy Caruth mówi o wydarzeniu traumatycznym jako tym, które „samo się wymazuje, a jednocześnie domaga się świadka tego wymazywania”⁷⁵, zawiera w tym stwierdzeniu fundament doświadczenia dzieci ocalałych. To one zostają wezwane na świadków anihilującego (się) doświadczenia.

Zanim jednak będą w stanie odpowiedzieć na to wezwanie i dokonać twórczego i terapeutycznego „powtórzenia z różnicą”⁷⁶, przedstawiciele drugiego pokolenia muszą zmierzyć się z idiomem traumy i odszyfrować jej przekaz. Ernst van Alphen mówi wręcz o fundamentalnych trudnościach w ukonstytuowaniu układu odniesienia, czyli w języku Lacana – porządku symbolicznego, z jakimi zmagają się dzieci ocalałych. Kłopotliwe staje się ustalenie granic między „ja” dziecka a rodzicami, między tym, co rzeczywiste, a tym, co zmyślone, baśniowe, między tym, co dopuszczalne, a tym, co dotyka granic niemożliwego i niestosownego⁷⁷. W sytuacji, gdy każdy sprzeciw może być postrzegany przez rodzica jako powtórzenie traumy (Meter w *Utworze...* mówi do córki: „Zabij mnie” i nazywa ją Hitlerem, U, 6–57; w *Goldim* mała Ewa Kuryluk w zabawie z jamnikiem ćwiczy ukrywanie się w szafie przed wywózkami), bunt dzieci ocalałych staje się przede wszystkim uzurpacją granic i próbą legitymizacji różnicy. „Nielegalny plik” Bożeny Keff to miejsce oporu. Niestosowne wydaje się rzucanie wyzwisk w kierunku osoby, która przetrwała Holokaust, jednak dla Usi to jedyny sposób, by odzyskać własny głos. Co więcej, to także jedyna możliwość, by ocalić świadectwo Meter.

Poszukiwanie języka

Ewa Kuryluk, Agata Tuszyńska, Eva Hoffman i Bożena Keff w swojej twórczości poszukują odpowiedniej formy dla wyrażenia własnych doświadczeń i wskazania pozycji, z której mówią. W *Goldim* i *Frascati* Kuryluk powraca do dziecięcego idiomu i poprzez nieustanne oscylowanie między tamtym zagubieniem w znakach oraz obecnym panowaniem nad nimi oddaje transformacyjny, przekształcający charakter pracy postpamięci. Uwidacznia to także sam zapis, w którym wyraźnie dominują odtwarzane z przeszłości dialogi: na kolejnych kartkach ukazują się przede wszystkim myślniki poprzetykane wykrzyknieniami oraz nie zawsze zrozumiałymi przy pierwszej lekturze krótkimi replikami.

⁷⁴ *Nielegalny plik*, z Bożeną Keff rozmawia Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza”, 27.05.2008.

⁷⁵ C. Caruth, *Teoria traumy jako siła lektury*, Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską, (przeł.) K. Bojarska, „Teksty Drugie”, nr 6/2010, s. 132.

⁷⁶ C. Caruth, *Teoria traumy jako siła lektury*, dz. cyt., s. 133.

⁷⁷ E. van Alphen, *Second-Generation Testimony*, dz. cyt., s. 482–483.

Frazy rozbite są tu zawsze na co najmniej trzy głosy (dwojga rozmówców i narratorki) i co najmniej dwie płaszczyzny czasowe (jedną, w której odbywa się dialog, drugą – w której opatruje go komentarz narratorki; kolejna odsłania się, kiedy przytaczana rozmowa dotyczy wspomianej przeszłości), niekiedy także na kilka języków obcych (w domu Kuryluków mówiono często po niemiecku i francusku), a także mowę rodzinnego idiomu (jak np. liczne pseudonimy dzieci „Krab Kępka”, „Kangór”, „Gadzi Faluni” itd.). W tej autobiograficznej prozie – inaczej niż w *Rodzinnej historii lęku* – więcej jest potraumatycznego *acting out* niż zalepiającego uraz *working through*: ten performatywny wymiar jest obecny zarówno w domu Kuryluków, gdzie mała Ewa „bawi się” z jamnikiem Waldim w wywózki i łapanki⁷⁸, rozmawiając o abażurach z ludzkiej skóry (G, 83–84), jak i w samej konstrukcji tekstu odtwarzającego ujawnianie się śladów Szoa w językowych zdarzeniach międzygeneracyjnych (i wielojęzycznych) dialogów.

Podobnie ważkie jest znaczenie *acting out* w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff, gdzie również dominuje dialogowa i performatywna forma, polegająca na wielokrotnym odtwarzaniu *scen pierwotnych*, które tutaj okazują się krwawymi starciami matki i córki. U obu autorek „rodzinne ramy postpamięci” udaje się z jednej strony zrekonstruować, a z drugiej przezwyciężyć, by nie stanowiły ograniczającego kagańca. W obu przypadkach mamy do czynienia z twórczym przetworzeniem rodzinnej traumy poprzez (ponowne) *zapisanie* jej głównych symptomów (poza językiem nie były one przecież dostępne). Jednocześnie utwory te stanowią wyzwanie dla czytelnika – musi on stać się świadkiem-spadkobiercą, odczytującym zaszyfrowany tekst, odnajdując się w tym samym miejscu, co bohaterki. Tak jak dzieci ocalałych – w procesie lektury odbiorca dekoduje pełną kryptonimów, luk, zaprzeczeń, zaszyfrowaną mowę traumy.

Agata Tuszyńska dysponuje początkowo znacznie mniejszą liczbą „dowodów” – więcej czerpie więc z wiedzy odnalezionej w toku historycznego i reporterskiego „śledztwa” niż z pamięci o rodzinnych przekazach. Znajduje też inny uchwyt do „rodzinnej historii lęku”. Wydaje się, że jest nim przede wszystkim empatyczna identyfikacja. Kolejne rozdziały odsłaniają dzieje poszczególnych postaci, do których narratorka zbliża się w intymnym utożsamieniu. Stosując znany chwyt prozy psychologicznej i obyczajowej – mowę pozornie zależną – wprowadza czytelników w świat przedwojennego sztetlu czy robotniczych przedmieść, odsłaniając zarazem własną kruchość, tym bardziej uwidoczniając więc empatię wobec bohaterów tej rodzinnej sagi. Opowieści te, inaczej niż w tradycyjnej sadze, to jednak zestawienia fragmentów, niedługich odsłon, przypominających pamięciowe ślady, uzupełniane krótkim komentarzem, dopowiedzeniem, retorycznym pytaniem. O swoim dziadku Samuelu Przedborskim (zwanym czule Zamutkiem) pisze na przykład: „Widzę go, jak leży. Ciężki, nieruchomy, olbrzymi. Czarne włosy ostrzyżone krótko przy skórze, widać sklepienie głowy, czasem, gdy odwraca się na drugi bok, pokazuje ciemną, nieogoloną twarz z kilkunniowym zarostem”. Choć opis ten dotyczy czasu przebywania

⁷⁸ Na aspekt performatywny zwraca uwagę Monika Żółkoś w szkicu *Tworzenie pamięci. O powieściach autobiograficznych Ewy Kuryluk*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, (red.) R. Nycz, Universitas, Kraków 2011. Żółkoś mówi o „performatywnym naddatku” obecnym w tej prozie, o „teatrze dziecięcej histerii” i „teatralizacji przeszłości” w zachowaniach Marii Kuryluk, która pełni niekiedy funkcję ochronną, jak np. podczas nagonki Marca 1968, kiedy „strugała wariatkę”. Tamże, s. 280–281.

w obozie jenieckim, widać tu działanie – opisywanej przez Marianne Hirsch jako charakterystycznego elementu poetyki postpamięci – wyobrazeniowej inwestycji. Następne zdania brzmią: „Codzienne golenie nie było obowiązkowe. Ani mycie. Takiego można się go było bać” (R, 230). Obraz dziadka, w tym przypadku pamiętanego z dzieciństwa i z późniejszych lat, nakłada się na obraz warunków obozowych. Nagle wyłania się dziecięce „ja” narratorki – przestraszonej dziewczynki, dla której dziadek był „ciężki, nieruchomy, olbrzymi”, a kiedy miał kilkunniowy zarost – „można się go było bać”. Heteropatyczna kreacja dotyczy więc tutaj przede wszystkim sięgnięcia do zasobów własnej pamięci i emocjonalności. To stamtąd płynie ta proza – choć oczywiście wypełniają ją konkretne wiadomości biograficzne odnalezione w wyniku lektury dokumentów (listów, wspomnień), poszukiwań archiwalnych, rozmów, podróży.

Podobnie jest u Evy Hoffman, gdzie w toku narracji podmiotowa pozycja „ja” narratorki – polskiej Żydówki, emigrantki, córki ocalałych – przechodzi proces transformacji i integracji. Bohaterka *Zagubionego w przekładzie* jednocześnie zмага się z własnym stosunkiem do rodziców, złością na nich, przywiązaniem i nadmiernym poczuciem odpowiedzialności. Jej tożsamość, konstytuowana początkowo wokół przywiązania do rodzinnego Krakowa i polskiego języka, ulega przemianie pod wpływem nowej kultury i nowego języka. Istotnym momentem jest konfrontacja pielęgowanego przez sentyment obrazu Polski z realiami PRL-u, kiedy autorka po raz pierwszy już jako dojrzała osoba odwiedza Kraków w 1977 roku. Dorosła Ewa zauważa też, że dziedzictwo Holokaustu i żydostwo różni ją od jej polskich przyjaciół. Podczas wizyty w Polsce orientuje się, że jej dawne przyjaciółki unikają tego tematu. Spotkania z Polakami w Ameryce wywołują podobne odczucia. Choć nie jest to tak radykalne odrzucenie, jak w przypadku Ewy Kuryluk, obrzuconej puszką po piwie i wulgaryzmami podczas Solidarnościowej demonstracji, spotkania wśród amerykańskiej Polonii uświadamiają Evie Hoffman, że ich wojna (często są to osoby w wieku jej rodziców) „toczyła się innym nurtem polskich dziejów” (Z, 252). Narratorka *Zagubionego w przekładzie* nigdy nie uwolni się od „swej pierwotnej, najbardziej intymnej wiedzy o świecie” (Z, 249). Uświadamia sobie, że wszystko, co osiągnęła, wbrew nieustannemu poczuciu niepewności i obcości – jest po prostu niezwykle kruche. „Ta wiedza” – tytułowa „such knowledge” z jej ważnej książki o doświadczeniu drugiego pokolenia – podminowuje jej pewność siebie, podszywa niepokojem jej poczucie bezpieczeństwa. Gdy w rozmowie z rodzicami powraca przypadkiem temat Zagłady – nawet po kilkudziesięciu latach – żadna ze stron nie czuje się gotowa, żadna nie ma ochoty zgłębiać tej tematyki, stawiać pytań, dociekać. To najbardziej wyróżnia tę prozę: rozchwianie „ja” narratorki, której życie – jak przyznaje – upływa w cieniu doświadczeń rodziców, nie doprowadza (jeszcze) do odnalezienia i uzupełnienia wiedzy o przeszłości⁷⁹. Wobec Zagłady żadna reakcja nie jest odpowiednia: „Niemoralne jest wyobrażanie sobie tego, niemoralny jest też brak wyobraźni. Postąpię niemoralnie, nie mówiąc nic, ale postąpię równie niemoralnie, jeśli cokolwiek powiem” (Z, 250).

Ta aporia – obecna we wszystkich omawianych tutaj tekstach – wyznacza kluczowy moment dla etyki świadkowania drugiego stopnia oraz poetyki postpamięci. To z jej po-

⁷⁹ Stanie się to w pracy historyczno-eseistycznej poświęconej polskiemu żydostwu: E. Hoffman, *Sztetl. Świat Żydów polskich*, (przeł.) M. Ronikier, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 2001.

wodu praca postpamięci wyraża się nieustannym poszukiwaniem właściwego języka dla kształtującego się (w wiecznym *in statu nascendi*) podmiotu postmemorialnej prozy. Ale w końcu oznacza konstatację, że tak długo poszukiwany głos „zawsze powraca do swego punktu wyjścia” (Z, 272). Mam wrażenie, że ową niedającą się zasymilować cząstką, „prywatnym miejscem” i „punktem zero” przyciągającym głos podmiotu postpamięci jest właśnie ta podstawowa, „pierwotna percepcja” rzeczywistości, o której pisała Eva Hoffman. I nieodmiennie miejsce to sygnuje ślad (cudzej) pamięci o Zagładzie.

BIBLIOGRAFIA

Araszkiewicz A., *Czarny ład czarnego kontynentu. Relacja matka–córka w ujęciu Luce Irigaray*, [w:] *Ciało, pleć, literatura*, (red.) M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001.

Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, (przeł.) A. Szostkiewicz, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1987.

Arystoteles, *Poetyka*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*, (przeł. i oprac.) T. Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 2006.

Bielik-Robson A., *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie”, nr 5/2004.

Borowski J., *Komiks o Holokauście*, „Wprost”, nr 1/2006.

Borowski T., *Alicja w krainie czarów*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, (oprac.) A. Werner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Burek T., *Zazdroszczę ci twojej jasności*, „Kultura Niezależna”, nr 63/1990.

Calderón Puerta A., *Ciało (nie)widzialne: spektakl wykluczenia w „Przy torze kolejowym” Zofii Nalkowskiej*, „Teksty Drugie”, nr 6/2010.

Caruth C., *Teoria traumy jako siła lektury*, Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską, (przeł.) K. Bojarska, „Teksty Drugie”, nr 6/2010.

Caruth C., *Traumatic Awakenings*, [w:] tegoż, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1996.

Creed B., *Horror and the Archaic Mother: „Alien”*, [w:] *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London 1993.

Czapliński P., *Mausoleum*, „Tygodnik Powszechny”, nr 37, 14.09.2008.

Felman Sh., *Theaters of Justice: Arendt in Jerusalem, the Eichmann Trial, and the Redefinition of Legal Meaning in the Wake of the Holocaust*, [w:] tegoż, *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 2002.

Fresco N., *Remembering the Unknown*, (przeł.) A. Sheridan, „The International Journal of Psychoanalysis”, vol. 11(4), 1984.

Freud S., *Poza zasadą rozkoszy*, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, (przeł.) R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.

Hartmann G., *Holocaust Testimony, Art and Trauma*, [w:] tegoż, *The Longest Shadow: in the Aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Indianapolis and Bloomington 1996.

- Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today”, Spring 2008.
- Hirsch M., *Żaloba i postpamięć*, (przeł.) K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, (red.) E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.
- Hoffman E., *After Such Knowledge, A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*, Vintage, London 2005.
- Hoffman E., *Sztetl. Świat Żydów polskich*, (przeł.) M. Ronikier, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 2001.
- Hoffman E., *Zagubione w przekładzie*, (przeł.) M. Ronikier, Wydawnictwo „Aneks”, Londyn 1995.
- Irigaray L., *Ciało-w-ciało z matką*, (przeł.) A. Araszkievicz, Wydawnictwo eFKa, Kraków 2000.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, London 1994.
- Keff B., *Nielegalny plik*, rozmowę z Bożeną Keff przeprowadza Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza”, 27.05.2008.
- Keff B., *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2008.
- Kristeva J., *The Scandal of Timeless*, [w:] tejże, *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, (z fr. przeł.) J. Herman, Columbia University Press, New York 2002.
- Kuryluk E., *Frascati*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Kuryluk E., *Goldi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Leder A., *Eichmann jako objaw*, [w:] *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, (red.) L. Magnone, A. Mach, Difin, Warszawa 2009.
- Levine M., *Eva Hoffman: Falszując postmodernistyczną tożsamość*, (przeł.) T. Żukowski, [w:] *Życie w przekładzie*, (red.) H. Stephan, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Łysak T., *Powroty Ewy Hoffman*, „Res Publica Nowa”, nr 5/2005.
- Mach A., *Folie à deux – szaleństwo matki, szaleństwo córki*, [w:] *Szaleństwo a literatura*, (red.) M. Piwińska, „Rocznik Towarzystwa im. Adama Mickiewicza”, Warszawa 2007.
- Marianne Hirsch on Maus in the Academy*, rozmowa przeprowadzona przez M. Kuhlman, „Indy Magazine”, wiosna 2005.
- Matywiecki P., *Kamień graniczny*, Oficyna Wydawnicza Latona, Warszawa 1994.
- Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, W.A.B., Warszawa 2007.
- Melchior M., *Zagłada a tożsamość. Polscy Żydzi ocaleni „na aryjskich papierach”: analiza doświadczenia biograficznego*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2004.
- Mowitz J., *Trauma Envy: Shaken, but also Stirred*, „Cultural Critique”, no. 46, Autumn 2000.
- Nałkowska Z., *Medaliony*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1984.
- Olszewski M., *Polsko-żydowskie pranie duszy*, „Gazeta Wyborcza”, 3.03.2005.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, (oprac.) Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa 1990.

Sartre J.-P., *Rozważania o kwestii żydowskiej*, (przeł.) J. Lisowski, Wydawnictwo Futura Press, Łódź 1992.

Sontag S., *O fotografii*, (przeł.) S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.

Tuszyńska A., *Lęk rozbrojony*, „Gazeta Wyborcza”, 25.02.2006.

Tuszyńska A., *Nie obrażam się na ksenofobię*, „Gazeta Wyborcza” – Lublin, 19.10.2005, rozmawiał Paweł Buczkowski.

Tuszyńska A., *Opowiadam o sobie*, „Gazeta Wyborcza” – Poznań, 15.10.2005, rozmawiała Marta Kaźmierska.

Tuszyńska A., *Rodzinna historia lęku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Tuszyńska A., *Tworzy nas pamięć*, „Gazeta Wyborcza” – Stołeczna, 10.03.2005, rozmawiała Beata Kęczkowska.

Tuszyńska A., *Żeby zapisywać. Spotkanie z Hanną Krall*, „Więź”, nr 3/1988.

van Alphen E., *Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory*, „Poetics Today”, no. 27, Summer 2006.

Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, (przeł.) A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Żółkoś M., *Tworzenie pamięci. O powieściach autobiograficznych Ewy Kuryluk*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, (red.) R. Nycz, Universitas, Kraków 2011.

Arkadiusz Kalin

NA DZIKICH POLACH BADAWCZEGO ZACHODU

B. Halicka, *Polski Dzikie Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe oswojenie Nadodrza 1945–1948*, Kraków 2015

Kluczowe dla sytuacji społecznej i kulturowej naszego kraju zjawisko wojennej i powojennej migracji ludności Polski i Niemiec, wraz z radykalnymi zmianami terytorialnymi tych państw, nadal pozostaje tematem słabo obecnym w świadomości historycznej współczesnych Polaków. Ewentualnie problematyka ta może się pojawić w ogólnej polskiej narracji historycznej jako część tużpowojennego okresu chaosu społecznego, ruiny gospodarczej, biologicznego wyniszczenia narodu i powszechnego bezprawia, które kilka lat temu Marcin Zaremba określił zbiorczym mianem „wielkiej trwogi”¹. Te opisane przez historyka młodszego pokolenia zjawiska były poddawane przez dziesięciolecia starannej cenzurze – w oficjalnej opowieści z czasów Polski Ludowej okresem chaosu i krachu wartości mogła być tylko druga wojna światowa, w trakcie której odwieczny agresor – Niemcy, został ostatecznie pokonany i upoko-

rzony. W tej perspektywie największa w dziejach nowożytnej Europy wędrownia ludów prezentowana była jako zaplanowana i z sukcesem przeprowadzona akcja odzyskania należnych nam historycznie ziem, z których wygnaliśmy zniechęconych, groźnych uzurpatorów, przede wszystkim dzięki politycznej i moralnej sile komunistów, a więc jawiła się jako tylko część monumentalnego, heglowskiego procesu dziejowego. Ta manipulacja historyczna została dobrze w ostatnim ćwierćwieczu rozpoznana i zrewidowana, także w procesie pojednania polsko-niemieckiego. Jednakże okazuje się, że temat to nadal aktualny w kontekście ostatnich migracji i antyislamskiej histerii społeczeństwa polskiego (ale także po części niemieckiego), która zastąpiła swojski antysemityzm, szczególnie po serii zamachów, m.in. w Paryżu. Problem to wart również przypominania wobec niebezpieczeństwa politycznego rozgrywania starych fobii antyniemieckich lub nowych antyislamskich. W takim kontekście

¹ Zob. M. Zaremba, *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012.

ostatnich wydarzeń ukazała się niedawno w cenionym krakowskim wydawnictwie Universitas książka autorstwa Beaty Halickiej pod sugestywnym tytułem *Polski Dziki Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe osvajanie Nadodrza 1945–1948*². To dobra okazja, by przypomnieć, że obecne wydarzenia miały swój pierwowzór w historii – już po zakończeniu wojny w Europie przez kilka lat przynajmniej dziesięć milionów ludzi (zresztą nie tylko Polaków i Niemców) opuściło swoje miejsca zamieszkania, najczęściej w traumatycznych okolicznościach, i przybyło na nowe, w których częstokroć nie potrafiło się odnaleźć przez resztę życia – nie licząc wcześniejszych lat wojennych, gdy miliony przemieszczały się w wyniku działań i decyzji wojennych, nierzadko migrując w niebyt przez głód, choroby, tortury, rozstrzelanie czy kominy krematorium.

Autorka, dystansując się od nacjonalistycznej idei Ziemi Odzyskanych, które w parareligijnej strukturze mitologii komunistycznej oznaczać miały Ziemię Obiecana, sięga po formułę bliższą przywołanemu powyżej określeniu Zaremby „wielkiej trwogi”, a mianowicie po popularny po wojnie mit polskiego „Dzikiego Zachodu”. Ta analogia do amerykańskiej mitologii podboju *the Wild West* ma oddawać jednoczesny klimat chaosu i stanowienia prawa silniejszego na nowych terytoriach kolonizowanych przez zdobywców i osadników (w tym „pionierów”), a zarazem westernowy duch przygody i stereotypowe ujęcie sił zła i dobra. Podstawowym materiałem źródłowym są wspomnienia i pamiętniki migrantów. Drugim kluczowym pojęciem

publikacji, które ma precyzyjniej oddawać zakres terytorialny metaforyzowany przez „Dziki Zachód”, jest „Nadodrze”. Do obu tych określeń jeszcze powrócę. Halicka w tej obszernej publikacji wieloaspektowo referuje, momentami bardzo szczegółowo, proces powojennych przemian społecznych i kulturowych na terenach przyłączonych do Polski – migracji Niemców, zajmowania nowych terytoriów i stanowienia nowego ładu (a częścię bezładu) przez Rosjan i Polaków, osadnictwa i tworzenia się kolejnego społeczeństwa na tych ziemiach. Wielka historia łączy się tu ze wspomnieniowymi mikrohistoriami, oddającymi egzystencjalne realia, historyczne ciśnienie, któremu poddawana była jednostka w wielkomocarstwowym planie wielkiej geopolitycznej zmiany. Jednakże grzechem pierworodnym tej książki – tak ją odbieram – jest niezdecydowanie, czy chce być ona publikacją w miarę popularną, choć oczywiście dla ambitnego odbiorcy (czyli referującą, syntetyzującą stan badań), czy jednak książką odkrywającą nowe perspektywy naukowe, dla specjalistów, w związku choćby z ujawnianiem nieznanych lub mało znanych materiałów źródłowych oraz ich nowych interpretacji. Na tryb lektury wpływ ma też specyficzna optyka wpisana w tę publikację.

„ZAKAMUFLOWANA OPCJA NIEMIECKA” ...

Czytelnik, otwierając książkę, popadnie w konfuzję przynajmniej z dwóch powodów. Oto pierwszy – przeglądając rozpoczynające książkę podziękowania, szybko zorientujemy się, że polska publikacja jest tłumaczeniem niemieckiego oryginału, zaś polska autorka związana jest z Europejskim Uniwersytetem Viadrina

² B. Halicka, *Polski Dziki Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe osvajanie Nadodrza 1945–1948*, przeł. A. Łuczak, Kraków 2015. Dalej lokalizację odwołań podaję w tekście głównym.

we Frankfurcie nad Odrą; niestety próżno szukać tytułu pierwowzoru, ponieważ po prostu nie został on w polskiej wersji zamieszczony! Uzupełnię więc to kuriozalne niedopatrzenie wydawnicze – książka ta to tłumaczenie publikacji w języku niemieckim, której podstawą stała się obroniona w 2012 roku przez Beatę Halicką na Uniwersytecie Viadrina praca habilitacyjna³. W związku z tym przeważają odwołania do niemieckiej literatury naukowej, choć książka stanowi ambitną próbę komparatystycznego ujęcia tematyki polskich kresów zachodnich, będących jednocześnie niemieckimi kresami wschodnimi, a więc krytycznego zestawienia niemieckich tzw. badań wschodnich (*Ostforschung*) z polską „myślą zachodnią”. Oba te nurty badawcze rozwijane od XIX wieku, a komunikujące się ze sobą dopiero od ostatniego ćwierćwiecza, wcześniej nierzadko oznaczały podporządkowanie realiów wymogom propagandy – nazistowskiej, a potem mitowi „wypędzonych” w przypadku niemieckim oraz ideologii nacjonalistycznej i zarazem komunistycznej w wersji polskiej.

Jest to zapewne praca odkrywczą i ukazuje świeże, destereotypizujące spojrzenie – ale przede wszystkim dla czytelnika niemieckiego, dla polskiego to natomiast cenna próba pewnej syntezy (chyba jednak pierwsza autorska o tak szerokich ambicjach opowieści o przemianach na zachodnim pograniczu powojennym). Ale jednocześnie wiele tu uproszczeń, odkrywania prawd już dobrze znanych i wcześniej szeroko opisanych w Polsce. Praca Halickiej z założenia miała przekroczyć dyskurs nacjonalistyczny – polski i niemiecki, ale przecież była pierwotnie skierowana do

odbiorcy niemieckiego, po prostu taki jest jej adres czytelnicy, i w związku z tym w polskiej perspektywie książka niestety wiele traci na swej oryginalności. Przelamywanie etnocentrycznego punktu widzenia w rodzimych badaniach jest już dziś w wielu prezentowanych kwestiach (choć nie we wszystkich) wyważaniem otwartych drzwi, szczególnie w dyskursie naukowym. W przypadku przynajmniej polskiego czytelnika (podkreślam – zaznajomionego z tematem, ale takich miłośników historii ziem poniemieckich, regionalistów są setki, a może tysiące) ta próba rewizjonistycznego oglądu dyskursu polskiego i niemieckiego wypada nieprzekonująco, przeważa tu bowiem jednak optyka niemiecka, co zresztą nie oznacza dawnego etnocentryzmu.

MAPY, MAPY, CZTERY MAPY...

Drugą rzeczą, która może wywołać zmieszanie w polskim czytelniku już w pierwszym oglądzie książki, jest materiał ilustracyjny, a w szczególności mapy. Na wyklejkach po wewnętrznych stronach okładki zaprezentowana została „Polska w granicach administracyjnych z lat 1945–1950”. O ile jeszcze uprzywilejowanie większą czcionką niemieckich nazw na ziemiach poniemieckich (Stettin, Breslau itp.) jest poniekąd zrozumiałe w kontekście tematyki książki, to oznaczenie innych polskich miast po 1945 roku jako przede wszystkim Warschau, Krakau, Posen, Gnesen czy Wongrowitz, a swojskiego Bałtyku jako Ost See zakrawa na prowokację historyczną. Dobrze pojęta poprawność polityczna (tak przestrzegana wszak w Niemczech!) kazałaby jednak w rodzimym wydaniu zaprezentować polską wersję mapy lub po prostu tę wersję

³ B. Halicka, *Polens Wilder Westen. Erzwungene Migration und die kulturelle Aneignung des Oderrumes 1945–1948*, Paderborn 2013.

niemiecką usunąć. Wpadek nie brak niestety w pozostałym materiale kartograficznym zaprezentowanym na wklejkach wewnątrz książki. I tak – po kolei:

- mapa nr 1 przedstawia strukturę etniczną Polski i wschodnich terenów Niemiec w 1931 roku. Jest to zapożyczenie prezentacji struktury narodowościowej z atlasu ilustrującego migracje na ziemiach polskich w latach 1939–1959⁴, z tym że w porównaniu z oryginałem jest to mapa „udoskonalona”. Zaznaczono więc dodatkowo w książce Halickiej podział terytoriów Kresów Wschodnich pomiędzy republiki radzieckie (w 1931 roku!), jako ukraińska enklawa została wydzielona Ruś Zakarpacka (utracona przez Czechosłowację w 1945 roku), Czechosłowację przedstawiono jako Czechy i Słowację, a także zaznaczono północne granice Rosyjskiej FSSR (obecny obwód kaliningradzki) z 1945 roku, a nie według demarkacji przedwojennych niemieckich Prus Wschodnich;
- mapa nr 2 nic nowego nie wnosi – jest powtórzeniem mapy nr 1, już bez procentowych oznaczeń struktury etnicznej (ilustruje przesunięcie Polski na zachód w 1945 roku);
- mapa nr 3 prezentuje granice administracyjne Polski w 1946 roku – gdy ukształtował się podział uwzględniający tzw. Ziemie Odzyskane: błędnie oznaczono woj. bydgoskie (nosiło ono wówczas nazwę pomorskie, choć *de facto* nie graniczyło z morzem) i katowickie (było to wtedy śląskie), również granice województw częściowo zostały źle zaznaczone (np. północne

- i południowe woj. poznańskiego, a tym samym wrocławskiego i pomorskiego, oraz woj. kieleckiego – brak powiatu częstochowskiego) – są to bowiem podziały administracyjne według stanu z roku 1950, a nie z 1946;
- mapa nr 4, przedstawiająca granice administracyjne po reformie z roku 1950, jest pod tym względem z grubsza poprawna. Zastanawia natomiast wyróżnienie na niej i na tej wcześniejszej kilku miejscowości leżących w wyraźnie oznaczonym dorzeczu Odry. Nie są to tylko miasta należące przed wojną do Niemiec, albowiem wytłuszczoną czcionką zaznaczono również Poznań, a zwykłą Koszalin, a także Gdańsk. Z rzek na całym terytorium polskim oznaczone zostały wyłącznie Odra i jej dopływy: Warta, Noteć i tak istotne jak Bóbr i Barycz (konia z rzędem temu, kto potrafi wskazać Barycz na mapie Polski...). Brak choćby Wisły, Bugu, czy obu Nys – Łużyckiej, która stanowiła nową granicę Polski, oraz Kłodzkiej, o której jeszcze w początkach 1945 roku powszechnie sądzono, że tę granicę wyznaczy. Jeżeli kluczem wyróżnienia byłoby dorzecze Odry – jako domniemane tytułowe „Nadodrze”, drugi podstawowy termin publikacji, to musiałoby ono obejmować trzecią część powojennych terytoriów Polski, sięgając województw centralnych!

Choć autorka zdaje sobie sprawę ze znaczenia użycia materiału ikonograficznego (dokładniej – fotograficznego), o czym traktuje ciekawy podrozdział *Zdjęcie ucieczki jako źródło historyczne* (s. 102–106), zawierający m.in. polemikę z niemiecką interpretacją fotografii, to jednakże zabrakło w tej pracy głębszego namysłu nad szczególnie ważną rolę kartografii w ideologicznym

⁴ *Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki 1939–1959. Atlas ziem polskich*, (red.) G. Hryciuk, W. Sienkiewicz, Warszawa 2008, s. 14.

sporze terytorialnym polsko-niemieckim. Tu na marginesie recenzji wątek w tej publikacji nieobecny, acz niezwykle ważny. Argumentem ilustracji swych pretensji terytorialnych posługiwali się przed wojną hitlerowcy, doskonale zdawał sobie z tego sprawę już Józef Kisielewski w swej głównej kontrpropagandowej książce *Ziemia gromadzi prochy* z 1939 roku, zaopatrując ją w liczne „słuszne” mapy, w reakcji na szaleństwo kartograficzne niemieckiej idei narodowej. Szczególnie powojenna „kartografia piastowska” akcentowała podobieństwo granic Polski z czasów wczesnośredniowiecznych z tymi z roku 1945. Taki charakter mają mapy już w fundamentalnej książce Zygmunta Wojciechowskiego pt. *Polska – Niemcy. Dziesięć wieków zmagania* wydanej jako jedna z pierwszych publikacji Instytutu Zachodniego w 1945 roku, zresztą marginalnie potraktowanej przez Halicką. Praca Wojciechowskiego zawierała zideologizowany wykład relacji polsko-niemieckich, poczynwszy od wieku X do czasów drugiej wojny światowej, stosunki te były postrzegane tam jako „zmagania”, konflikt, nieustanny odpór niemieckiemu *Drang nach Osten*, czemu podporządkowane zostały całe historyczne dzieje Polski, sprowadzone do walki z zachodnim agresorem o „ziemie macierzyste” (w tym nowe/stare ziemie zachodnie). Publikacja książki poznańskiego historyka miała wówczas także konkretny polityczny wymiar, albowiem zakres postulowanych granic na Odrze i Nysie Łużyckiej nie był jeszcze przesądzony. Już choćby na tym przykładzie widać, że to mapa tworzy terytorium, jest działaniem politycznym, kreacyjnym, jedną z instytucji władzy. Mapy „piastowskie” reprodukowane w większości publikacji dotyczących Ziemi Odzyskanych reprezentują dobry przykład „mapy historycznej” do-

kumentującej tytuł dziedziczenia obszaru, omawianej przez Benedicta Andersona jako jedno z narzędzi kolonializmu, a wszak tak można mit piastowski postrzegać⁵. Mapa to, zdaniem tego badacza, jedna z najważniejszych instytucji władzy, nie dziwi więc mnogość map piastowskich w czasach powojennych, które zarazem reprodukują najczęściej tę główną, prototypową z książki Wojciechowskiego – pokrywającą się z granicami z 1945 roku. „Postpiastowskie” mapy, udając obiektywizm przedstawienia, realizowały podstawowe interesy nowej idei geopolitycznej, oparcia się na zachodnich granicach. „Kartografia piastowska” – szczególnie w sytuacji utraty Kresów Wschodnich – pełniła funkcję analogiczną do niemieckiej idei *Lebensraum*, ilustrowała polski koncept *Drang nach Westen*. Już narodowa „myśl zachodnia” w czasach przedwojennych i wojennych, a za nią komuniści po 1945 roku, zdawała sobie sprawę, że prawdziwa propaganda nacjonalistyczna nie obejdzie się bez narodowej kartografii. Mapy w pracy Halickiej nie wpisują się w tę manipulatorską tradycję (z wyjątkiem konceptu „Nadodrza”), błędy wynikają raczej z ignorancji ich twórcy, ale podobnie jak te dawniejsze wprowadzają więcej zamętu niż wyjaśnienia.

WOLNOAMERYKANKA PO NIEMIECKU

Wnikliwa lektura tej książki ujawnia szereg innych niedostatków. Część omyłek może mieć charakter wtórny, wynikać z niedostatków tłumaczenia i korekty, np. tajemnicze Archiwum Wyrównywania Obciążeń w Bayreuth to po prostu Federalne Archi-

⁵ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 170–171.

wum Reparacji Wojennych. Najbardziej kuriozalnym lapsusem jest chyba rozszyfrowanie na pierwszej stronie *Wprowadzenia* skrótu PRL jako Polskiej Republiki (sic!) Ludowej (s. 11). Na marginesie – autorka używa określenia PRL w odniesieniu do realiów państwa od 1945 roku, i jest to często spotykany skrót myślowy na określenie powojennej Polski do przełomu roku 1989, ale w książce o ambicjach historycznych, dotyczącej pierwszych lat powojennych, warto byłoby adnotować, że nazwa ta funkcjonowała dopiero od 1952 roku, w czasach przez Halicką opisywanych była to bowiem jeszcze Rzeczpospolita Polska. Zdarzają się również badacze potknięcia merytoryczne w pewnych szczegółach, choć istotnych – na przykład: „Aż do późnych lat 90. XX wieku RFN odmawiała wypłacenia odszkodowań robotnikom i robotnicom przymusowym” (s. 77). Pierwsze tego typu wypłaty miały miejsce jednak już z początkiem 1992 roku (realizowane przez Fundację Polsko-Niemieckie Pojednanie), pod koniec lat 90. ruszyły natomiast wypłaty od firm niemieckich – i te drugie zapewne ma autorka na myśli.

Zakres czasowy, który interesuje Halicką, to pierwsze lata powojenne: 1945–1948. Autorka jednak obszernie referuje historię tych ziem z okresu drugiej wojny światowej (cały rozdział 4) i odnosi się do czasów późniejszych, aż po lata 60. (większość przytaczanych materiałów źródłowych powstała po roku 1948). Pamiętajmy też, że zorganizowane transporty migracyjne trwały przecież do końca lat 50. – polskie (z ZSRR) i niemieckie (wyjeżdżali wówczas głównie zniechęceni opresyjną „repolonizacyjną” polityką władz Mazurzy i Ślązacy, w tym uczestnicy powstań śląskich). Jak pisze badaczka, praca jest „próbą rekonstrukcji procesów związanych

z migracją przymusową oraz kulturowym oswojeniem przestrzeni, które w latach 1945–1948 zachodziły na terenie Nadodrza” (s. 14). Z wyboru takich cezur autorka tłumaczy się jedynie w przypisie: „Podane daty są orientacyjne. Konkretnie odnoszą się do otwarcia radzieckiej ofensywy zimowej 12 stycznia 1945 roku oraz urzędowego spisu powszechnego przeprowadzonego w Polsce 31 grudnia 1948” (przyp. 6, s. 14). Szczególnie ta druga cezura może wydawać się dyskusyjna, choć zapewne dałoby się ją lepiej uzasadnić (np. likwidacją w tym roku Ministerstwa Ziem Odzyskanych i oficjalnym ogłoszeniem scalenia tych ziem z resztą Polski czy przejściem pełni władzy przez komunistów, wraz z utworzeniem PZPR).

Główne, tytułowe określenie „Dziki Zachód”, wielokrotnie w pracy używane, zapewne miało zastąpić zbanalizowane i zideologizowane pojęcie Ziem Odzyskanych – niewątpliwie funkcjonowało ono w PRL-u, choć oczywiście w obiegu popularnym, a nie w oficjalnym. Autorka zauważa, że: „W pierwszych latach polskiego osadnictwa nad Odrą te ziemie, które w 1945 roku przypadły Polsce, określano mianem „Polskiego Dzikiego Zachodu” (s. 11). Trudno jednak stwierdzić, na ile rzeczywiście to określenie stosowano w pierwszych latach powojennych – jedynym bowiem źródłem, na które autorka się powołuje, legitymując użycie tego określenia w pracy, jest współczesna amatorska recenzja filmu *Prawo i pięść* w internetowym portalu filmowym (s. 12)⁶. Ten obraz z 1964 roku w reżyserii Jerzego Hoffmanna faktycznie prezentuje specyficznych „pionierów” Ziem Odzyskanych w konwencji westernu i zapewne wpłynął on na postrzeganie tych regionów

⁶ Określenie to pojawi się dalej dwukrotnie w materiale źródłowym – wspomnieniach osadników, ale powstałych znacznie później (s. 198 i 222).

w popularnym odbiorze, choć była to raczej wtórna, oswajająca mitologizacja – konkurencyjna wobec tej propagandowej. Tego kontroficjalnego wątku konstrukcji mitu Halicka jednak nie podejmuje, odnosząc to metaforyczne zapożyczenie do obrazu lat powojennych wyłaniającego się ze wspomnień osadników⁷. Autorka ignoruje również choćby wydany dekadę temu obszerny biuletyn IPN, pod identycznym tytułem jak jej książka, poświęcony problematyce zasiedlania ziem poniemieckich⁸. Należy też pamiętać, że określenie „polski Dzik Zachód” odnoszono niegdyś także do Bieszczad, co zakłóca efektowny koncept nomenklatury niemiecko-polskiej badaczki.

Pozostawiając to nieoficjalne określenie ziem poniemieckich, przyjrzyjmy się drugiemu kluczowemu terminowi pracy – „Nadodrze”. To pojęcie autorka zdaje się traktować jako dość oczywiste (w sensie terenów dorzecza Odry przyłączonych do Polski?), zaznaczając jedynie, że „co się tyczy terenu badań, wybór padł na środkowy i dolny bieg Odry, ponieważ jako krajobraz reprezentują one wszystkie cechy «Polskiego Dzikiego Zachodu»” (s. 15), i dopowiadając dalej, że chodzi o tereny „Dolnego Śląska, wschodniej Brandenburgii oraz Pomorza” (s. 15). W tym wyliczeniu badaczka unika użycia nazwy Ziemia Lubuska („wschodnia Brandenburgia”), które było ideologicznym tworem w ramach mitu piastowskiego, naprędce stworzonym i propagowanym po 1945 roku (pokrywającym się z historyczną ziemią lubuską tylko w niewielkim stopniu), choć dalej

w książce kilkakrotnie zdarzyło się, że po nie jednak sięgnęła. Wątpliwość budzi co innego – czy położenie w rozległym dorzeczu Odry wystarczy, by nazwać pewne regiony nadodrzańskimi? Na przykład usytuowanie Gorzowa Wielkopolskiego nad Wartą skłaniało niegdyś do nazywania tego regionu Nadwarcem. Albo: Halicka w rozdziale 3 opisuje twórczość Henryka Worcella traktującą o podgórskich rejonach w Kotlinie Kłodzkiej, gdzie w linii prostej ze wsi, w której osiedlił się i którą ten autor opisuje, do Odry jest ponad 70 km, co nie wadzi, by badaczka tę wieś nazwała „nadodrzańskimi okolicami”, zauważając również, że autor nie poczuwał się do „trzymania straży nad Odrą” (s. 62). Co wspólnego z Odrą ma częstokroć w rozprawie przywoływane Darłowo czy Słupsk, leżące na Pomorzu Środkowym? Co więcej, w ostatnim rozdziale autorka opisuje powieść dziejącą się m.in. na Mazurach! Odnoszę wrażenie, że „Nadodrze” miało stanowić odideologizowany, neutralny (bo geograficznie wyróżniony) zastępnik pojęcia Ziemia Odzyskane. Inny aspekt tego określenia: dzisiejsze badania tych terytoriów skupiają się w dużym stopniu na ich specyfice regionalnej, także w perspektywie prowadzonej niegdyś polityki historycznej – mimo wszystko różnorodnej w ramach totalizującej ideologii Ziemi Odzyskanych: Śląsk Opolski, Dolny Śląsk, Ziemia Lubuska czy Pomorze Zachodnie miały swoje odrębne narracje zarówno w tamtych czasach, jak i dziś. Zróżnicowanie to gubi się w ogólnej opowieści o „Nadodrze”, która zresztą w dużym stopniu pasuje do wykluczonych z definicji w rozprawie Mazur (Prus Wschodnich), podlegającym w większości tym samym lub analogicznym prawidłom i procesom, opisywanym przez autorkę. Należy też pamiętać o wątku

⁷ Autorka nie dostrzegła również literackiego pierwowzoru filmu – powieści *Toast* Józefa Hena, który był krytykowany w kręgach partyjnych za takie ujęcie problematyki Ziemi Odzyskanych.

⁸ *Polski Dzik Zachód*, „Biuletyn IPN”, nr 9–10, 2005.

nieobecny w tej pracy – a mianowicie o mitologizacji Odry w idei Ziemi Odzyskanych. Od początku ten mit rzeki nie był neutralny – choćby jako symboliczna rzeka graniczna (wbijanie polskich słupów granicznych w 1945 roku stało się ikonicznym wyrazem „straży nad Odrą” – z piastowską antecedencją słupów Bolesława Chrobrego), pojawiała się w tytułach wielu dzieł, na przykład w wielotomowych zbiorach wspomnień osadników *Mój dom nad Odrą*, do których wielokrotnie badaczka się odwołuje. Może się wydawać, że określenie „Nadodrze” jest autorskim wynalazkiem badaczki, w rzeczywistości pojęcie to pojawiło się już w pierwszych latach oficjalnej narracji o Ziemiach Odzyskanych⁹. Podobnie jednak jak w przypadku „Dzikiego Zachodu” autorka nie udokumentowała występowania określenia „Nadodrze” w latach powojennych. Ponadto pojęcie „Nadodrze” pojawiło się i spopularyzowało już w PRL-u w dodatkowym, specyficznym znaczeniu, które wylansowało niezwykle ważne dla regionu lubuskiego czasopismo kulturalne pod tym właśnie tytułem. Czasopismo „Nadodrze” pojawiło się na fali październikowej „odwilży” i wychodziło do końca lat 80. – w pierwszym numerze z października 1957 roku, we „wstępniku” redakcyjnym, tłumaczono rezygnację z nazwy „Ziemia Lubuska” w tytule gazety na rzecz „Nadodrza”, choć nadal do tego regionu nazwa ta się odnosiła (obejmującego ówczesne województwo zielonogórskie, z grubsza pokrywające się z dzisiejszym lubuskim). I w tym znaczeniu określenie to się zakorzeniło, co Halicka całkowicie pomija (podobnie jak czasopismo).

Teoretyczną problematykę niejasnego określenia „Nadodrze” zapowiadał wiel-

ce obiecujący tytuł czwartego rozdziału książki: *Dekonstrukcja Nadodrza*. Okazało się jednak, że autorka użyła pojęcia dekonstrukcji nie w podstawowym znaczeniu tego słowa (jako nazwy metody analizy i interpretacji tekstu kojarzonej głównie z dekonstrukcjonizmem J. Derridy), ale w bardzo potocznym, nienotowanym zresztą jeszcze przez słowniki, jako – jak sądzę – destrukcja i konstrukcja zarazem (czyli „przebudowa”). Rozdział ten to po prostu rzetelny referat sytuacji historycznej i społecznej ziem zachodnich z czasów okupacji niemieckiej i w pierwszych latach powojennych – w większości chyba znanej czytelnikowi polskiemu, więc raczej na użytek pierwotnego niemieckiego czytelnika tej publikacji.

Mimo w miarę skromnie zapowiadanego w podtytule obszaru i okresu, którym książka Halickiej jest poświęcona, to stanowi ona projekt ambitny – jest w istocie wykładem historii, kultury, socjologii, literatury i antropologii sięgającym od przedwojnia po dziesięciolecie po 1945 roku, skoncentrowanym na problemie największych w XX wieku w Europie migracji ludności, z wieloma wątkami pobocznymi, próbującym pogodzić zarazem dwie konkurencyjne z reguły narracje narodowe – polską i niemiecką, akcentując wspólną płaszczyznę doświadczenia. Być może ta rozległość projektu sprawia, że jest to książka bardzo nierówna: obok świetnych partii relacjonujących i syntetyzujących przemiany na nowych/starych terytoriach oraz cennych relacji pamiętnikarskich – polskich i niemieckich, pojawiają się jednocześnie wyraźne mielizny i całe ustępy mocno dyskusyjne. Przyjrzyjmy się zatem bliżej założeniom metodologicznym. Autorka, jak podkreśla, chce przede wszystkim opowiedzieć historię „Nadodrza”: „Opowiedzieć,

⁹ Np. E. Paukszta, *Zagadnienia kulturalne Ziemi Zachodnich*, Poznań 1947.

gdyż uważam w zgodzie z Karlem Schlögelem, że historiografia nadal zdana jest na narrację i narracyjność; to nie narracja bowiem, jak proklamowali postmoderniści, jest u kresu, tylko swoista ideologia *wielkich narracji*” (s. 49). Stwierdzenie to niestety jest nieporozumieniem (być może translatorskim), albowiem to właśnie postmoderniści twierdzili że nadszedł kres „wielkich narracji” – w ślad za koncepcją wyczerpania się *grands récits* sformułowaną przez Jean-François Lyotarda w książce *Kondycja ponowoczesna* (co zresztą nie oznaczało narracji jako takiej). Co więcej, postmoderniści jak najbardziej opowiadali się za małymi narracjami, codziennymi, ludycznymi, mikrohistoriami itp., grono postmodernistycznych historyków nazwano nawet narratywistami (np. H. White, F. Ankersmit). Niemniej jednak autorka, odchodząc od dominujących niegdyś sposobów dyskursu i wzorców interpretacji, deklaruje sięgnięcie po nowsze inspiracje metodologii historii (P. Nora, R. Koselleck), problematyki pamięci (B. Szacka), historii codzienności (A. Lüdtke), szeroko rozwiniętych polskich badań socjologicznych ziem zachodnich, badań nad autobiografią, w tym *oral history* itd., choć dalej niewiele widać z tego pożytku naukowego. Nie wdając się, z braku miejsca, w szersze rozważania metodologiczne, żałuję tylko, że nie pojawiła się tu inspiracja badaniami postkolonialnymi – w Polsce rozpowszechnionymi przede wszystkim w stosunku do Kresów Wschodnich (głównie za sprawą inspiracji pracami E. Thompson i D. Beauvois) i dość zaniedbanymi jeśli chodzi o Kresy Zachodnie. W przypadku tej pracy, próbującej przyjąć optykę rewizjonizmu badawczego i traktującej wszak o swoistej kolonizacji ziem przyłączonych do Polski, będącej zresztą reakcją na projekt

kolonizacyjny w wydaniu bismarczkowskim czy hitlerowskim, mogłoby stanowić scalającą płaszczyznę badawczą wobec bardzo różnych impulsów pochodzących z różnych obszarów dziedzinowych. Tym bardziej że autorka obszernie odnosi się również do problematyki pamięci kulturowej Kresów Wschodnich.

W rozprawie przeważają naukowe źródła niemieckie, choć autorka szkicuje dzieje zarówno niemieckich „badań wschodnich”, jak i polskiej „myśli zachodniej” – rozwijanej intensywnie już przed wojną i poddanej najczęściej propagandowym serwitutom, oraz zmian, które nastąpiły w obu nurtach badawczych po 1989 roku (s. 16–25). Mam jednak wrażenie, że badaczka zbyt łatwo uległa wrażeniu politycznego uwikłania polskich badań w nurcie „tematu zachodniego” po 1945 roku, w związku z czym pominięto wiele wartościowych prac zarówno wówczas powstałych, jak i nowszych, szczególnie wydanych przez poznański Instytut Zachodni. Niewątpliwie też polska „myśl zachodnia” zasługiwałaby na szersze ujęcie, także w kontekście ideologicznym – rolę Zygmunta Wojciechowskiego i środowiska poznańskiego, w tym Polskiego Związku Zachodniego, Zachodniej Agencji Prasowej i innych agend zajmujących się Ziemiami Odzyskanymi, trudno przecenić, jeśli chodzi o kształtowanie polityki centralnej szczególnie wobec Ziemi Lubuskiej (w latach, które opisuje Halicka, włączonej do województwa poznańskiego) czy Pomorza Zachodniego. Temat to o tyle interesujący, że środowisko to skupiało przedwojennych narodowców w praktyce mających duży wpływ na kształtowanie polityki wobec Ziemi Odzyskanych – co komuniści z centrali odbierali jako niebezpieczną konkurencję mimo wspólnych (bo przez nich przejętych) idei polityki zachod-

niej. Wątek polskiej „myśli zachodniej” w pracy Halickiej zajmuje raptem dwie i pół strony przy okazji omówienia skomplikowanej i rozległej kwestii przedwojennego i wojennego stosunku różnych polskich sił politycznych, w tym emigracyjnych, do „odzyskania” niemieckich ziem na zachodzie i do kwestii zachowania/utraty Kresów Wschodnich (s. 132–134). W ujęciu czasów powojennych temat ten niemal nie występuje, co stanowi jednak zafałszowanie realiów tamtych czasów, choć rozumiem, że autorce zależało bardziej na przywoływaniu materiałów źródłowych, niepublikowanej dokumentacji archiwalnej czy mało znanych w Polsce publikacji niemieckich niż referowaniu „wielkich narracji” politycznych, do których zresztą i tak w końcu się odnosi. Po macoszemu potraktowany został również przez autorkę niezwykle ważny tekst dla zmiany stosunku Polaków do niemieckiego dziedzictwa kulturowego na tzw. Ziemiach Odzyskanych i do problemu wysiedleń. Tu muszę sprostować, że esej ten, autorstwa Jana Józefa Lipskiego, którego fragment nawet został w książce Halickiej zacytowany (s. 237), nie nosi tytułu, jak twierdzi badaczka, *Powiedzieć o sobie wszystko, lecz Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy*, i nie pochodzi z lat 70., ale został wydany w podziemiu w 1981 roku i powstał najprawdopodobniej na początku tegoż roku, o czym świadczą pewne przywołane w nim realia¹⁰.

Czytelnik polski ma prawo traktować publikację jako w miarę aktualną (nie znając daty wydania niemieckiego pierwowzoru) – zresztą bibliografia uwzględniła kilka publikacji już z roku 2014 i źródła internetowe

z 2015. Brak tu zatem kilku istotnych publikacji z ostatnich lat, choćby rozprawy Joanny Szydłowskiej¹¹, która – mimo że w podtytule poświęcona innemu regionowi ziem poniemieckich – metodologicznie proponuje nowe ujęcie problematyki, a także rozważa mit „Dzikiego Zachodu” na źródłowych przykładach. Wart uwzględnienia byłby też obszerny tom zbiorowy poświęcony polskiej „myśli zachodniej”¹² czy niedawna, ważna publikacja dotycząca polskich migracji powojennych¹³.

W przypadku tak wielowątkowej i tematycznie ambitnie zakrojonej pracy czytelnik zawsze może mieć poczucie niedosytu i pominięcia pewnych kwestii. Jednakże książka Halickiej ma pretensje do bycia monografią tematu, w dodatku uniwersalizującą doświadczenie niemiecko-polskich migracji, w związku z czym wskaże kilka tylko tematów obowiązkowych w takim ujęciu, a nieporuszonych lub przeinaczonych. Słusznie autorka zwraca uwagę na mitologiczną strukturę postaci „pioniera”, zakorzenioną w nowomowie Ziemi Odzyskanych, i demitologizuje ją (s. 226–234). Brak jednakże podobnego ujęcia w przypadku „repatrianta” (tak określano ludzi przesiedlanych z Kresów Wschodnich, ale także wysiedlanych Niemców) – badaczka zaznacza tylko dystans do tego zmanipulowanego określenia cudzysłowem oraz podaje przykłady rzeczywistych repatriantów, powracających do Polski z zachodu i południa Europy (s. 338). Z kolei omawia-

¹⁰ Zob. J. J. Lipski, *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy (uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków)*, [w:] Lipski J. J., *Pisma polityczne. Wybór*, Warszawa 2011, s. 174, przyp. 1.

¹¹ Zob. J. Szydłowska, *Narracje pojaltańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Olsztyn 2013.

¹² Zob. *Nad Odrą i Bałtykiem. Myśl zachodnia: twórcy – koncepcje – realizacja do 1989 r.*, (red.) M. Semczyszyn, T. Sikorski, A. Wątor, Szczecin 2013.

¹³ Zob. A. Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć. Studium (nie)pamięci społecznej na przykładzie ukraińskiej Galicji i polskich „ziem odzyskanych”*, Toruń 2014.

jąc dość skrótowo temat tzw. autochtonów (s. 339–344), bardzo istotny, bo ludności propagandowo dowartościowywanej, a w praktyce częstokroć prześladowanej, autorka nie dostrzega, że używa tego pojęcia dokładnie w duchu propagandy Ziemi Odzyskanych. Słowo to funkcjonowało po wojnie na ziemiach poniemieckich w ideologicznej deformacji znaczenia, podobnie jak „repatriant”. Określenie to oznaczało wówczas, wbrew podstawowemu znaczeniu słownikowemu, tylko tzw. ludność rodzimą, czyli Polaków przebywających przed wojną na ziemiach niemieckich i którzy przez komisje weryfikacyjne (które decydowały o losach setek tysięcy ludzi, komisjom tym poświęcono w książce jeden akapit – s. 342) zostali uznani za prawowitych Polaków. Miejscowa ludność niemiecka nie jest zatem dla Halickiej autochtoniczna, została omówiona osobno. Ignorowano w tamtych czasach oczywiście też w imię idei „repolonizacji” dwuetniczną lub tylko religijną bądź państwową tożsamość ludności miejscowej, która określenie „autochton” odbierała często jako stygmatyzację¹⁴. Zaprezentowani pokrótce w książce autochtoni to Ślązacy, Kaszubi (w „Nadodrzu”?) i trzecia grupa: „We wschodniej Brandenburgii [...] mniejszość polska zamieszkiwała okolice Babimostu i – z racji przygranicznego położenia oraz geograficznej bliskości Wielkopolski – utrzymywała dobre kontakty z zamieszkałymi tam Polakami, stąd jej kultura i tradycje były bardzo podobne do wielkopolskich” (s. 340–341) – to cała jej charakterystyka. W rzeczywistości byli to po prostu chłopci wielkopolscy, którzy po drugim rozbiore Polski znaleźli się w Pru-

sach i mimo wygranego na tych terenach w 1919 roku powstania wielkopolskiego nie powrócili do Polski według granic przedrozbiorowych, przyłączeni zostali wówczas na mocy traktatów wersalskich do Niemiec. Ci, którzy się nie zniemczyli (raptem ok. 10 tysięcy), stali się po 1945 roku chłopami lubuskimi – wykorzystywanymi propagandowo dla legitymizacji polskości tych terenów. Autorka pomija też w zasadzie problem służby w Wehrmachcie ludności „autochtonicznej”, który to fakt ciążył nad nią przez dziesięciolecia.

Osobną grupę w rozdziale 10 składającą się na tygiel etniczny i kulturowy nowego społeczeństwa „Nadodrza” stanowią Kresowianie (s. 344–348), których generalnie autorka traktuje jako ludność dość jednolitą, m.in. o wspólnych cechach etnicznych. Choć badaczka zdaje sobie generalnie sprawę z mocnego poczucia kulturowych regionalnych odrębności (a byli to Podolanie, Poleszacy, Wilniacy, Lwowiacy, Huculi, Łemkowie, Tatarzy itd.), to nie zajmuje się tym problemem, podobnie jak w przypadku przesiedleńców w ramach akcji „Wisła”, którzy są po prostu Ukraińcami, a niekoniecznie już Łemkami czy Bojkami (s. 351–353). W ramach tych rozważań znalazły się jednostronicowe uwagi dotyczące osadnictwa wojskowego (s. 346–347), które pełniło przecież kluczową rolę, szczególnie w dosłownym Nadodrzu. To w kilkunastu nadodrzańskich powiatach w pierwszym rzędzie osiedlano zdemobilizowanych wojskowych, głównie na terenach wiejskich. Proces ten trwał do roku 1948, obejmował głównie terytoria poniemieckie położone przy nowej zachodniej granicy Polski, w znacznie mniejszym stopniu dotyczyło to Pomorza Gdańskiego oraz Warmii i Mazur. Do zadań wojska polskiego bezpośrednio po wojnie należały, oprócz obowiązków

¹⁴ Zob. A. Zielińska, *Mowa pogranicza. Studium o językach i tożsamościach w regionie lubuskim*, Warszawa 2013, s. 20–25. Publikacja ta również nie została uwzględniona w omawianej książce.

wojskowych, w tym ochrony nowej granicy, pilnowania porządku i organizacji administracji państwowej, pierwsze wysiedlenia Niemców z tych ziem zwłaszcza w powiatach nadgranicznych (szczególnie tzw. „dzikie wypędzenia” – sprzed ustaleń konferencji poczdamskiej z lata 1945 roku) oraz zrealizowanie tam masowej akcji osiedleńczej żołnierzy, by utworzyć swoisty kordon bezpieczeństwa. To temat niemal nieobecny w książce o „Nadodrze” Beaty Halickiej. Nieproporcjonalnie natomiast dużo miejsca – wobec rozważań o „autochtonach” i Kresowiakach – zajmuje opis sytuacji Żydów polskich na ziemiach ponemieckich (s. 353–363) i jednocześnie jest to najrzetelniejszy podrozdział w tej części książki, istotny choćby ze względu na specyficzną sytuację ludności żydowskiej w okresie kilku lat powojennych: tymczasowych osadników, którzy przeżywszy wojnę, czuli się zwykle nadal zagrożeni, w związku z czym przeważnie migrowali dalej, w tym do nowo powstałego państwa Izrael.

Natomiast zupełnie niedostrzeżonym przez Halicką problemem jest dramatyczny los całej grupy etnicznej – Serbołużyczan, którzy w większości musieli przenieść się za Odrę, najczęściej już w wyniku polskich tzw. dzikich wypędzeń w 1945 roku. Wśród nowej polskiej administracji świadomość istnienia zróżnicowania etnicznego była nikła i zaczęła się zmieniać dopiero w wyniku odgórných interwencji z końcem 1946 roku. Było to efektem wielu działań środowisk serbofilijskich, m.in. jednej z ostatnich realnych prób zmiany sytuacji narodu Serbołużyczan – zwołanego w październiku 1946 roku w Poznaniu Zjazdu Łużycoznawczego, zorganizowanego przez Polski Związek Zachodni, który odgrywał poważną rolę w kształtowaniu polityki wobec Ziemi Odzyskanych, a w szczegó-

ności Ziemi Lubuskiej. Niestety zjazd ten obradował w sytuacji, gdy niemal wszyscy Łużycanie z polskiej strony Odry znajdowali się już w radzieckiej strefie okupacyjnej Niemiec. Problem ten był niezwykle ważny ze względu na bliskie pokrewieństwo tej ludności słowiańskiej z Polakami (liczono też na włączenie całych Łużyc, także tych po lewej stronie Odry do Polski, w czym rywalizowano z Czechosłowacją) i choć podjęto w 1947 roku inicjatywę repatriacji – tym razem we właściwym tego słowa znaczeniu – wysiedlonych Łużyczan, ostatecznie jednak zamysł ten zarzucono¹⁵. Proponowane rozstrzygnięcia kwestii łużyckiej nie zyskały akceptacji faktycznego decydenta – władz ZSRR, sprawę więc szybko wyciszono, szczególnie w związku z utworzeniem NRD, w której to Serbołużycanie odgrywali rolę podobną do egzotycznych Indian na Dzikim Zachodzie (a i dziś ich los wcale nie jest lepszy). W Polsce pozostały jedynie opuszczone wioski i serbołużyckie nazwy – jak np. Gubin. Ale o tym z książki Halickiej się nie dowiemy, być może dlatego, że jest to temat niepopularny w Niemczech...

DZIKIE POLA LITERATURY

Dowiemy się natomiast co nieco o literaturze pięknej traktującej o „Nadodrze”, co zapowiada się interesująco, ponieważ autorka posiada również stopień doktora w zakresie literaturoznawstwa. Literaturze ziem zachodnich poświęcone zostały dwa wyraźnie wyodrębniające się rozdziały w książce, które równie dobrze mogłyby stanowić całość, tutaj jednak pełnią rolę „literackiego wstępu do tematu” (roz-

¹⁵ Zob. L. Kuberski, P. Pałys, *Od inkorporacji do autonomii kulturalnej. Kontakty polsko-serbołużyckie w latach 1945–1950*, Opole 2005, s. 91–93.

dział 3) oraz swoistego podsumowania problematyki książki (rozdział 11 – *O micie „Polskiego Dzikiego Zachodu” dekadę później*), w braku właściwego zakończenia. Literackie inkrustacje znajdziemy również w innych miejscach. Już we *Wprowadzeniu* autorka zauważa, że „wiele wspólnego z relacjami świadków historii ma również tak zwana literatura faktu, spopularyzowana w Polsce przez Hannę Krall [...]” (s. 35). To dość bałamutna konstatacja, ponieważ, jak wiadomo, tego typu formę gatunkową uczynił poczytną w Polsce (po wojnie) raczej Ryszard Kapuściński, nie mówiąc o tym, że tak naprawdę literaturę faktu upowszechnili tacy przedwojenni pisarze, jak Melchior Wańkowicz, Ksawery Pruszyński czy Józef Kisielewski, by wymienić tylko wybitnych reportażyistów odnoszących się do kwestii niemieckiej. Dalej badaczka deklaruje: „I tak na potrzeby niniejszej pracy odszukałam utwory, które powstały w czasie możliwie zbliżonym do czasu powstania pamiętników i osobistych relacji, i których autorzy sami byli świadkami historii” (s. 35). Słowa te dotyczą analizowanej w rozdziałach 3 i 11 twórczości wzmiankowanego już Henryka Worcella oraz Eugeniusza Paukszty. Pozwolę sobie zauważyć, że książek obu autorów nie trzeba było odnajdywać, byli to pisarze doskonale znani w swoim czasie, obszernie omawiani przez krytykę i obecni w badaniach literaturoznawczych, także najnowszych, obaj doczekali się nawet monografii, których autorka nie odszukała – a gdyby odszukała, to może nie popełniłaby pewnych błędów w odczytaniu ich biografii i literatury (autorka nie odwołuje się prawie do żadnych publikacji odnoszących się do ich twórczości, w przeciwieństwie do praktyki z innych rozdziałów¹⁶). Zresztą pewnie

dla polskiego czytelnika ciekawsza byłaby literatura niemiecka – z kręgu *Heimatliteratur*, szczególnie ta słabiej znana u nas (czyli niekoniecznie tacy autorzy, jak G. Grass, S. Lenz czy Ch. Wolf).

Zacznijmy od krótko naszkicowanych życiorysów obu pisarzy – w zarysie biografii twórczej Worcella badaczka zaznacza, że „Worcell swoją pierwszą powieść opublikował w Krakowie jeszcze przed wojną” (s. 61). Zapewne chodzi tu o niewymienione z tytułu słynne *Zakłęte rewiry*, dwukrotnie wydane przed wojną, ale jednak w Warszawie... Po wojnie pisarz osiedlił się w pełnym jeszcze Niemców dolnośląskim Heinzendorfie, (przemianowanym najpierw na Henryków, a następnie na Skrzynekę), który portretował w swojej twórczości. Tu, według Beaty Halickiej, „miał spędzić dwanaście lat jako rolnik i pisarz równocześnie”, by w 1957 roku, „rozzarowany przerastającą go ciężką pracą na roli” (s. 62), przenieść się do Wrocławia. Było jednak trochę inaczej – Worcell zdaje majątek i opuszcza Skrzynekę już w roku 1950, więc raptem po kilku latach gospodarzenia jako osadnik, by podjąć m.in. posadę bibliotekarza w sąsiednich Trzebieszowicach, a w końcu trafić do stolicy Dolnego Śląska¹⁷.

Podobnie szkic biogramu Eugeniusza Paukszty, pisarza nazywanego niegdyś epikiem polskiego Zachodu, wymagałby pewnych uzupełnień – tu tylko zaznaczę, że zmarł on w roku 1979 nie w Poznaniu

osadzania się „gdzieś” ludzi „skądś”, [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, (red.) H. Gosk, Kraków 2012. W tekście tym warszawska literaturoznawczyni analizuje te same utwory literackie, co Halicka w swej monografii.

¹⁷ Zob. hasło *Worcell Henryk*, [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, (red.) J. Czachowska, A. Szałagan, t. 9, Warszawa 2004, s. 264.

¹⁶ Wyjątkiem jest artykuł Hanny Gosk pt. *Nie-mieszkańcy, nie-miejsca. Literackie ślady powojennego*

(s. 383), a w Inowrocławiu. Jak twierdzi Beata Halicka, „[...] rodowity wilnianin Paukszta wielokrotnie odwoływał się w swoich tekstach do tęsknoty za Kresami oraz do trudności z zapuszczaniem korzeni w nowym miejscu” (s. 383). Nic bardziej mylnego, takie przeświadczenie można wynieść z lektury *Wrastania*, powieści, którą badaczka omawia, jest to jednak w twórczości Paukszty dość znaczący wyjątek! Więc wręcz odwrotnie – Paukszta od głośnego powojennego powieściowego debiutu (*Trud ziemi nowej*) tworzył zgodnie z oficjalną tezą o sprawnym zakorzenieniu się osadników i szybkim tworzeniu, po początkowych konfliktach, harmonijnej wspólnoty narodowej, co było zresztą wyrazem jego osobistych przekonań ideologicznych, zgodnych z tzw. myślą zachodnią. Próżno też szukać w pozostałej obszernej twórczości tego pisarza nostalgii za Kresami, Paukszta próbuje raczej przekonać czytelnika, że kresową naturę (stąd ważna rola opisów przyrody u tego pisarza) można odnaleźć na Mazurach czy na Ziemi Lubuskiej, a nowe ziemie są szansą dla przesiedleńców w wymiarze indywidualnym i społecznym. Halicka spośród wielu powieści Paukszty poświęconych Ziomom Odzyskanym wybiera *Wrastanie* jako egzemplifikację motywu polskiego „Dzikiego Zachodu”. Utwór ten rzeczywiście obejmuje trudny okres pierwszych lat powojennych – co więcej, jest to wyjątkowa powieść Paukszty, który zwykle pisał w zgodzie z ogólnymi wytycznymi ideologii Ziem Odzyskanych (co u tego rodem przedwojennego narodowca, katolika i działacza Polskiego Związku Zachodniego wynikało raczej ze szczerego zaangażowania w „ideę zachodnią” i ze społecznikowskiej pasji). *Wrastanie* to w jego twórczości swego rodzaju utwór późnej „odwilży”, bo wydany dopiero

w 1964 roku, w którym – szczególnie w pierwszej części – przedstawiony został rzeczywisty obraz zmagania przesiedleńców z Litwy z wieloma przeciwieństwami na nowych ziemiach.

We *Wrastaniu* ani razu nie zostało użyte określenie „Dziki Zachód” i poza kilkoma epizodami trudno tę egzystencjalną z ducha powieść wpisać w westernowy schemat, który upatruje tam badaczka. Przyjrzyjmy się zatem na koniec omówieniu tej powieści, tym bardziej że autorka monografii powojennego „Nadodrza” czyni z niej zakończenie swej pracy, jest to tym samym dobra okazja do podsumowania praktyki badawczej zastosowanej w tej książce. Halicka tak charakteryzuje kompozycję powieści Paukszty: „[...] dwuczęściowa powieść pt. *Wrastanie* z 1964 roku, która napisana została w formie pamiętników. [...] Pewną innowacją stanowi rezygnacja Paukszty z narratora auktorialnego na rzecz trzech narratorów pierwszoosobowych” (s. 384–385). I znów muszę sprostować, że ta obszerna powieść składa się z trzech, a nie z dwóch części, jak twierdzi autorka, a każda z nich poświęcona jest losom innego z trójki znających się z Kresów bohaterów, stąd tytuły poszczególnych partii tekstu: *Paweł*, *Wiktor*, *Tadeusz*. Jednakże tylko pierwsza część podana została w formie pierwszoosobowego pamiętnika, pozostałe dwie to dość tradycyjne narracje trzecioosobowe (auktorialne właśnie), z elementami narracji personalnej. Dalej też niewiele się zgadza – autorka twierdzi, że pochodzący spod Wilna bohater pierwszej części – rolnik Paweł, osiedla się w spokojnej wiosce na Pomorzu, po pierwszej nieudanej próbie osiedlenia (s. 385). Owszem, Paweł w obawie o życie własne i swojej rodziny przeprowadza się z pierwotnie wybranej niespokojnej okolicy

w inne miejsce – lecz nadal są to Mazury (o czym świadczy wiele realiów, mowa jest o Mazurach, Prusach, najbliższym dużym miastem jest Olsztyn), co prawda, robi on krótki rekonesans osadniczy, docierając aż do Szczecina, które to miasto sprawia na nim wrażenie właśnie takiego „Dzikiego Zachodu”, w związku z czym Paweł szybko powraca do dotychczasowego miejsca pierwotnego mazurskiego osiedlenia, które wydaje się w porównaniu z zachodnio-pomorskim miastem ostoją spokoju. To dopiero dwie następne części dzieją się na Pomorzu – ale w Słupsku i w Gdańsku. Przyjaciół Pawła, przedwojenny komunista – robotnik Pacuk osiedla się na ziemiach zachodnich, lecz raczej nie nad Odrą, jak uważa Halicka (s. 386) – jest to bezimienna stacja kolejowa, z której Paweł wyruszy dalej w swej eskapadzie na zachód, by na krótko zagościć w Szczecinie (co jest refleksem ekspedycji tużpowojennej autora). Badaczka twierdzi jednak, że „[...] Eugeniusz Paukszta pisze o codziennych problemach w Nadodrzu [...]” (s. 388) – choć tym najdalej wysuniętym miejscem na zachód, gdzie toczy się właściwa akcja powieści, jest Słupsk, a autorka skupia się głównie na pierwszej części powieści (skądinąd najlepszej literacko i najbardziej interesującej), dziejącej się niemal w całości na Mazurach (w Prusach Wschodnich)!

Nie wchodząc w szerszą polemikę z tym omówieniem (bo nie z analizą literaturoznawczą) powieści, chciałbym zwrócić uwagę na tę ostatnią kwestię – autorka uporczywie odnosi powieść Paukszty do swego wyobrażenia „Nadodrza”, choć ani to zachód, ani dziki (z wyjątkiem epizodów), ani rzeczywiste Nadodrże. Czyżby w takim razie ta próba interpretacji *Wrastania* pseudonimowała po prostu *idée fixe* „nadodrzańskiej” monografii? Zapewne nie

taki był zamiar autorki, wynika to z błędnej atrybucji miejsca akcji powieści przez Halicką. Pokazuje to jednak, jak mityczną i nieokreśloną koncepcją w tej pracy jest pojęcie Nadodrza... Mimo wszystko mam wrażenie, że autorka „nadodrzańskuje” po prostu Ziemię Odzyskaną. Fundamentalny w czasach powojennych nacjonalistyczno-komunistyczny mit Odry – analogicznie jak wcześniej Renu w narodowej mitologii niemieckiej – zawładnął wyobraźnią historyczną badaczki na tyle, że jest ona w stanie dostrzec Nadodrże gdziekolwiek na ziemiach ponemieckich, chyba jednak niepotrzebnie...

BIBLIOGRAFIA

- Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.
- Gosk H., *Nie-mieszkańcy, nie-miejsca. Literackie ślady powojennego osadzania się „gdzieś” ludzi „skądś”*, [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, (red.) H. Gosk, Kraków 2012.
- Halicka B., *Polski Dzikie Zachód. Przymusowe migracje i kulturowe oswajanie Nadodrza 1945–1948*. Przeł. A. Łuczak. Kraków 2015.
- Halicka B., *Polens Wilder Westen. Erzwungene Migration und die kulturelle Aneignung des Oderraumes 1945–1948*, Paderborn 2013.
- Kuberski L., Pałys P., *Od inkorporacji do autonomii kulturalnej. Kontakty polsko-serbołużyckie w latach 1945–1950*, Opole 2005.
- Lipski J. J., *Dwie ojczyzny, dwa patriotyzmy (uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków)*, [w:] Lipski J. J., *Pisma polityczne. Wybór*, Warszawa 2011.
- Nad Odrą i Bałtykiem. Myśl zachodnia: twórcy – koncepcje – realizacja do 1989 r.*, (red.) M. Semczyszyn, T. Sikorski, A. Wątor, Szczecin 2013.

Paukszta E., *Zagadnienia kulturalne Ziemi Zachodnich*, Poznań 1947.

Polski Dziki Zachód, „Biuletyn IPN”, nr 9–10, 2005.

Szydłowska J., *Narracje pojałtańskiego Okcydentu. Literatura polska wobec pogranicza na przykładzie Warmii i Mazur (1945–1989)*, Olsztyn 2013.

Wojciechowski Z., *Polska – Niemcy. Dziesięć wieków zmagania*, Poznań 1945.

Worcell Henryk [hasło], [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, (red.) J. Czachowska, A. Szałagan, t. 9, Warszawa 2004.

Wylegała A., *Przesiedlenia a pamięć. Studium (nie)pamięci społecznej na przykładzie ukraińskiej Galicji i polskich „ziem odzyskanych”*, Toruń 2014.

Wysiedlenia, wypędzenia i ucieczki 1939–1959. Atlas ziem polskich, (red.) G. Hryciuk, W. Sienkiewicz, Warszawa 2008.

Zaremba M., *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków 2012.

Zielińska A., *Mowa pogranicza. Studium o językach i tożsamościach w regionie lubuskim*, Warszawa 2013.

ABSTRACTS

Katarzyna Bielewicz

Mała Zagłada as a spatial aspect of postmemory

This article analyses the latest book by Anna Janko – *Mała Zagłada* (Small Destruction) – through the prism of two basic concepts: *postmemory* as defined by Marianne Hirsch and *non-places of memory*, which draws on the notion of places of memory postulated by Pierre Nora. In *Mała Zagłada*, Anna Janko – one of the so-called second generation – attempts to work through inherited trauma. She also tries to ensure that the tragedy of the children of Sochy – both the children murdered when the village was burned to the ground by Nazis in 1943, and those who miraculously survived the Destruction – will not disappear from memory.

Keywords: Anna Janko, Teresa Ferenc, trauma, postmemory, non-places of memory.

Magdalena Juźwik

„Corporeal or disembodied? Body memory in physical theater”

This article explores body memory in physical theatre. It considers how the human body in its plasticity becomes a vehicle for material, remembered subject matter. Human memory is characterized by “re-feeling”, the process of recalling past events, remaining in the past. It turns out that the human body may also be a “storage unit” for all that a person has remembered throughout his or her entire experience of reality. Social and political events also (in a sense) determine body memory. Key figures of physical theatre such as Jerzy Grotowski and Pina Bausch are referred to in order to aid a better understanding of the concept of “body memory”.

Keywords: Other, Body memory, authenticity, archive.

Arkadiusz Kalin

Researching the ‘Wild West’

The article considers a monograph by Beata Halicka, entitled “The Polish Wild West: Forced Migrations and Cultural Moderating in the Odra Region 1945–1948”, published at the end of 2015. The book examines the social, historical and cultural situation in the first years after World War II in former German lands attached to Poland, referred to in post-war propaganda as “the Recovered Territories” or “the Western Lands”. Halicka draws on German specialist literature, and the book is a rare attempt to combine so-called German Eastern studies (“Ostforschung”) with Polish “Western thought”. Halicka uses “Wild West” and “Odra Region”

as substitutes for the former ideologically-inflected names. This article considers whether these names can be legitimated in academic discourse. The article also draws attention to important topics absent from the book. **Keywords:** Beata Halicka, Recovered Territories, Polish Wild West, Odra Region.

Anna Mach

“In the beginning was the war”. Postmemory in the works of Eva Hoffman, Bożena Keff, Ewa Kuryluk, and Agata Tuszyńska

This article considers works created by the second generation of Holocaust survivors: Eva Hoffman, Ewa Kuryluk, Agata Tuszyńska and Bożena Keff. These authors, who either grew up in Polish culture or identify with it, discovered their Jewish ancestry years later. They confront inherited memories of the Holocaust and journey in the footsteps of their ancestors in order to collect missing elements of their families' stories. The autobiographical prose of the second generation also expresses the drama of silence and manifestations of posttraumatic symptoms, which Shoah victims were doomed to experience in post-war Europe. The paper also looks at the poetics of these literary works, in which postmemory is often based on creative repetition. In the prose of Ewa Kuryluk, the family idiom concealing the taboo theme of Jewishness serves as the linguistic body of the novel. In Eva Hoffman's book, the grief resulting from the loss of language and the slow learning of English, leads to the conclusion that the inner voice of the narrator shall always meet obstacles. The author identifies them with wartime beginnings: i.e. her parents' experience of the Holocaust, the loss of the shtetl – the place where the other members of her family were rooted and died. The article examines the witness-listener relationship and points to those aspects of second-generation writers' works, in which – as a result of the creative processing and retelling the witnesses' words by the “generation after” – the obscure voice of the trauma may serve as testimony (as the *sine qua non* condition of its existence is the engagement of the listener-addressee). It has been underlined that the studied literary works of second-generation authors also pose a challenge to readers, who (along with the narrator of the text) have to become responsible recipients of the survivors' testimonies.

Keywords: postmemory, collective memory, Shoah (Holocaust), trauma, second generation of the Holocaust survivors.

Robert Mielhorski

Herbert's anamneses

The article analyses Zbigniew Herbert's poetry through the general anthropological category of anamnesis („recollection”). The myth of childhood is discussed. The article considers meta-anamnesis (poems concentrated on the very act of remembering) and anti-anamnesis (works on the inability to remember). A typical meta-anamnestic genre includes an elegy. The analysis is informed by Barthes' category of punctum (in the present-past relation), the notions of “open privacy” poetry and anamnestic object. The article also considers Herbert's mythopoesis (poetic prose).

Keywords: anamnesis, anti-anamnesis, meta-anamnesis, punctum, anamnestic object, “open privacy” lyric, mythopoesis.

Magdalena Mikiewicz

Photographic journey through time - Jacek Dehnel's *Fotoplastikon*

The article considers Jack Dehnel's book *Fotoplastikon* published in 2009. Three issues are discussed. First, the past seen through photography; second, the transition of memorabilia from the private to the public area and third, the importance of cultural memory for remembering and creating memories. In addition, the relationship between photography and family memory is examined. The main purpose of the article is to assess whether photographs allow us to remember or to interpret the past.

Keywords: modern literature, Jacek Dehnel, photography, memory, ekphrasis.

Joanna Nazimek

Jorge Semprún's prose and witness literature: narrative, memory, identity

This article focuses on Jorge Semprún's prose. Two books based on his experience as a prisoner of a Nazi concentration camp are analyzed: *The Long Voyage* (*Le Grand voyage*, 1963) and *The Fainting Fit* (*L'Évanouissement*, 1967). The main challenges of witness literature are discussed. First, the formal structure of the chosen texts is examined. Second, with reference to Semprún's memories, the relationships between narrative, memory, and identity are investigated.

Keywords: Jorge Semprún, witness literature, narrative, memory, identity

Agnieszka Szurek

The history of Western Mazovia in social media users' fantasies

This article examines 'group fantasies' about local history shared by social media users. The research focuses on narratives about Western Mazovia, especially so-called 'Little London' (Podkowa Leśna, Milanówek, Grodzisk Mazowiecki). Ernest Bormann's concepts of 'group fantasies' and 'rhetorical vision' are used to analyze these stories. Themes that start 'chain reactions', that is, those issues which are widely commented on and shared, are highlighted. Examples of such themes are the 'citygarden' motif, a story about a haunted house and a tale about Turkish prisoners. An attempt is made to reconstruct the rhetorical vision behind these stories. It is also postulated that 'fantasy', as understood by Coleridge, Barfield and Tolkien, can be useful for the analysis of narratives articulated in social media.

Keywords: fantasy, rhetorical vision, social media, Western Mazovia.

Anna Szwarc-Zajac

Liana Millu's *Ponti di Schwerin* and *Tagebuch* read as autobiographical works

This paper discusses two autobiographical books written by the Italian writer Liana Millu. The article is divided into two parts. The first considers the theory of autobiographical writing, and the second shows how Millu described her life in two of her books: *I Ponti di Schwerin* and *Tagebuch*.

Keywords: autobiography, autobiographical pact, retrospective, memory, concentration camp, the Second World War.

Małgorzata Wicher

Writers of Old Polish on the passage of time, preservation of tradition and creating their own image for posterity.

From Gallus Anonymus to Benedict Chmielowski

This article examines the significance of memory and reputation within Old Polish literature. The notion of good reputation held a high position within the hierarchy of ethical values during the Renaissance. First, it is shown how writers of Old Polish believed that living a virtuous, wise and noble life would ensure that their memory would be preserved more effectively than the building of statues or other physical monuments. Second, it is demonstrated how references to the downfall, as well as the greatness, of ancient empires formed the basis for reflection on the passage of time and the need to protect memory. Third, it is argued that by delving into the past and exploring the memory of the First Polish Republic, the historian of Old Polish literature raises questions relevant to a variety of humanistic disciplines: cultural history, historical anthropology, philosophy. He or she reconstructs the principles, priorities and values that constituted the worldview of people centuries ago, and their understanding of the role played by memory of the past in their everyday lives.

Keywords: memory, history, axiology of history, time, Old Polish literature.

Anna Zalewska

When extremes combine: Memory and history in *The Return of Odysseus* by Stanisław Wyspiański

This article considers the divide between individual memory and historiosophical thought in 19th century thinking about the past through an analysis of Stanisław Wyspiański's *The Return of Odysseus*. Wyspiański's text makes use of romantic melancholy and affirms cultural continuity with reference to European history. The article demonstrates that *The Return of Odysseus* synthesizes the two contradictory ideas of the past.

Keywords: memory, history, Odysseus, memory studies, embodiment.

NOTY O AUTORACH

Katarzyna Bielewicz – absolwentka Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, słuchaczka studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym w zakresie literaturoznawstwa. W 2014 r. obroniła pracę magisterską *Typy narracji w literackich i nieliterackich świadectwach Zagłady. Perspektywa dziecka*; zainteresowania naukowe: literatura świadectwa, postpamięć, somatoestetyka, narracje korpograficzne.

Magdalena Juźwik – absolwentka kulturoznawstwa i filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracę magisterską pt. *Balet romantyczny w wielu odsłonach* napisała pod kierunkiem prof. Elżbiety Nowickiej (filologia polska). Na studiach magisterskich realizowała specjalność estetyka literacka i performatywna. Obecnie jest doktorantką w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (Wydział Polonistyki) – specjalność wiedza o kulturze. Interesuje się teatrem tańca i teatrem muzycznym, często dokonuje naukowych refleksji zarówno nad tańcem klasycznym, jak i tańcem współczesnym.

Arkadiusz Kalin – absolwent polonistyki UAM w Poznaniu, doktor nauk humanistycznych, adiunkt PWSZ im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim, członek Pracowni Badań nad Literaturą i Czasopiśmiennictwem Pogranicza działającej w ramach Akademickiego Centrum Badań Euroregionalnych w Gorzowie Wielkopolskim. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień teorii i historii literatury XX wieku oraz najnowszej, a także wybranych problemów kultury współczesnej, m.in. dotyczących problematyki pogranicza zachodniego; autor prac poświęconych twórczości m.in. B. Schulza, W. Gombrowicza, A. Kuśniewicza, S. Lema, L. Buczkowskiego, P. Huellego, A. Stasiuka.

Anna Mach – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa; pracę doktorską pt. *Poetyka postpamięci i etyka świadka-spadkobiercy Zagłady w polskiej literaturze najnowszej* obroniła z wyróżnieniem na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w 2014 r.; absolwentka Wydziału Psychologii SWPS w Warszawie. Za pracę doktorską otrzymała wyróżnienie w VI Konkursie im. Majera Bałabana organizowanym przez Żydowski Instytut Historyczny. Redaktorka (wraz z dr Leną Magnone) monografii *Wokół Freuda i Lacana – interpretacje psychoanalityczne* (Warszawa 2009); autorka ponad dwudziestu artykułów opublikowanych w monografiach zbiorowych oraz czasopismach (m.in. w „Roczniku Komparatystycznym”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Dekadzie Literackiej”). Interesuje się twórczością drugiego pokolenia ocalałych z Zagłady, pamięcią II wojny światowej i Zagłady w polskiej literaturze, psychoanalizą, teoriami traumy i (post)pamięci.

Robert Mielhorski – dr hab., prof. nadzw. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, gdzie kieruje Zakładem Polskiej Literatury Nowoczesnej i Ponowoczesnej (XIX–XXI Wiek). Autor pracy *Strategie i mity nowoczesności (Brzękowski, Lipska i inni)* (2008), współredaktor tomów *Poznawanie Kazimierza Hoffmana. Filozoficzno-kulturowe źródła i konteksty* (2011), *Marian Hemar wczoraj i dziś* (2012). Artykuły i szkice publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Filo-Sofiji”, w czasopismach literackich i pracach zbiorowych. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i PEN Clubu.

Magdalena Mikiewicz – doktorantka drugiego roku studiów trzeciego stopnia w zakresie literaturoznawstwa na Uniwersytecie Szczecińskim. Studia magisterskie ukończyła w 2014 r. na Wydziale Filologii Polskiej. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół zagadnień historii i pamięci w literaturze współczesnej.

Joanna Nazimek – absolwentka Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie; w 2014 r. obroniła pracę magisterską pt. *Dwa dyskursy w polskiej literaturze lagrowej*; słuchaczka studiów doktoranckich Wydziału Filologicznego w zakresie literaturoznawstwa; zainteresowania naukowe: literatura świadectwa, Holocaust w popkulturze, problemy postpamięci i kultury posttraumatycznej.

Agnieszka Szurek – dr n. hum., pracuje w Zakładzie Retoryki i Mediów w Instytucie Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: retoryka, retoryka mediów elektronicznych, literatura popularna, narracje lokalne i regionalne. Opublikowane ostatnio prace: *Ujawnić, upamiętnić, zrozumieć – zapomnieć? Narracje o bombardowaniu Grodziska Mazowieckiego w styczniu 1945 roku – próba analizy retorycznej*, w: A. Gemra (red.), *Literatura i kultura popularna. Badania, analizy, interpretacje*, Wrocław 2015; *Detektywi idą na wojnę. Bohaterowie kryminalów w wojennych tekstach propagandowych*, w: A. Gemra (red.), *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, Kraków 2015; *Diversity and Locality in School Documents: The Case of Schools in Masovia*, „Forum Artis Rhetoricae” nr 2 (41)/2015, s. 53–62.

Anna Szwarz-Zajac – tłumaczka języka włoskiego, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka Università di Genova, studiowała także na Università di Milano. Publikowała w polskich czasopismach: „Miasteczko Poznań”, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały”, „Dociekania”, a także w tomie wierszy *Pokłosie* i we włoskich „Qua”, „Storia. Memoria”, „Free Ebrei”. W kręgu zainteresowań naukowej autorki znajdują się zagadnienia genologiczne a w szczególności literatura lagrowa, wraz z jej włoskimi i polskimi kontekstami autobiograficznymi.

Maria Wichowa – prof. dr hab. w Katedrze Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego. Ukończyła studia polonistyczne na Uniwersytecie Łódzkim, na seminarium prof. J. Starnawskiego. Stopień naukowy doktora otrzymała w 1986 r. na podstawie dysertacji „*Przeobrażenia*” *Jakuba Żebrowskiego* i „*Przemiany*” *Waleriana Otwinowskiego. Dwa staropolskie przekłady „Metamorfoz” Owidiusza* (druk 1990). Promotorem był prof. Jerzy Starnawski. W 1998 r. opublikowała monografię *Pisarstwo Jana Ostroroga (1565–1622)*, stanowiącą podstawę habilitacji. Tytuł profesora otrzymała w 2012 r. Jest także autorką monografii *Staropolskie przekłady „Metamorfoz” Owidiusza* (2008), książki edytorskiej ze wstępem monograficznym: *Andrzej Dębowski, Utwory zebrane* (2009), monografii *Dzieło Diega de Estella „O wzgardzie świata i próżności jego” w przekładzie ks. Augustyna Kochańskiego jako poradnik medytacji. Problemy komunikacji literackiej* (2010), książki „rocznicowej” *Studia i materiały o życiu i twórczości Andrzeja Frycza Modrzewskiego* (2003) oraz współautorką trzech kolejnych (2 tomów *Antyk w Polsce* i publikacji *Pod cieniem Hippeum*). Opublikowała łącznie około 170 artykułów naukowych.

Anna Zalewska – antropolog, kulturoznawca, latynoamerykanistka. Przygotowuje doktorat na temat śmierci w kulturze polskiej w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się antropologią śmierci, *gender studies*, badaniami nad pamięcią, Ameryką Łacińską.

INFORMACJE DLA AUTORÓW ROCZNIKA „LITERATUROZNAWSTWO”

Uprzejmie prosimy wszystkich Autorów o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowywaniu tekstów:

- Objętość artykułu nie powinna przekraczać 1 arkusza wydawniczego (ok. 40 000 znaków ze spacjami), zaś recenzji i pozostałych tekstów – 6 stron znormalizowanego maszynopisu (10800 znaków).
- Tekst artykułu powinien być znormalizowany w formacie A4; zapisany czcionką Times New Roman 12 p.; interlinie: 1,5 wiersza; marginesy: 25 mm; przypisy zapisane czcionką 10 p., umieszczone na dole strony.
- Przypisy należy sporządzać według następującego wzoru:
 - opis bibliograficzny druku zwartego:
 - np.: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 104.
 - opis bibliograficzny artykułu zawartego w zbiorze prac danego autora:
 - np.: M. Głowiński, *O stylizacji*, [w:] tenże, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977, s. 185–186.
 - opis bibliograficzny artykułu zawartego w tomie zbiorowym:
 - np.: J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Publiczność literacka*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1982, s. 81.
 - opis bibliograficzny artykułu zawartego w czasopiśmie:
 - np.: N. Frye, *Konteksty wartościowania literatury*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 236.
- Należy stosować polskojęzyczne formuły i skróty zastępujące poszczególne elementy opisu bibliograficznego: dz. cyt., tamże, tenże, też...

- W cudzysłowie należy zapisywać cytaty (nie wyodrębniać ich kursywą i nie zapisywać czcionką pomniejszoną), a także tytuły czasopism i konferencji.
- Sposoby wyróżnień w tekście należy ograniczać do niezbędnego minimum: *kursywa* – do tytułów książek, rozdziałów i artykułów, a także zwrotów obcojęzycznych wplecionych w tekst; **druk pogrubiony** – do podkreśleń.
- Do artykułu należy dołączyć krótkie streszczenie (5–8 wierszy) w języku polskim i angielskim oraz angielskie tłumaczenie tytułu artykułu, ponadto pięć haseł kluczowych określających zawartość artykułu oraz bibliografię, sporządzoną w układzie alfabetycznym, według następującego wzoru:
 - opis bibliograficzny druku zwartego:
np.: Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
 - opis bibliograficzny artykułu zawartego w zbiorze prac danego autora:
np.: Głowiński M., *O stylizacji*, [w:] tenże, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.
 - opis bibliograficzny artykułu zawartego w tomie zbiorowym:
np.: Sławiński J., *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Publiczność literacka*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1982.
 - opis bibliograficzny artykułu zawartego w czasopiśmie:
np.: Frye N., *Konteksty wartościowania literatury*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.
- Bibliografia powinna zawierać prace, na które autor powołuje się w artykule.
- Teksty należy przesyłać zapisane na dyskietce/płyce CD (w programie Microsoft Word) oraz wydrukowane (w dwóch egzemplarzach).
- Do tekstu należy dołączyć następujące dane: imię i nazwisko autora, stopień i tytuł naukowy, miejsce pracy (katedra, instytut, uczelnia), adres do korespondencji, telefon, e-mail.
- Tekstów niezamówionych redakcja nie odsyła.

Narracje pamięci

„Historia jest histeryczna: ustanawia się ją tylko wtedy, gdy ją obserwować – a po to, żeby się jej przyglądać, trzeba być z niej wykluczonym. Jako żywa istota jestem samą przeciwnością Historii, tym, co jej zaprzecza, niszczy ją na korzyść mojej historii własnej”. Zainspirowani cytowanymi słowami Rolanda Barthesa zaprosiliśmy grono badaczy różnych dziedzin kultury, by na kartach „Literaturoznawstwa” przedstawili swoje teksty związane z tematyką pamięci i historii, a także z ich wpływem na indywidualną i zbiorową tożsamość. Zależało nam na prezentacji literackich uwikłań historiografii, jak i zagadnień związanych ze źródłami historycznej świadomości współczesnych Polaków. Proponowaliśmy odniesienia zarówno do tradycyjnej tematyki gatunkowej (wielowariantowa powieść historyczna), jak i szerszej problematyki definiującej tożsamość (kwestia nacjonalizmu, mitów narodowych, polityki historycznej itp.). Zależało nam na związkach pomiędzy Wielką Historią, mikrohistoriami i jednostkowymi relacjami o przeszłości. Interesowała nas literacka metaforyka pamięci (tropologia), relacje pomiędzy punktową, najczęściej kryzysową zmianą (np. problematyka traumy) a wizją „długiego trwania” społeczeństw, etnosów i kultur, czy świadectwa praktycznych wymiarów postpamięci u przedstawicieli kolejnych pokoleń. W wielogłosowym numerze naszego pisma prezentujemy teksty, w których pojawiają się zarówno zagadnienia dotyczące wielkiej, wykluczającej Historii, jak też jednostkowe, osobiste czy prywatne aspekty historii, którą w bezpośrednim lub pośrednim doświadczeniu konstruują i opowiadają sobie ludzie.

