


30036/5

Literatura dla
Dzieci i Młodzieży
Studia

Ewelina Rąbkowska
Potrzeba początku...



2015
Warszawa



THE POLISH LIBRARIANS' ASSOCIATION

Studies in Children's and Young Adult Literature

Ewelina Rąbkowska

The Need for the Beginning:

**Category of Childhood
in the Polish Contemporary
Memoir Prose
(1987-2014)**



Warsaw, 2015



STOWARZYSZENIE BIBLIOTEKARZY POLSKICH

Literatura dla dzieci i młodzieży. S t u d i a

Ewelina Rąbkowska

Potrzeba początku:

**kategoria dzieciństwa
w polskiej współczesnej
prozie wspomnieniowej
(1987-2014)**

Warszawa, 2015



Komitet Redakcyjny serii wydawniczej

» Literatura dla dzieci i młodzieży. S t u d i a «

Grzegorz LESZCZYŃSKI – przewodniczący,
Anna Maria CZERNOW, Weronika KOSTECKA, Marta LACH,
Jolanta ŁUGOWSKA, Michał ROGOŹ, Ryszard WAKSMUND,
Violetta WRÓBLEWSKA, Michał ZAJĄC

**Publikacja dofinansowana
przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego**

Recenzja

Prof. UW, dr hab. Grzegorz LESZCZYŃSKI

Projekt graficzny okładki

Leniva studio/www.lenivastudio.com

Redakcja techniczna i korekta

Marta LACH

© Copyright by Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich

ISBN 978-83-64203-56-5

CIP – Biblioteka Narodowa

Rąbkowska, Ewelina

Potrzeba początku : kategoria dzieciństwa w polskiej
współczesnej prozie wspomnieniowej (1987-2014) /
Ewelina Rąbkowska ; Stowarzyszenie Bibliotekarzy
Polskich. - Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia
Bibliotekarzy Polskich, 2015. – (Literatura dla Dzieci
i Młodzieży. Studia ; t 5)

Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich

00-335 Warszawa, ul. Konopczyńskiego 5/7 tel. 22 827 52 96

www.sbp.pl; wydawnictwo@sbp.pl, biuro@sbp.pl

Warszawa 2015. Wyd 1. Ark. wyd 15. Ark. druk. 13

Łamanie: Funky Worky Studio Składu Komputerowego

kontakt@funkyworky.pl

Druk i oprawa: Fabryka Druku sp. z o.o.

ul. Zgrupowania AK „Kampinos” 6, 01-943 Warszawa

fabrykadruku@fabrykadruku.pl



30036

W imię: 39584

G i l o w S B P ! 39.00

Spis treści

WSTĘP	9
ROZDZIAŁ 1. Fotografia i lustro – pamięć ciała	27
Dziecięce ciało jako źródło cierpień.....	29
Najważniejsze inicjacje.....	37
Cieleśność rozmyta, trzecia płęć	47
Walka o tożsamość. Walka z własnym ciałem	53
ROZDZIAŁ 2. „Oni to ja?” – postaci rodzinne w prozie wspomnieniowej	63
Różne kreacje postaci matki.....	67
Dziecko pomiędzy matką a ojcem. Kompleks matki. Ojciec jako wielki nieobecny	75
Symbolika walki z ojcem	85
Dziadek i babka w przestrzeni Kresów polskich i w kręgu rzeczy nostalgicznych.....	96
ROZDZIAŁ 3. Labirynty dzieciństwa – pułapki pamięci	109
Miasto.....	111
Dom.....	123
Biblioteka	139
Ucieczka ze świątyni.....	144
ROZDZIAŁ 4. Tamten raj był piekłem? – dziecko wobec zła....	153
Okrucieństwo, szaleństwo, makabra – dziecko jako świadek, uczestnik i sprawca	156
Dziecko Hiob – utrata i nostalgia	165
Anioł i zwierzę	171
ROZDZIAŁ 5. Cudowne spotkanie dziecka i dorosłego	179
Dziecko wobec pamięci – mechanizmy pamięci i niepamięci ..	182
Topika pamięci	189
Dystans pomiędzy narratorem a bohaterem.....	198
ZAKOŃCZENIE. Początek – terapeutyczna moc niepowtarzal- nego i uniwersalnego w powieści autobiograficznej	217
BIBLIOGRAFIA	232
INDEKS NAZWISK	238

Contents

INTRODUCTION	9
CHAPTER 1 The Photography and the Mirror – the Body’s Memory	27
A Child’s body as a source of suffering	29
The most important initiations	37
The blurred corporeality, the third sex.....	47
The fight for identity, the fight against the body.....	53
CHAPTER 2 ‘Are They Me?’ – Family Members in Memoir	
Prose	63
Different creations of a mother	67
A child between a mother and a father. The mother’s complex.	
A father as a “great absent”	75
Symbolism of the fight against a father.....	85
A grandfather and a grandmother in a space of the Polish	
Eastern borderland and nostalgic things.....	96
CHAPTER 3 Labyrinths of Childhood – Memory Traps	109
A town.....	111
A house.....	123
A library	139
Escape from a temple	144
CHAPTER 4 Was that Paradise a Hell actually? – a Child regarding the Evil	153
Cruelty, madness, macabre – a child as a witness, participant	
and violator.....	156
The Job child – a loss and a nostalgia	165
An angel and a beast.....	171
CHAPTER 5 A miraculous meeting of a child and an adult	179
A child and memory – mechanisms of memory and oblivion.....	182
The topic of memory	189
The distance between a narrator and a hero	198
CONCLUSION The Beginning – Therapeutic Power of the Unique and the Universal in an Autobiographical Novel	217
BIBLIOGRAPHY	232
INDEX	238

Podziękowania

Za liczne inspiracje lekturowe oraz wskazówki merytoryczne dziękuję Profesorowi dr. hab. Grzegorzowi Leszczyńskiemu. Za inspiracje lekturowe do podrozdziału Dziadek i babka w przestrzeni Kresów polskich i w kręgu rzeczy nostalgicznych dziękuję Profesor dr hab. Grażynie Borkowskiej. Za cierpliwość i wyrozumiałość dziękuję Mężowi i Dzieciom.

Autorka

WSTĘP

Ostatnia dekada XX w. w prozie polskiej minęła pod znakiem powrotów do przeszłości, niespełnionych tęsknot za utraconym czasem. Na początku XXI w. tendencja ta jeszcze przybrała na sile. Ta szczególnie skłonność zmieniła się w modę, moda w epidemię, w końcu zaczęto nawet wspominać o „nostalgicznym biznesie”. Byłby ów *boom* wyrazem zmęczenia tempem zmian cywilizacyjnych, lansowanym przez kulturę masową nakazem „życia na fali”, czy tylko modą na *retro*? Faktem jest, że nostalgia „sprzedaje się” dziś bardzo dobrze. Mamy wręcz do czynienia z jej nadmiarem w literaturze.

Nostalgia to termin medyczny, ukuty w XVII w. oznaczający chorobę, na którą ludzie zapadają po opuszczeniu rodzinnych stron: (gr: *nóstos* – powrót i *algós* – cierpienie). Termin ten obrósł okazałą bibliografią od czasu klasycznego dziś opracowania Jeana Starobinskiego *Le concept de nostalgie*¹. Na gruncie polskim niestrudżonymi „prokuratorami nostalgii”² w literaturze są Przemysław Czapliński i Marek Zaleski.

„Nostalgia umieszcza ideał w przeszłości i to jest jedyna rzecz pewna, jaką można o niej powiedzieć”³. Nostalgik idealizuje przeszłość, jaką przedstawia. Czapliński nazywa to „rozbrojeniem”, tworzeniem „historii przytulnej”, a także odpowiedzią nostalgika na wiecznie żywy

¹ J. Starobinski, *Le concept de nostalgie*, „Digene” 1966, nr 54.

² M. Włodarski, *Prokurator nostalgii* (jest to recenzja książki P. Czaplińskiego *Wzniosłe tęsknoty*) „Gazeta Wyborcza: Magazyn z Książkami”, środa 13.06.2001, s. 36.

³ M. Zaleski, *Formy pamięci, O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, IBL, Warszawa 1996, s. 11.

mit Złotego Wieku⁴. Nostalgiczności nie ma w przedmiocie, ale w podmiocie, jest ona bowiem rodzajem percepcji. Nostalgik to człowiek chory, „narkoman przeszłości”. Badacze zgodnie stwierdzają, że estetyka nostalgii – na wzór uzależnienia – jest zmacona: to bolesna rozkosz. Ból sprawia fakt bezpowrotnie utraconego czasu, przeszłości, która przeminęła. Wraz z przeszłością umknęło poczucie pełni. Nostalgik powraca, aby uciec od terażniejszości. Wśród przyczyn tej ucieczki wymienia się dezawuację rzeczywistości, skomplikowanie czasu terażniejszego, zagubienie w pędzie zmian cywilizacyjnych. Powroty do idealnej przeszłości sprawiają więc rozkosz, ale i ból – przeszłość nigdy nie powróci. Źródłem bólu może być zatem uświadomienie sobie nieuchronności mijania czasu, a co za tym idzie, własnego przemijania i śmiertelności. Bolesny jest także sam wysiłek wspomnienia na skutek pęknięcia w pamięci. Mało tego: nie tylko trudno jest przypomnieć sobie przeszłość, ale i wspomnienia swoje utrwalić, zapisać, przekazać.

Ze rzeczywistości nie da się przedstawić [...] powiedzieć można na wiele sposobów: czy to za Lacanem określając ją jako *n i e m o ż l i w e*, jako to, co nie może być dościsnięte, co wymyka się dyskursowi – czy też w terminach typologicznych, twierdząc, że nie można uczynić współbieżnym porządku wielowymiarowego (rzeczywistości) i jednowymiarowego (mowy)⁵.

Z połączenia odczuwania bólu i rozkoszy oraz z niemożności przedstawienia przeszłości rodzi się uczucie wzniosłości, które towarzyszy wspomnieniom, ponieważ „wzniosłe jest to, co nieprzedstawialne” – powtarza za Immanuelem Kantem Zaleski⁶.

Zaleski opisuje ponadto mechanizm mityzacji przeszłości poprzez skojarzenie wspomnienia z aktem powtórki, powrotu. A przecież mit także jest Wielką Powtórką, uobecnieniem przeszłości, zniesieniem czasu, poprzez opowiadanie historii, tak jakby odnawiała się w „wiecznym teraz”. Natomiast Czapliński bardzo trafnie ujmuje związki pomiędzy wspomnianiem a śmiercią, nazywając odwoływanie się do pamięci inwolucją, życiem wewnętrznym, które rozgrywa się kosztem rzeczywistości i terażniejszości.

⁴ P. Czapliński, *Wstęp*, [do:] *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 6.

⁵ R. Barthes, *Wykład*, przeł. T. Komendant, [cyt. za:] M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 7.

⁶ M. Zaleski, tamże, s. 14.

Mówi się w szerokim znaczeniu, które obejmuje złożone zjawisko komunikacyjne, o dyskursie nostalgicznym. Składa się nań oprócz tekstu kontekst społeczny, uczestnicy komunikacji i sama interpretacja komunikatu. Proza wspomnieniowa jest w takim ujęciu formą dyskursu nostalgicznego, w której refleksyjność łączy się z fikcjonalnością i autotelicznością. Tak pomyślany dyskurs nostalgiczny staje się swego rodzaju działaniem, czymś więcej niż zespołem słów⁷. Taki sposób ujęcia tego zjawiska pozwala na ukazanie jego rozwoju i przemian w historii literatury, a także uchwycenie dalekich pokrewieństw literackich form nowych z klasycznymi, gdyż dyskurs nostalgiczny obecny jest w różnych gatunkowo wypowiedziach literackich.

Nostalgia dominuje w literaturze od początku XX w., na dobrą sprawę twórczość większości autorów da się wywieść z motywu mitologizacji prywatnej dziecięcej Atlantydy (np. James Joyce, Thomas Stearns Eliot, William Faulkner, Günter Grass, Marcel Proust)⁸. W polskiej literaturze można ustanowić nić powiązań przebiegającą już od *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, który uczynił przedmiotem nostalgicznej idealizacji Soplicowo. Ów „panatadeuszowy” motyw – z jego składowymi, takimi jak: sytuacja emigracyjna oraz fizyczna utrata obszaru geograficznego na skutek działania historii – powtarzany był później w literaturze „małych ojczyzn”. Rozbitkowie, wygnańcy, emigranci oprowadzają po miejscach swego rajskiego dzieciństwa. To m.in. Lwów Józefa Wittlina (*Mój Lwów*), Lauda Czesława Miłosza (*Dolina Issy*), Huculszczyzna Stanisława Vincenza (*Dialogi z Sowietami, Na wysokiej połoninie*), Kolonia Wileńska Tadeusza Konwickiego (cykl powieści wileńskich), Szebutyńce na Ukrainie Jerzego Stempowskiego (*Od Berdyczowa do Rzymu, Ziemia berneńska, W dolinie Dniestru*) Podole Zygmunta Haupta (*Pierścień z papieru*). Pisanie o Kresach, tych krainach utraconych, przybrało formę literatury kresowej, gdzie nostalgia tak mocno i nierozzerwalnie splata się z pamięcią, że bywa nazywana pamięcio-nostalgia⁹.

Czapliński porządkuje wiedzę o zjawiskach zachodzących w polskiej prozie od początku lat dziewięćdziesiątych także – jak się wydaje

⁷ A. Skwirut, *Dyskurs nostalgiczny – nowość czy tradycja?*, http://odrodzenie.org.ua/2003-6/old_version/filologia/Skwirut.pdf, dostęp 15.12.2014 r.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

– obierając za punkt odniesienia dyskurs nostalgiczny¹⁰. Według tezy tego badacza proza ta:

okazuje się bardziej tradycjonalistyczna niż nowatorska, raczej przerabiająca stare gatunki niż tworząca nowe, wreszcie niechętna historii, przed którą ucieka w mit i nostalgię. Niezdolna do zaproponowania nowych gatunków i nowego języka proza tego okresu przeglądała magazyny powieściowej tradycji w poszukiwaniu odpowiedzi na trzy podstawowe wyzwania, które postawiła przed nią zmieniona rzeczywistość. Było to wyzwanie mimetyczne, biograficzne i gatunkowe. Czyli oczekiwanie, by autor przedstawił świat, siebie i formę¹¹.

Zapoczątkowanie tych trendów badacz ustala na 1989 r. (przy ich zapowiedziach już od 1986 r.) jako rok upadku komunizmu w Polsce. Pisarze niechętnie odcinają przeszłość grubą kreską i raczej uznają swą powinność stania na straży historii. Poprzez przeszłość dokonują oni także diagnozy teraźniejszości. Stosunek autorów do przeszłości ujawnia w ich twórczości dwie przeciwstawne sobie tendencje: burzenie mitów i budowanie mitów.

Za badaczem można wyróżnić kręgi tematyczne prozy podejmującej problematykę pamięci o przeszłości. Przede wszystkim będą to dzieje polsko-żydowskie (Hanna Krall *Sublokatorka*, Henryk Grynberg, *Drohobycz, Drohobycz*, Wilhelm Dichter, *Koń Pana Boga*, *Szkoła bezbożników*, Roman Gren, *Krajobraz z dzieckiem*, Andrzej Szczypiorski, *Gra z ogniem*, Marek Bieńczyk, *Tworki*), losy polskich więźniów archipelagu GUŁAG (Andrzej Kalinin, *I Bóg o nas zapomniał*, Piotr Bednarski, *Błękitne śniegi*) oraz czasy totalitaryzmu (Janusz Krasiński, *Na stracenie*, *Twarzą do ściany*, *Niemoc*). W prozie lat dziewięćdziesiątych burzono takie mity, jak: mit o szczęśliwym, godnym życiu na emigracji (Edward Redliński, *Szczuropolacy*, Jacek Kaczmarski, *Autoportret z kanałią*), mit Polaka-patrioty (Janusz Anderman, *Choroba więzienna*, Jerzy Pilch, *Spis cudzołożnic*) oraz polskiej rodziny (Zyta Rudzka, *Białe klisze*, Izabela Filipiak, *Absolutna amnezja*, Kinga Dunin, *Tabu*, *Obciach*, Magdalena Saramonowicz, *Siostra*).

Jednym z najsilniejszych burzonych i odbudowywanych mitów jest w prozie lat współczesnych mit „małych ojczyzn”. Podjęty na nowo, na-

¹⁰ P. Czaplinski, *Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, <http://culture.pl/pl/artukul/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych>, dostęp 19.12.2014 r.

¹¹ Tamże.

wiążący do tradycji literatury „małych ojczyzn” kreował takie miejsca, które rozpadły się za sprawą nie tyle wielkiej historii, ile wewnętrznych spięć i nietolerancji wyrosłej w wielokulturowej wspólnocie. Jest to wileńska Bohiń Konwickiego, Zamość Pawła Szewca (*Zagłada*), Gdańsk Stefana Chwina (*Krótką historią pewnego żartu*, *Hanemann*) i Pawła Huelle (*Weiser Dawidek*, *Opowiadania na czas przeprowadzki*), Wrocław Andrzeja Zawady (*Bresław*), Kuromęki Anny Boleckiej (*Biały kamień*), wsie beskidzkie Andrzeja Stasiuka (*Opowieści galicyjskie*), Sandomierz Wiesława Myślińskiego (*Widnokreg*).

Bardzo ważnym wyzwaniem stawianym sobie przez pisarzy – i to zarówno debiutantów, jak i twórców starszego pokolenia – jest przedstawienie własnej biografii. Po 1989 r. zapragnęli zdefiniować samych siebie wobec nowej rzeczywistości Kazimierz Orłoś (*Niebieski szklarz*) i Julian Kornhauser (*Dom, sen i gry dziecięce*). W tym nurcie Czapliński zauważa formalne wykorzystanie schematu fabularnego powieści inicjacyjnej – powieści o dojrzewaniu, utrwalonej w kulturze europejskiej, począwszy od Johana Wolfganga Goethego (*Lata nauki Wilhelma Meistra*) aż po Tomasza Manna (*Czarodziejska góra*) i Grassa (*Błaszany bębenek*). Przykłady powieści inicjacyjnych wprzęgniętych na służbę nostalgii to: *Weiser Dawidek*, *Opowiadania na czas przeprowadzki*, *Pierwsza miłość i inne opowiadania* Huelle, *Krótką historią pewnego żartu* Chwina, *Lida* i *Pan Bóg nie słyszy głuchych* Aleksandra Jurewicza. Powieści inicjacyjne były też realizowane w bardziej fikcyjnym modelu: Tomek Tryzna, *Panna Nikt*, Manuela Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*, Olga Tokarczuk, *Podróż ludzi Księgi*, *E.E.*, Stasiuk, *Biały kruk*, *Przez rzekę*, Filipiak, *Absolutna amnezja*¹².

Najistotniejszą jednak cechą, a zarazem paradoksem współczesnej polskiej prozy, jest to, że chociaż wpisuje się ona w tradycję dyskursu nostalgicznego, a nawet korzysta z nostalgicznej poetyki i jej podstawowych chwytów oraz sprzęga się z gatunkami dla niej typowymi, jak wspomniana powieść inicjacyjna, równocześnie próbuje podważyć wartość nostalgicznego powrotu do przeszłości. W tak wielu utworach widać napięcie pomiędzy siłą tradycyjnego szukania ideału w przeszłości a świadomością zgubnego wpływu tego aktu na teraż-

¹² Tamże. Wedle badacza wzorcem powieści inicjacyjnej dla *Absolutnej amnezji* Filipiak będzie powieść J. Salingera *Buszujący w zbożu*, ja jednak uważam, że uwzględnwszy feministyczny charakter powieści Filipiak, bardziej trafnym tytułem będzie tutaj *Szklany klosz* S. Plath, jako antyedukacyjnej powieści inicjacyjnej będącej manifestem feministycznym z historią dojrzewania pojmowaną także jako walka z chorobą psychiczną.

niejszość¹³. Czapliński analizuje takie utwory wspomnieniowe, jak: *Hanemann Chwina*, *Przez rzekę Stasiuka*, *Niebieska menażeria Filipiak*, *Tysiąc spokojnych miast* Pilcha, *Jedźmy, wracajmy...* Włodzimierza Odojewskiego oraz *45 pomysłów na powieść* Krzysztofa Vargi, jako przejawy „przerabiania” nostalgii, jej modyfikacji, dyskusji z poetyką nostalgiczną. Autorzy na różne sposoby próbują przerwać ten krąg uwznioślenia przeszłości kosztem terażniejszości. Diagnoza Czaplińskiego nie jest jednak optymistyczna. Próby uwznioślenia terażniejszości poprzez dekonstrukcję nostalgicznego sztafazu niejednokrotnie okazują się nieudane¹⁴.

Również pod względem formalnym proza współczesna – jak napisałam – bardziej czerpie z tradycji i „przerabia” ją, niż tworzy nowatorskie formy gatunkowe. Wedle Czaplińskiego od lat dziewięćdziesiątych do łask wróciła fabuła, opowiadanie historii, czego przykładami są takie utwory, jak: *Panna Nikt* Tryzny, *Podróż ludzi Księgi* Tokarczuk, *Weiser Dawidek*, *Huelle*¹⁵. Autorzy piszący po 1989 r. – dodaje Czapliński – kształtują fabuły na wzór schematów sprawdzonych w literaturze popularnej, np.: powieści kryminalnej (Konwicki, *Bohiń*, *Czytadło*, *Huelle*, *Weiser Dawidek*, Chwin, *Hanemann*, Antoni Libera, *Madame*), detektywistycznej (Herling Grudziński, *Biała noc miłości*), thrillera (Saramonowicz, *Siostra*), romansu (Odojewski, *Oksana*, Orłoś, *Dom pod Lutnią*), ghost story (Tokarczuk, *E. E.*)¹⁶.

Jak się jednak okazuje, tryumf fabuły zostaje współcześnie wzięty w nawias poprzez ujęcia parodiujące i pastiszowe, gdzie fabuła psuta jest chociażby poprzez dygresje o pisaniu powieści. Owa dygresyjność wysuwa się na czoło niektórych opowieści, szczególnie w gatunku nazywanym sylwą, czyli narracyjnym „grochem z kapustą”. Formy sylwiczne z kolei szczególnie silnie napędzane są wspomnieniami, czyli skojarzeniami, dygresjami na temat przeszłości¹⁷ (np. Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*).

Trudno objąć w ramy teoretycznoliterackie bogactwo zjawisk i utworów prozy polskiej przełomu XX i XXI w. Aby precyzyjnie skonstruować jej definicję, trzeba by uwzględnić wszystkie elementy, które

¹³ Por. P. Czapliński, *Przerabianie nostalgii albo proza lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconej terażniejszości*, „Kresy” 1999, nr 1, s. 68-81.

¹⁴ Tamże, s. 81.

¹⁵ Zob. P. Czapliński, *Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych...*, dz. cyt.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

łączy: dyskurs nostalgiczny, sytuację wspomnieniową, wątki inicjacyjne, autobiografizm, fabularność ujawniającą się w powieściowej formie i jej odmianach, a także sylwę i pastisz jako trendy współczesne.

Szczególnie skomplikowane wydaje się zagadnienie autobiograficzności tej prozy. Na pograniczu dwóch gatunków: powieści i autobiografii, napięcie powstaje ze zderzenia przeciwstawnych sobie pojęć: fikcji powieściowej i autentyzmu autobiografii. Jednak jak się okazuje, nawet „czysta” autobiografia nie jest wcale wolna od tego napięcia. Minęły bowiem bezpowrotnie czasy obowiązywania „mocnej” definicji autobiografii, sformułowanej przez Philippe Lejeune w klasycznym już dzisiaj tekście *Le pacte autobiographique*¹⁸ z 1975 r. Z tego wywodu wynika, że autobiografia musi spełniać dwa warunki, aby zostać zidentyfikowana przez czytelnika właśnie jako taka: pakt autobiograficzny, czyli tożsamość autora, narratora i bohatera (dzięki identyczności nazwiska na okładce i w tekście oraz pierwszoosobowej formie wypowiedzi) oraz pakt referencjalny (streszczający się w formule: „obiecuję mówić całą prawdę i tylko prawdę”). Co ważne, pakt referencjalny może zostać zerwany wbrew autorowi na podstawie badań filologicznych!

Takie ujęcie zagadnienia przez Lejeune jest jednak dziś podważane przez badaczy, którzy podkreślają udział świadomej kreacji i fikcji w autobiografii¹⁹. Na przykład Paul de Man w tekście *Autobiografia jako od-twarzanie* protestuje przeciwko przeciwstawianiu autobiografii i fikcji, a także traktowaniu autobiografii jako gatunku. „Autobiografia to zatem nie gatunek czy tryb wypowiedzi, lecz pewna figura odczytywania lub rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach”²⁰. Na gruncie polskim najtrafniej sformułowała ten pogląd Magdalena Czermińska, tworząc pojęcie „postawy autobiograficznej”²¹. Już nie wymaga się ani tożsamości autora, narratora i bohatera, ani uroczystego paktu autobiograficznego zawieranego pomiędzy autorem a odbiorcą. Autor

¹⁸ Tłumaczenie polskie kluczowego eseju z tej książki: A.W. Labuda, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5.

¹⁹ Świadczą o tym tytuły tekstów z zakresu teorii autobiografii: P.J. Eakin, *Fictions in autobiography. Studies in the Art. of Self-Invention*, Princeton 1985; P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2, L. Renza, *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1, J. Sturrock, *Nowy wzorzec autobiografii*, „Pamiętnik Literacki”, 1979, nr 1.

²⁰ P. de Man, *Autobiografia...*, tamże, s. 309.

²¹ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987, s. 14 i inne.

nie musi obiecywać prawdomówności. To, czy tekst zostanie uznany za autobiograficzny, zależy tylko od czytelnika, a uprawnia go do tego chociażby najmniejsze skojarzenie fabuły z wiedzą o autorze. A i wiedza ta nie musi być rozległa. Tym sposobem dzisiaj nie mówi się już o autobiografii, a autobiograficzności, która wkrada się do różnych gatunkowo tekstów.

Pisałam już o najczęściej dziś eksploatowanej formie wypowiedzi literackiej, formie bardzo nośnej i pojemnej znaczeniowo. Jest to połączenie dwóch form gatunkowych: prozy wspomnieniowej czy autobiograficznej i inicjacyjnej. Czapliński, tropiąc „ślady przełomu” literackiego, tak pisze o tym gatunku:

[...] przełom literacki, jaki rozgrywa się w naszej prozie od drugiej połowy lat osiemdziesiątych, stoi od samego początku pod znakiem tej właśnie konwencji – powieści o wtajemniczeniu w dorosłość. Konwencja ta stała się wspólnym – choć różnie wykorzystywanym – głosem kilku pokoleń; dla jednych jest literackim sposobem budowania korzeni, dla drugich nośnikiem wyznania obcości, narzędziem krzyku o nieprzynależności, dla jeszcze innych, zwłaszcza najstarszych – sposobem odzyskiwania dzieciństwa, techniką ukazywania czytelnikowi własnego [innego] oblicza²².

Obszar moich poszukiwań wyznacza właśnie ten szczególny rodzaj nostalgii. Jest to nostalgia za pradziejami i prapoczątkiem własnej biografii: za dzieciństwem. I jak się okazuje, taka właśnie nostalgia jest najbardziej charakterystyczna dla czasów ostatnich, ponieważ „[...] dzisiaj nostalgia nie odnosi się już do utraconej ojczyzny, ale zmienia się w tęsknotę za światem, w którym nasze pragnienia realizowane były bez przeszkód, a więc za światem dzieciństwa”²³. Wycieczki do krainy dzieciństwa to śledzenie pierwszych wtajemniczeń, procesu pokonywania kolejnych etapów od niedojrzałości do dorosłości.

Listę utworów, które traktuję jako egzemplifikację omawianego zjawiska, otwiera pierwsza tego typu powieść: *Weiser Dawidek* Huelle z 1987 r., która przez Czaplińskiego nazwana została „punktem orientacyjnym w linii rozwojowej nowej prozy”²⁴. Bardzo często jednym tchem za *Weiserem* wymienia się też *Hanemanna* Chwina z 1995 r.,

²² P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 193.

²³ M. Zaleski, dz. cyt., s. 18.

²⁴ P. Czapliński, *Ślady przełomu...*, dz. cyt., s. 115.

którego jednak przedśpiewem była *Krótką historią pewnego żartu* z 1991 r. tegoż autora. Bogato reprezentowane są także wspomnienia żydowskie: Dichtera (*Koń Pana Boga, Szkoła bezbożników*), Michała Głowińskiego (*Czarne sezony, Historia jednej topoli, Magdalenka z razowego chleba*), Józefa Hena (*Nowolipie*), Kornhausera (*Dom, sen i gry dziecięce*), Aliny Margolis-Edelman (*Ala z Elementarza*), Joanny Kulmowej (*Topografia myślenia*) i Agaty Tuszyńskiej (*Rodzinną historią lęku*), a także polskie z okresu II wojny światowej: Andrzeja Czibora-Piotrowskiego (*Rzeczy nienasycone*) oraz Odojewskiego (*Jedźmy, wracajmy...*). Wreszcie są też świadectwa młodego pokolenia wyrastającego w PRL-u, jak choćby Filipiak (*Absolutna amnezja*), Stasiuka (*Przez rzekę*), Zofii Mitosek (*Pelargonie*), Magdaleny Tulli (*Włoskie szpilki, Szum*), Orłosia (*Letnik z Mierzei, Dom pod Lutnią*) czy Grażyny Plebanek (*Dziewczyny z Portofino*). Utwory najnowsze, takie jak: *Szopka Zośki Papużanki*, *Dojczland* Stasiuka i opowiadanie *Poza słowami* Kai Malanowskiej z tomu *Imigracje* mogą stanowić przykład na „rozwodnienie” nostalgii, swobodne korzystanie z nostalgicznej poetyki w niektórych tylko partiach utworu.

Czapliński podzielił omawiane teksty na dwie podgrupy. Pierwsza to utwory nazwane przez badacza mitobiografiami, drugą stanowią teksty fabularyzowane. Sam badacz bardzo trafnie definiuje te pojęcia:

Jedni – nazwijmy ich auktorami – wykorzystują jako materiał wyjściowy własną biografię, stanowiącą poręczony prawdziwości dzieła i wytłumaczenie jego kompozycji, piszą powieści rozwojowe o ciągu momentów inicjacyjnych, ponieważ chcą uspołnić własną biografię, chcą odzyskać dzieciństwo, uporządkować życie w zgodzie z doświadczeniami dojrzewania emocjonalnego, połączyć chwilę osiągnięcia dojrzałości z dniem dzisiejszym. Drudzy – nazwijmy ich skryptorami – opierają się głównie na zmyśleniu, ubieranym w znane konwencje prozy [...] i opowiadają historię, której istotą jest konflikt dojrzałości z niedojrzałością, skupiają się na momencie utraty niewinności, momencie wtajemniczenia w życie: dla nich istotna jest opowieść o tej krótkiej chwili, w której błyskawica dojrzewania rozświetliła mroki nieświadomości i spopieliła niewinność²⁵.

Do grupy pierwszej należą na przykład: *Rzeczy nienasycone* Czibora-Piotrowskiego, *Koń Pana Boga* czy *Szkoła bezbożników* Dichtera, *Czarne sezony* czy *Historia jednej topoli* Głowińskiego, *Nowolipie*

²⁵ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 50.

Hena, *Dom, sen i gry dziecięce* Kornhausera, *Przez rzekę i Dojczland* Stasiuka, *Topografia myślenia* Kulmowej, *Pelargonie* Mitosek oraz *Włoskie szpilki* Tulli. Natomiast *Hanemann* Chwina, *Absolutna amnezja* Filipiak, *Jedźmy, wracajmy...* Odojewskiego, *Weiser Dawidek* Huelle, *Szum* Tulli, *Dziewczyny z Portofino* Plebanek, *Szopka* Papużanki czy *Dom pod Lutnią* Orłosa to przykłady utworów z drugiej grupy.

Ważnym aspektem, który Czapliński wziął pod uwagę, grupując te teksty, jest obecność w nich autobiograficzności, ponieważ to właśnie jej nasilenie jest tu główną zmienną, stały jest niewątpliwie tylko wątek inicjacyjny z bohaterem dziecięcym. Różnica pomiędzy mitobiografiami a tekstami fabularyzowanymi polega – krótko mówiąc – na tym, że te pierwsze pretendują do bycia autobiografią: spójnym i całościowym obrazem prywatnej historii wywiedzionej z dzieciństwa, jako etapu decydującego dla dalszych losów. Spełniają wszystkie warunki „mocnej” definicji autobiografii, a więc pakt autobiograficzny i pakt referencjalny. Natomiast w tekstach grupy drugiej możemy mówić raczej o autobiograficzności, to do nich doskonale stosuje się pojęcie Czermińskiej o postawie autobiograficznej. Nie ma tu ani paktu autobiograficznego, ani referencjalnego, są natomiast podobieństwa pomiędzy minimalną wiedzą odbiorcy o realnej egzystencji autora a elementami fabuły. Według Czermińskiej jest to silna przesłanka dla czytelnika, który podobne podobieństwa wykryje, by uznać te teksty za – w pewnym stopniu przynajmniej – autobiograficzne.

Czy faktycznie różnica pomiędzy tymi tekstami jest tak ogromna? Wobec tego, co napisano już o autobiografii, o roli kreacji i wyobraźni w jej tworzeniu, a raczej – jak chce de Man – w jej od-twarzaniu, czym różni się na przykład *Dom, sen i gry dziecięce* od *Absolutnej amnezji*? Bohaterem Kornhausera jest J. Czy J. to Julian? Nigdzie wprost autor tego nie wyjaśnia. Filipiak nadała swej bohaterce imię Marianna. Nie ma wątpliwości: to nie ona. Ale zarówno J., jak i Marianna urodzili się w tym samym mieście co ich twórcy. Autobiograficzne wątki jednej i drugiej powieści nie są tak oczywiste dla „nieprofesjonalnego” czytelnika. Wątki autobiograficzne w prozie Kornhausera rozszyfrował Czapliński, twierdząc, że jest to książka o „podwójnym adresie czytelniczym”: jedną grupę stanowią czytelnicy zorientowani w życiorysie autora, a drudzy – mówiąc brutalnie – niezorientowani. W tytule bowiem tej prozy tkwi aluzja do innego tekstu Kornhausera – recenzji wiersza Ewy Lipskiej – właśnie pod tytułem *Dom, sen i gry*

dziecięce. Tekst ten włączony jest do zbioru *Świat nie przedstawiony*, który Kornhauser napisał wspólnie z Adamem Zagajewskim, dlatego Czapliński nazywa ten zabieg „szyfrem pokoleniowym”²⁶. Natomiast jedynym wątkiem autobiograficznym, jaki „naiwny” czytelnik rozpoznaje w *Absolutnej amnezji*, jest miejsce urodzenia autorki i bohaterki – miasto nadbałtyckie. W powieści jest jednak inna aluzja: jedna z postaci (polonistka Lisiak, będąca kolejnym wcieleniem głównej bohaterki) uczęszcza na konwersatorium uniwersyteckie na Wydziale Polonistyki, poświęcone transgresji artystycznej. Maria Janion rozpoznaje w tym wątku prowadzone przez siebie zajęcia, na które zapisała się Filipiak, rozpoznaje także siebie pod określeniem „Mistrzynie”²⁷. Książkę Kornhausera Lejeune nazwałby autobiografią, a Filipiak – powieścią autobiograficzną.

Czapliński także w pewnym stopniu wycofał się z dychotomicznego podziału, na rzecz formuły *continuum* form²⁸. Niektóre teksty są bardziej autobiografiami, a inne bardziej powieściami. Mówiąc inaczej w pewnych utworach mamy do czynienia z porozumieniem przez konwencję autobiograficzną, a w innych na plan pierwszy wysuwają się innego typu konwencje powieściowe, które tylko marginalizują konwencję autobiograficzną, nie usuwając jej definitywnie. W dużej mierze to od czytelnika będzie zależało, jakim konwencjom przyzna w konkretnym dziele pierwszeństwo.

Inne, ciekawe stanowisko próbujące pogodzić ze sobą dwa żywioły: autobiograficzny i powieściowy, reprezentuje Regina Lubas-Bartoszyńska. Powołuje ona do życia termin „pakt powieści autobiograficznej”²⁹ polegający na tym, że fikcyjnemu światu przedstawionemu w powieści przypisujemy wartości prawdziwości. Badaczka jednak – jak się wydaje – ujmuje ten świat całościowo, wraz z całą sytuacją wspomnieniową. Pojawia się tu zatem *mimesis* w innym sensie niż tradycyjny – mimetyzm formalny: polegający na imitacji czynności autobiografisty. Podsumowując: znaczenie w powieści autobiograficznej zyskuje autobiograficzna forma.

²⁶ Tamże, s. 44.

²⁷ M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, [w:] *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 1996, s. 320.

²⁸ P. Czapliński, *Ślady przełomu*, dz. cyt., s. 204.

²⁹ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, [w:] *Od dokumentu do fikcji (Rzecz o powieści autobiograficznej)*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 169.

Dziś jesteśmy bardziej wrażliwi na autobiograficzność – jakby powiedział Lejeune – panuje inny styl odbioru autobiograficzności. Być może dzieje się tak dzięki jej niezwyklej karierze w literaturze światowej. Jesteśmy bardziej skłonni węszyć tropy autobiograficzności w powieściach niż demaskować fikcję w klasycznych autobiografiach. Jesteśmy spragnieni owego „mięsa życia”, doszukujemy się go i znajdujemy.

Właśnie ta nasza szczególna wrażliwość umożliwiła autorom prowadzenie z nami subtelnych gier na tym polu. Przykładem tego typu przewrotności może być powieść Huelle *Weiser Dawidek*. Jego bohater wykazuje pełną tożsamość z narratorem: narracja prowadzona jest w pierwszej osobie. Wiemy też, że narrator jest autorem powieści, którą czytamy, dzięki licznym uwagom o procesie pisania jej: „to, co teraz robię to w żadnym wypadku nie jest pisanie książki, tylko zapełnianie białej plamy”³⁰. Jednak ostateczny – według Lejeune – warunek: identyczność sygnatury, czyli nazwiska na okładce i nazwiska narratora w tekście, nie został spełniony: narrator nosi nazwisko Heller – „bo tak się wtedy nazywałem”³¹ – stwierdza na dodatek beztrąsko... no właśnie, kto?

Kolejnym skomplikowanym zagadnieniem, jakie otwiera się w przypadku prozy wspomnieniowej, jest obraz dzieciństwa w nich przedstawiony. Jakie znaczenia za sobą niesie³², jaką rolę można mu przypisać? Bezsprzecznie jest to rola główna. Dzieciństwo jako początek narracji, początek jako znaczący punkt własnej biografii, ów początek to źródło emanacji sensów, które rozchodzą się niczym koncentryczne kręgi mącące czystą taflę wody życia.

Rolę przedstawienia dzieciństwa w prozie wspomnieniowej trzeba koniecznie widzieć w szerokim kontekście. Z badań zarówno Jerzego Cieślakowskiego, jak i Grzegorza Leszczyńskiego można wysnuć wniosek

³⁰ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 22.

³¹ Tamże, s. 27.

³² Dzieciństwo w prozie wspomnieniowej w ciekawym ujęciu dynamicznym prezentuje Ryszard Waksmund. Wedle tego autora współczesne teksty wspomnieniowe przeszły drogę ewolucyjną od zbioru zabawnych epizodów czy anegdot do kreowania za pomocą tworzywa własnego dzieciństwa fantazmatycznych wizji. Por. R. Waksmund, *Historia dziecka i dzieciństwa z perspektywy prozy wspomnieniowej*, [w:] K. Jakubiak, W. Jamrożek (red.), *Dziecko w rodzinie i społeczeństwie. T. 2, Dzieje nowożytne*, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2002, s. 311-322; tenże, *Dawne i nowe wspomnienia o dzieciństwie*, [w:] B. Olszewska, E. Łucka-Zajac [red.], „Stare”i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży, Opole 2010, Wydaw. Uniwersytetu Opolskiego, s. 111-126.

o triadzie dziecięcości w literaturze, trzech wzajemnie się przenikających i zasilających gatunkach literatury z dzieciństwem jako centrum, które wpływa na proces tworzenia i odbioru czytelniczego. Po pierwsze więc, jest **baśń i mit**, jako początek i naiwność człowieka, postrzegana symbolicznie jako perspektywa dziecięca. Po drugie, z tej perspektywy dziecięcej, która zyskuje bajkowy charakter, wyrasta cała **literatura skierowana do dzieci**, a pisana przez dorosłych, Cieślikowski stoi jeszcze na stanowisku, że często z komponentem dydaktycznym, moralistycznym³³, natomiast Leszczyński ujmuje to zagadnienie już w kontekście nowoczesności, jako złożoną grę pomiędzy tekstem, autorem a czytelnikiem³⁴. Po trzecie wreszcie, z tego samego źródła perspektywy dziecięcej literatura czerpie także wszelkie **pisanie o sobie samym, pisanie nostalgiczne, wspomnieniowe, autobiograficzne**. I tutaj znowu wspomnienie jest nie tylko gatunkiem literackim uprawianym przez autora, ale mechanizmem powrotu w czasie hipotetycznego odbiorcy:

Lektura uruchamia mechanizmy wspomnieniowe, hipotetyczny odbiorca odbywa więc swoistą „podróż w czasie”, która – jak na podróż przystało – łączy to, co dawne, z tym co współczesne, to, co było na początku drogi, z tym, co dokonuje się aktualnie w czytelniczym *praesens*, w czasie właściwym lekturze [...]. Owa przywołana w trakcie obcowania z utworem *dawność* rozumiana być może zarówno w kategoriach własnych, indywidualnych, subiektywnych i jednostkowych doświadczeń, jak i przeświadczeń i wyobrażeń uogólnionych, funkcjonujących w kulturze i składających się na obraz topicznego dzieciństwa³⁵.

Sam pierwiastek dziecięcy, zwany przez Cieślikowskiego podkulturą dziecięcą³⁶, przez Leszczyńskiego czasoprzestrzenią dzieciństwa³⁷ lub dziecięcością³⁸ po prostu, może być postrzegany w literaturze trojako: ze względu na świat przedstawiony, osobę twórcy oraz odbiorcę. Dziecięcość byłaby zatem próbą utrwalenia przez pisarzy tego dziecięcego spojrzenia na świat, pierwszego, niewinnego, pełnego zdziwienia

³³ J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura i dziecięca*, Ossolineum, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1975, s. 182.

³⁴ Zob. np. G. Leszczyński, *Dekalog nowoczesności, Style lektury książki dziecięcej*, [w:] *Książki pierwsze. Książki ostatnie?*, SBP, Warszawa 2012.

³⁵ Tenże, *Książki pierwsze. Książki ostatnie?*, dz. cyt., s. 60.

³⁶ J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura...*, dz. cyt., s. 6.

³⁷ G. Leszczyński, *Książki pierwsze. Książki ostatnie?*, dz. cyt., s. 60.

³⁸ Tenże, *Projekt krytyki paistycznej*, [w:] G. Leszczyński, M. Zając, *Książka i młody czytelnik. Zbliżenia. Oddalenia. Dialogi. Studia i szkice*, SBP, Warszawa 2013, s. 30-36.

tajemniczością i niezwykłością. Dlatego też twórca bywa utożsamiany, np. w romantyzmie i modernizmie, z dzieckiem po prostu³⁹, a „lektura tych dzieł jest zaproszeniem do odnajdywania w sobie «momentu dziecięcego», pierwotnej dziecięcej wrażliwości na piękno i bogactwo świata, prawdy moralnej, która lokuje się w świętym, bezgrzesznym czasie dzieciństwa”⁴⁰. Dziecięcość wreszcie jest także elementem refleksji humanistycznej⁴¹, m.in. badania, krytyki owych tekstów.

Topoiczne dzieciństwo w interesującej mnie prozie będzie to zatem bardzo złożona kategoria, której wartości z owej triady – mit/baśń, autobiografia, bajka – będą się nieustannie ze sobą przenikały i zasilają. Bardzo ważne jest to, że należy na dzieciństwo topoiczne patrzeć właśnie – jak to zaznaczył Leszczyński – w kategoriach czasoprzestrzennych, gdyż ruch między dzieciństwem a dorosłością, baśnią, mitem a autobiografią, pisaniem a odbiorem, autorem a czytelnikiem, bohaterem a narratorem, jest jednocześnie ruchem między tam i tutaj, stamtąd i dotąd, kiedyś i teraz. To wszystko komplikuje się, jeśli zważymy na cykliczność tej czasoprzestrzeni, dodając parę: zawsze i tylko raz, łącząc to, co jednostkowe, z tym, co uniwersalne w pętli czasu i Wiecznej Powtórki.

Niepodważalnie u początku jest akt stworzenia, raj, błogostan, Złoty Wiek, Arkadia, kraina wielkiej obfitości mlekiem i miodem płynąca, harmonia, ład, złoty róg. Na tak wiele sposobów i w tak wielu słowach człowiek utrwalił w kulturze tę ideę związaną z dzieciństwem właśnie, że to, co u początku, jest najlepsze. Być może najważniejszym z nich jest mit Adama i Ewy jako dzieci w raju⁴².

Jednak w istocie ten obraz dziecięcej Arkadii w polskiej prozie wspomnieniowej na przestrzeni wieków konsekwentnie ewoluował w stronę mitu o wypędzeniu z raju. Dziewiętnastowieczni pamiętnikarze kontemplują „kraje lat dziecinnych” z perspektywy wieku dorosłego, aby uwidocznic cierpienie i gorzyc przemijania, ale czynią to jeszcze w sposób sentymentalny⁴³. Raj dzieciństwa pozostawał w mocy aż do wybuchu II wojny światowej.

³⁹ G. Leszczyński, *O krytyce książki dziecięcej*, [w:] G. Leszczyński, M. Zając, *Książka i młody czytelnik, dz. cyt.*, s. 33.

⁴⁰ Tamże, s. 34.

⁴¹ Tamże, s. 35.

⁴² G. Leszczyński, *Dzieciństwo utracone. O prozie wspomnieniowej*, [w:] *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 394-395.

⁴³ Tamże, s. 374-384.

We współczesnej prozie wspomnieniowej powroty do dzieciństwa nabrały dramatyzmu. Są raczej jak wyprawa do jądra ciemności, z którego emanuje zło i w sposób nieodwracalny naznacza biografię. Podobnie gwałtowne jest wypędzenie z raju dzieciństwa. Raj ten nie istnieje, ulega zapomnieniu albo trwa zbyt krótko. Raje te często są atrapami pamięci, z konieczności tworzonymi, a nie od-twarzanymi. Te ułomne konstrukty pielęgnują dorośli z wielką pieczołowitością w swoich wspomnieniach, są to jednak raje zbudowane z przeczucia utraty, gdzie nostalgia przetykana jest często antycypowaną tragedią.

A początek? Wydawałoby się, że na początku, zanim rzeczy zdążą się skomplikować – bo tak czy owak skomplikować się muszą – choćby przez krótką chwilę mają w sobie pierwotną nieskalaną czystość, za którą potem tęskni się przez całe życie⁴⁴.

Doświadczeniem granicznym jest tutaj bez wyjątku wojna. U początków biografii współczesnych leży zatem zło, początek życia zyskuje umowność. Narrator niczym generał wbija chorągiewkę początku na mapie wojennej – i jest to początek nie nowego życia, ale nowej/starej wojny (Tulli, *Włoskie szpilki*). Biografia nie zaczyna się z chwilą narodzin, ale z chwilą wybuchu wojny dla tych, którzy urodzili się po. Jest to zawsze dzieciństwo „po”: *Dzieciństwo po Jałcie* – jak mówią badacze literatury, „tużpowojenne dzieciństwo” – jak zaznacza jeden z autorów.

Opowieść o początku, narodzinach dziecka to współcześnie nic innego jak *Krótką historia pewnego żartu*. A żart jest tu raczej eufemizmem traumy. Na osobistą traumę dorastania nakłada się trauma rodziny, trauma zbiorowa. Dziecko staje się figurą słabości wobec siły historii, pamięci zbiorowej. Walczy ono o własny głos, tożsamość, doświadczenie, pamięć indywidualną. Niegdyśjsze dziecko, niczym rozbitek przeszłości, wybiera się z drugiego krańca życia, niemal z jego kresu, aby zrozumieć owo jądro ciemności, okiełznać siły, które wypchnęły je z raju. Dziecko bowiem to typowy bohater prozy lat ostatnich: bohater niezakorzeniony, a owo niezakorzenienie równoznaczne bywa z wyrzuceniem z raju dzieciństwa na zawsze. Opowiadanie od początku to opowiadanie jeszcze raz, niczym magiczny rytuał zatrzymania zła, czasu, zapomnienia, odczynianie czarów i przywrócenia prawdy o sobie samym, prawdy prawie zawsze bolesnej. To także archetypalne spotka-

⁴⁴ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Wydawnictwo Nisza, wydanie II, Warszawa 2012, s. 22.

nie wiecznego dziecka i starca, naśladowujące cykliczność życia i śmierci, pamięci i zapomnienia. To w końcu wyprawa ratunkowa, podróż w pętli czasu i narracji, wyprawa ku dziecku, będąca paradoksalnie podróżą ku śmierci. To także ustalanie wspólnoty intymnych, trudno przekazywalnych doświadczeń szczególnego dzieciństwa na pograniczu: dzieciństwa między Hitlerem a Stalinem, wspólnoty, którą krótko określił Głowiński w słowach: „Byliśmy do ruin przyzwyczajeni...”⁴⁵.

Być może odpowiedź na pytanie, dlaczego powroty do dzieciństwa są współcześnie tak atrakcyjne dla pisarzy i czytelników, tkwi właśnie w tej wielości cech i znaczeń, jakie one w sobie gromadzą. Powracając tutaj do diagnozy Czaplińskiego o tym, że współcześnie proza polska zajęła się burzeniem mitów i budowaniem mitów, możemy odwołać się znowu do tezy Cieślikowskiego, który zdefiniował termin podkultury dziecięcej w literaturze jako m.in. mitotwórcze pamiętanie dorosłego o dzieciństwie⁴⁶. Czyli jednak nadal moim zdaniem wspomnienie o dzieciństwie w literaturze zachowuje swą silną mitotwórczą moc, chociaż zdaje się, że droga często prowadzi poprzez ruiny starych mitów. Przecież dzieciństwo jest już samo w sobie bardzo silnym mitem, nazwanym przez Karla Gustawa Junga archetypem. Jung tak charakteryzuje ów archetyp:

Opuszczenie, podrzucenie, wystawienie na niebezpieczeństwo itp. należą z jednej strony do późniejszego rozwoju **blahego początku** [podkreślenie moje – E.R.], z drugiej zaś do tajemniczych i cudownych narodzin⁴⁷.

Tajemnicze i cudowne dziecko zostaje oderwane od podłoża (matki) – rozwija swą myśl Jung – ale jako że stanowi wyższy stopień samourzeczywistnienia, natura będzie je ochraniać. „[...] z jednej strony bezbronne dziecko wydane jest na pastwę potężnych wrogów, nieustannie zagrożone zniszczeniem, z drugiej natomiast dysponuje siłami przekraczającymi ludzką miarę”⁴⁸ – jest niepokonywalne, boskie i silnie związane z naturą.

Co jest dla mnie istotne, Jung zdaje się rozpatrywać ów archetyp dziecka także jako element pośredniczący między nieświadomością

⁴⁵ M. Głowiński, *Magdalenka z razowego chleba*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 37.

⁴⁶ J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura i dziecięca*, dz. cyt., s. 6.

⁴⁷ C. G. Jung, *Fenomenologia archetypu dziecka*, [w:] *Transgresje 5, Dzieci*, red. M. Janion, S. Chwin, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988, s. 255.

⁴⁸ Tamże, s. 258.

a świadomością, i co więcej u Junga zarówno świadomość, jak i nieświadomość zyskują komponent czasowy! Świadomość jest terażniejsza i zawsze zagrożona wykorzeniem, a nieświadomość jest instynktowną, bliską natury Całością pryncypów. To dzięki mediacji dziecka między terażniejszością świadomości a odległą przeszłością nieświadomego dochodzi do połączenia tych dwóch części człowieka, czyniąc z niego ludzką istotę⁴⁹.

Tajemniczość dziecka przedstawia z kolei zdaniem tego badacza przeżycia artysty, których przedmiotem jest pojawienie się nowej i nieznannej treści. Dziecko oznaczać może zatem procesy twórcze, poszukiwanie poznania, treści, sensu, które są z kolei związane z ustaleniami na temat psychoanalizy, warunkującej proces terapeutyczny poprzez cofanie się w przeszłość nieświadomego. Nieprzypadkowo myślenie o poznaniu literackim zmieniło się w okresie modernizmu pod wpływem badań m.in. w dziedzinie psychologii Zygmunta Freuda i Junga właśnie. Owo myślenie o poznaniu literackim jest – jak się wydaje – ciągle dziś aktualne, mimo wielu nowych ustaleń.

To literackie poznanie zawiera w części dla siebie specyficzną wiedzę, której zdobycie nie jest możliwe w inny sposób: jest to właśnie wiedza, którą udostępnia nam literatura – o tym, co wprost nieświadomione, tłumione, inaczej niż w „pośredni” literacki sposób niedające się opisać, przedstawić czy opowiedzieć⁵⁰.

Pewnym *novum* w rozumieniu wartości literackiego poznania – jak przekonuje Ryszard Nycz – jest dziś to, że jesteśmy bardziej skłonni rozumieć, iż bezpośrednio odniesienie do świata zostało zawieszane, kierując naszą uwagę właśnie na władzę przedstawienia: „Mechanizmy retoryki obecności, czyli dyskursywno-literackie sposoby udostępniania realności okazują się w efekcie kluczowym, odrębnym, a także swoistym przedmiotem badań literackich”⁵¹. W kontekście tego ustalenia trzeba moim zdaniem patrzeć na dyskurs nostalgiczny w literaturze jako na przejaw właśnie tej gry przedstawienia jako zarazem konstrukcji i interpretacji tego, co przedstawione. Dziecko zatem, jako początek, byłoby próbą powrotu do stanu niewiedzy, kiedy to jeszcze sieć znaczeń się nie zawiązała. Droga dorosłego do dziec-

⁴⁹ Tamże, s. 262-263.

⁵⁰ R. Nycz, *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1-2, s. 185.

⁵¹ Tamże.

ka jest zawsze drogą wstecz i wiedzie poprzez burzenie, demaskacje, dekonstrukcje: rzeczywistości, sensu, znaczeń. Moc trującego terazniejszość nostalgicznego powrotu dzięki niepokonywalnemu dziecku wyraża się zatem w tym, że dochodzi do ujawnienia się nowej treści, przydania jej sensu, rozplątania pogmatwanych znaczeń lub choćby tylko ukazania ich umowności. Być może na tej ruinie powstaje nowy jakiś kojący prywatny mit początku. Według słów Leszczyńskiego:

Pisanie nie jest wynikiem udawania, aktorstwem, mamieniem czytelnika, nie jest czystą iluzją, przeciwnie: jest życiodajnym, ożywym zanurzeniem w czasoprzestrzeni mitu. [...] Spoza mitu chwilami prześwituje byt realny [...]. Z za beztroskiego dziecięcego świata nagle wyłania się dramatyczna świadomość dojrzałego człowieka, pojawia się bolesny rys czasu, cierń wbity w samo serce dziecięcego bezkresnego królestwa pełni szczęścia, spokoju i bezpieczeństwa⁵².

Pisanie o dzieciństwie – parafrazując dalej słowa badacza – nie jest współcześnie rozpaczliwą ucieczką przed tym światem od rozpacz i grozy, która podważa ludzki wymiar bytu. Jest za to heroiczną próbą odnalezienia w słowie, we własnym słowie, ładu, sensu w pozbawionym dobra świecie⁵³.

Rozważania ustalające kategorię dzieciństwa w prozie wspomnieniowej przełomu wieków, aby były jak najbardziej pełne i całościowe, muszą objąć następujące zagadnienia:

- sylwetka bohatera dziecięcego jako centrum, przedmiot narracji wspomnieniowej;
- szczególne wartości przypisywane dzieciństwu i typowe konteksty, w jakich pojawia się dziecko;
- otoczenie, tło, w którym porusza się bohater: rodzina, dom, miasto i inne przestrzenie;
- wreszcie przedmiotem refleksji będzie relacja: bohater–narrator, wspominany–wspominający oraz sam fakt wspomnienia i rekonstrukcji, ponieważ kategoria dzieciństwa ujawnia swe wartości właśnie jako przedmiot świadomej konstrukcji. Dlatego też będę starała się zdemaskować wspomnienia i wykryć nieomagi pamięci oraz metody literackiego łąkania jej luk.

⁵² G. Leszczyński, *Książki pierwsze...*, dz. cyt., s. 71.

⁵³ Tamże, s. 76.

ROZDZIAŁ 1

Fotografia i lustro – pamięć ciała

Powrót do dzieciństwa to w dużej mierze powrót do swojego dziecięcego ciała. Zrozumienie go od nowa, przypomnienie sobie jego przygód. Widzieć siebie jako dziecko to „wejść w swoją skórę”. Powrócić do dzieciństwa to przywołać pierwsze doznania, które przecież przepływały przez ciało. Ciało bowiem ujawnia się w życiu dziecka od pierwszych chwil jako receptor przyjemności lub jej braku. Pierwsze przyjemne doznania związane są z bliskością rodziców, którzy zapewniają bezpieczeństwo i pokarm. Ale przyjemne są także doznania świata odbieranego przez zmysły: pierwszy smak, pierwszy kolor, dotyk i dźwięk – te wrażenia składają się później na niepowtarzalne archiwum dzieciństwa, to one właśnie stanowią treść wspomnień dorosłego człowieka, który powraca do swego mitycznego czasu pierwszych wtajemniczeń w świat. „Obok był ojciec. Trzymał mnie za rękę, rozmawiając z jakimś towarzystwem, a matka – tak, mama też tam była – ja zaś przypatrywałem się dużej jasnej plamie, która kołysała się na chropowatej ścianie domu” – to zapis pierwszego aktu świadomości, zarazem pierwsze zdanie *Nowolipia* Hena¹. Pamięć ciała jest w dużej mierze sensualna, nigdy później migotliwa plama słoneczna nie będzie już tak boleśnie piękna, tajemnicza i kusząca.

Doznania cielesne, ów wielokrotnie przywoływany smak Proustowskiej magdalenki – ciastka z dzieciństwa, stanowią katalizator

¹ J. Hen, *Nowolipie*, Iskry, Warszawa 1991, s. 23.

wspomnień, wehikuł pamięci – jak określa to Czapliński². Dopiero obróbka pamięci doznań, które uruchomiły podróż w czasie, za pomocą świadomego procesu rekonstrukcji, uporządkowania, wywołuje efekt wierności wspomnień, choć właśnie z tym zastrzeżeniem, że jest to tylko jej imitacja. Dlatego podobnie jak mówi się o tonacji wspomnień (rzewność, melancholia, ckliwość), tak moim zdaniem dzięki przesyceniu wspomnień sensualnością, niektóre z nich naznaczone są charakterystycznym zapachem, smakiem, dźwiękiem, kolorem. Przewodnim kolorem wspomnień Mitosek *Pelargonie* jest czerwień. Jest to kolor tytułowych pelargonii, które stoją na parapecie rodzinnego domu, sadzone ręką matki, kolor dziewczęcego beretu, muchomor, zarazem zachwycającego i groźnego dla dziecka, poziomek zbieranych przez dzieci na kirkucie obok domu, kokardy we włosach, ale i krawatu ZMP noszonego przez siostrę, zatem barwa komunizmu. Jest to kolor wieloznaczny: krwi z rozciętego kolana i czereśni z rajskiego ogrodu, owocu róży w słodkiej konfiturze i zdradliwych wiśni w alkoholu, którymi upija się dziewczynka. Czerwień, kolor życia i śmierci, porządkuje wspomnienia od początku do końca: „Przyjechałam. Dom pusty, nie ma pelargonii. Idę w górę. Nie ma pola. Same krzaki. Między nagimi gałęziami czerwienią się jesienne liście”³.

Owym wehikułem czasu, który uruchamia kołowrotek pamięci, jest bardzo często stara fotografia. Wątek oglądania przez narratorkę fotografii z sobą jako dzieckiem jest typowym wątkiem literatury wspomnieniowej⁴. Zresztą, jak się okazuje, również czytelnicy takiej prozy proces odbioru opisują jako przeglądanie starych zdjęć, i wydaje się, że jest to świadomy zabieg autorów. W recenzji *Pelargonii* Mitosek satysfakcja z czytania tej prozy zestawiona została z czynnością niespiesznego przeglądania starych, wyblakłych fotografii⁵. Do tekstów wspomnieniowych bywają dołączane prawdziwe fotografie z dzieciństwa autorów (*Pelargonie*, *Rodzinna historia lęku*). Proza wspomnieniowa posługuje się techniką lustra i fotografii. Narrator tej prozy jest jak człowiek, który stoi przed lustrem trzymając w rękach starą fotografię, na której znajduje się dziecięca figura jego samego. W lustrze przed sobą widzi odbicie własnej sylwetki zarazem i zdjęcie

² P. Czapliński, *Przerabianie nostalgii...*, dz. cyt., s. 72.

³ Z. Mitosek, *Pelargonie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 104.

⁴ P. Czapliński, *Przerabianie nostalgii...*, dz. cyt., s. 76.

⁵ Por. M. Szczygieł, *Wideoklip rodzinnej pamięci*, „Gazeta Wyborcza” 19.03.2007.

dziecka, którym był. Implikuje to dwa ważne pytania stawiane przez współczesną prozę. Pierwsze pytanie o tożsamość. Czy dorosły poznał siebie sprzed lat, czy identyfikuje się z tym drobnym dziecięcym ciałkiem? Czy ja i on jesteśmy tym samym? To problem tożsamości jako ciągłości ciała w czasie. Tak trudno zaakceptować tę ciągłość cielesności i tożsamości zarazem, ciało dziecka bowiem jest zupełnie różne od ciała dorosłego. Drugie ważne pytanie dotyczy możliwości ożywienia za pomocą słów nieruchomego obrazu odbitki. Na dodatek ożywienia nostalgicznego, a więc uwznioślającego i będącego – podobnie jak fotografia – poręczeniem prawdziwości (słynna metafora Stendhala literatury jako lustro jest nadal żywotna, ale właśnie jako wielka dyskusja z realizmem). Obydwa powyższe zagadnienia stanowią ważne nurty współczesnej dyskusji z nostalgią czy nawet – jak chce Czapliński – jej dekonstrukcji⁶. Obydwa też koncentrują się na ciele dziecięcym i jego przedstawieniach w omawianej prozie.

Dziecięce ciało jako źródło cierpień

Przede wszystkim ciało dziecka wydaje się bardziej wrogie, bo samodzielne i nieokiełznane; dzieje się tak z wielu powodów. Ciało dziecka jest słabe, nie w pełni rozwinięte, podatne na choroby. To także ciało, nad którym właściciel nie do końca panuje. To wszystko sprawia, że ciało przysparza dziecku wielu cierpień i uzależnia je od dorosłych.

Odczuwałem, że jestem malutki, słabutki, uzależniony, bo bez nich, dorosłych bezradny. [...] Dziecko wie, że jest uwięzione w ciele – słabym, podatnym na choroby – że ciało potrafi być wrogiem – wie w sposób naturalny to, do czego filozof dochodzi po latach rozmyślań z powodu choroby nerek. Ile pułapek, ile przykrości szykuje mu to podstępne ciało. Dlaczego gorączka? Dlaczego bolesne opuchnięcie od świnki? Duszący koklusz? Dlaczego katar z nieznośnymi gwałtami, kaszel, oparzenia, swędzenia? Ja zaś szczególnie byłem nieudolny, niezręczny, wszystko wymykało mi się z rąk⁷.

Przedmiotem wielkiej zazdrości dzieci jest umiejętność dorosłych manipulacji własnym ciałem. Przyuczeniu dzieci do zręczności służy oddziaływanie wychowawcze szkoły, gdzie każda niezdarność ura-

⁶ Tamże.

⁷ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 11.

sta do rangi skandalu. Bohaterka *Włoskich szpilek* Tulli jest najgorszą uczennicą. Ssie stalówkę i chodzi z zaciekami atramentu w kącikach ust, w kieszeni brudnego fartuszka chowa zasmarkaną chustkę i gubi klucze do domu. Swoim zachowaniem budzi odrazę nauczycieli, matki, a także babci – za niezdarną grę na fortepianie czeka dziewczynkę z jej strony przytrzaśnięcie palców.

Wreszcie ciało dziecięce jest małe, mniejsze niż przewiduje „norma”, którą niewątpliwie stanowi ciało dorosłego. Ten niski wzrost jest od razu znakiem dziecka, a także sytuuje je na niższej pozycji względem wszystkich wyższych osób (nie tylko dorosłych, ale i starszych dzieci). Dziecko jest zatem bardzo drażliwe na opinie i uwagi dorosłych związane z jego wzrostem: „Nasz Mareczek to już prawdziwy mężczyzna! Urósł przez ten rok, że hej!» – [posłyszal] uwagę starego, która była jak długo oczekiwany balsam na jego okrutnie zbolełe serce...”⁸. Dorastanie, jako wzrastanie ciała, jest sygnałem wychodzenia z dzieciństwa.

Ciało dziecięce jest też dla dziecka w dużej mierze fizjologią, nad którą nie umie jeszcze panować, ale już ma świadomość kulturowego wymogu kontrolowania jej. Jest to zatem źródło potwornych frustracji: „Wstydzilem się mówić, że chcę do ubikacji, i zdarzało mi się robić w majty, dzieci od razu to odkrywały i zatykały sobie nos, a mnie, płaczącego ze wstydu, odprowadzano do domu. To, że zdarzała się katastrofa, uważałem za jedną z udręk właściwą istnieniu, mojemu istnieniu w szczególności”⁹. Tę symbolikę fizjologiczności dziecka podejmuje także Tulli we *Włoskich szpilkach*. Noworodek jest istotą fizjologiczną, ślina i specyficzny zapaszek dzieci budzą w dorosłych odrazę. Nawet matka nie chce dotykać własnego dziecka. Dzieci mają często lepkie ręce. System hierarchicznej przemocy wdrażany jest już w przedszkolu, gdzie metodycznie tępi się każdy przejaw fizjologicznej niesubordynacji objawiający się w zasikiwaniu prześcieradeł. Upokorzenie, zawstydzanie, publiczna egzekucja „winnego”, straszenie zsyłką do „poprawczaka” – to w przedszkolu, natomiast na podwórku „zabierano majtki. Penitenci wypuszczeni bez majtek na podwórko, samotnie stawiali czoło swojej hańbie. Pierwszego dnia natrafiłam na zbiegowisko wrzeszczące: «Do spalenia, do spalenia,

⁸ W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, Wydawnictwo Książkowe Twój STYL, Warszawa 2000, wyd. II, s. 16.

⁹ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 12.

do spalenia!» Dlaczego do spalenia? Bo bez majtek [...] To można palić ludzi? W jaki sposób? Normalnie, w piecu”¹⁰. Tym sposobem fizjologia, cielesność w ogóle, staje się stygmatyzująca, przemoc zaś nakierowana jest na przejawy cielesnej inności, różnicy. Wyrażenie „spalić się ze wstydu” odsyła czytelnika do konotacji z kręgu „epoki pieców”.

Toteż prawdziwy sąd nad ciałem, w którym orzeczenie „winny” oznacza śmierć, rozgrywa się w utworach będących świadectwami pamięci o Holocauście. Bohaterowie zarówno *Czarnych sezonów* Głowińskiego, jak i *Konia Pana Boga* Dichtera to dzieci skazane na zagładę z powodu „złego wyglądu”. Ów „zły wygląd” to kilka cech zewnętrznych, które zostały jednoznacznie zakwalifikowane jako oznaki przynależności do „niższej rasy”. „...ciemne oczy i nos nie tak prosty jak należy, stały się oznaką i mogły decydować o być albo nie być człowieka”¹¹. W czasie wojny wygląd ciała, a szczególnie twarzy „stał się oznaką”: zaczął oznaczać śmierć. Żydowska twarz, żydowskie oczy, podobnie jak zły wygląd/dobry wygląd, należą do zespołu toposów Holocaustu. Jako takie stają się wrogie, obce, demaskujące, symbolizują śmierć¹².

Historia dzieci – bohaterów tych powieści – jest przede wszystkim historią ucieczki przed wykonaniem wyroku, który w ich przypadku – nie było co do tego wątpliwości – już zapadł. Historią poniżającego i koszmarnego życia w różnych kryjówkach: dołach piwnicznych, studniach, w maleńkich przesmykach pomiędzy ścianami, w domach nieprzyjaznych ludzi, którzy traktowali ukrywanie Żydów jako źródło zarobku...

Stąd częstym wątkiem jest marzenie o „czapce niewidce”, wtopieniu się w otoczenie, o zamienieniu swego ciała w rzecz oraz o długotrwałym śnie, który byłby podobny do stanu hibernacji. W *Szkole bezbożników* Dichtera dziecko nawiedzane jest przez sny, w których wygląda inaczej i przez to udaje mu się ocaleć: „Śniło mi się, że mam na sobie mundur Wehrmachtu. Ocalałem, przebrany za Niemca”¹³, „Miałem też wrażenie, że rozjaśniają mi się brwi i włosy”¹⁴. Wszystkie te techniki są w wyobraźni bohaterów cudownymi sposobami

¹⁰ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, dz. cyt., s. 16.

¹¹ M. Głowiński, *Czarne sezony*, Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1999, s. 139.

¹² S. Buryła, *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 138.

¹³ W. Dichter, *Szkoła bezbożników*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 17.

¹⁴ Tamże, s. 105.

na ukrycie własnego złego ciała, a tym samym na ocalenie. Prawa wojny okazały się nieubłagane: ktoś, kto się wyróżniał, mógł liczyć już tylko na cud. Przykładem takiego dziecka skazanego za wygląd jest tytułowy bohater opowiadania *Rudy Jasio z Czarnych sezonów*. „Rudy Jasio [...] się wyróżniał, odznaczał się zatem właściwościami szczególnie niekorzystnymi w świecie, w którym jednym z warunków przetrwania stała się mimikra”¹⁵. Rudy Jasio oczywiście został zabity, nie mogło być inaczej.

W opowiadaniu z *Czarnych sezonów* zatytułowanym *Kwadrans spędzony w cukierni* bohater zostaje sam w miejscu publicznym. „Z początku wydawało mi się, że panuje spokój, siedzę sobie cicho jak mysz pod miotłą, czekam, jak mi przykazano – i szczęśliwie nic się nie dzieje, zajadam ciastko [...]. Ale po chwili nie mogłem się nie zorientować, iż sprawy układają się inaczej, trudno było mieć wątpliwości, znalazłem się w centrum uwagi. [...] Poziom strachu wzrósł radykalnie”¹⁶. Wyrażenie „siedzieć jak mysz pod miotłą” jest synonimem bezpieczeństwa, a „znaleźć się w centrum uwagi” to zostać zdekonspirowanym, rozpoznanym, a to mogło dla dziecka żydowskiego oznaczać tylko jedno. „Bo przecież duch czasu sankcjonował przeświadczenie, że ktoś zdemaskowany jako Żyd, jako Żyd zidentyfikowany, jest z góry skazany na śmierć, przeznaczony na odstrzał”¹⁷.

W obydwu tych powieściach: *Czarne sezony* i *Koń Pana Boga* poczuciu obcości własnego ciała towarzyszy poczucie jego gnicia, niesprawności fizycznej, ułomności, która dodatkowo staje się przeszkodą w walce o życie. „Ten narastający lęk przekładał się na objawy fizyczne, miał wymiar somatyczny”¹⁸.

Bohater Dichtera ma chore nogi. Stawy kolanowe ucierpiały podczas długotrwałego siedzenia w ciasnych kryjówkach, co pozbawiło go możliwości szybkiego biegania. Jest to niemal obsesją dziecka, pojawiającą się w stanach lękowych nawet już po wojnie, gdy jest bezpieczne: „Podniosłem nogę i zamarłem w bezruchu. Zabolało mnie kolano. Staralem się oddychać jak najwolniej; nie mogłem jednak przestać zupełnie. [...] Matka nie wykrwawi się teraz. Z podniesioną nogą czekałem, aż ktoś przyjdzie jej z pomocą, bo sam bałem się wyjść

¹⁵ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 99.

¹⁶ Tamże, s. 93.

¹⁷ Tamże, s. 116.

¹⁸ M. Głowiński, *Historia jednej topoli*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 209.

na podwórze”¹⁹. Przez te nogi „nawet po wojnie dzieciństwo nie było bezpieczne. Każdy mógł mnie uderzyć. Nie potrafiłem biegać”²⁰.

W *Czarnych sezonach* Głowińskiego spotykamy się z opisem czyraków, ropnych ran na nogach dziecka, które uniemożliwiają mu na parę miesięcy powrót do domu po zakończeniu wojny. Bohater Głowińskiego również nigdy już nie odzyskuje tego poczucia zadomowienia w ciele. Jako nastolatek ma stałe poczucie inności, która ujawnia się szczególnie na lekcjach wychowania fizycznego w szkole: „Nie lubiłem lekcji gimnastyki, więcej, nie znosiłem ich, bez wątpienia **byłem najgorszy w klasie** [podkreślenie moje – E.R.]”²¹. Ta obojętność na sportowe pasje kolegów skazuje bohatera na milczenie. To milczenie, do którego odsyła żydowska twarz, należy także według cytowanej wyżej pracy Buryły do topiki Holocaustu²², poruszamy się tu zatem w zaklętym kręgu upiornych skojarzeń, z którego nie ma wyjścia, podobnie jak nie ma ucieczki od własnego ciała, które staje się obce.

Głód – oto kolejne cierpienie dostarczane przez dziecięce ciało. Kwestia związku jedzenia z kategorią dzieciństwa w literaturze jest przedmiotem osobnych badań. W literaturze skierowanej do niedorośliwych mamy do czynienia z dwiema skrajnymi sytuacjami: z głodem albo obżarstwem. Obżarstwo jest rodzajem dziecięcego hedonizmu, który z kolei łączony jest z fazą oralną rozwoju człowieka, a przez to także z zakamuflowaną sferą seksualną²³. Wydaje się, że kwestię dostatku jedzenia można też rozpatrywać w odniesieniu do mitu Złotego Wieku. Powolna zatem degradacja świata wiąże się także z niedostatkiem pokarmu, koniecznością trudzenia się, aby go zdobyć.

Akt spożywania pokarmu umieszczony w przeszłości ulega mityzacji i staje się rytuałem – jest to widomy znak tego, że znajdujemy się jeszcze w krainie, gdzie degradacja rzeczywistości się nie dokonała, choć być może już postępuje. Całostronicowy opis picia oranżady w *Weiserze Dawidku* Huelle jest naznaczony patosem, przesycony sensualnością – odnotowywane są skrupulatnie kolejne etapy tego dziecięcego rytuału:

¹⁹ W. Dichter, *Koń Pana Boga*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 85.

²⁰ Tamże, s. 113.

²¹ M. Głowiński, *Historia jednej topoli*, dz. cyt., s. 192.

²² S. Buryła, *Topika Holocaustu*, dz. cyt., s. 132.

²³ Por. R. Waksmund, *Śladem chlebowych okruszków: wokół motywów biesiadnych w literaturze dziecięcej*, [w:] P. Kowalski [red.], *Oczywisty urok biesiadowania*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998, s. 95-102.

Jeśli zamknięcie było szczelne, a gaz nie uszedł małymi pęcherzykami, wstrząsało się butelką i lekko podważony kapsel odskaکیwał sam. W powietrzu razem z odgłosem wystrzału unosiła się pachnąca mgiełka i wszyscy kupujący odwracali się w twoją stronę, a ty stałeś na podmurówce i przechylałeś butelkę do gardła [...] obok eksplozji korka był także jej kolor. [...] Stałem więc na cementowej podmurówce sklepu Cyrsona i patrząc w ciemnozielone szkło butelki, chciałem odgadnąć, jak to będzie oranżada – żółta czy czerwona²⁴.

Opis ten jest bogaty w znaczenia. Po pierwsze, przejście w ciągu narracji na bezpośredni zwrot do czytelnika wskazuje na to, że oranżada jest pewnym szyfrem pokoleniowym, kodem łączności pokoleniowej i deklaracją przynależności do niego: „W tamtych czasach oranżadę robiono w dwóch barwach...”²⁵ Dla rodziców ponadto to nie była oranżada, tylko „krachle”. Po drugie, picie oranżady staje się czynnością zakazaną, grzeszną, chwilą buntu: „przechylałeś butelkę do gardła, zupełnie tak samo jak ojciec albo pan Korotek w barze «Liliput» przechylali butelki z piwem”²⁶. Po trzecie, jedzenie, szczególnie w dzieciństwie i przeszłości, może być interpretowane – i jest to pewna prawidłowość także w literaturze wspomnieniowej – jako metonimia seksualności dziecięcej. W tym przypadku uprawnia do takiego spojrzenia to, że sprzedawczyni oranżady „miała wielkie jak donice piersi [...] i kiedy ruszała się żwawo podając towar, te piersi latały jej pod kretonową sukienką [...] jak sprężynujące połówki arbuza”²⁷. Po czwarte wreszcie, jednak to, że oranżadę trzeba było zdobyć, kupić za zaoszczędzoną resztę z zakupów, jest oznaką postępującej degradacji świata, oddaleniem się od dziecięcej krainy obfitości.

Wobec tego znaczące są także te utwory wspomnieniowe, w których mamy do czynienia z wątkiem dziecięcego głodu. Cierpienie rodzi się tu z okrutnego zaprzeczenia dziecięcej przyjemności jedzenia. To ponury świat na opak, bo przecież: „Dziecko nie może być głodne”²⁸. Potrzeba jedzenia dostarcza kolejnego dowodu przeciwko ciału. To ono jest przyczyną bolesnego głodu.

²⁴ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, dz. cyt., s. 64.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 311.

Głoduje bohaterka *Włoskich szpilek* i *Szumu Tulli*. Głód ten związany jest z głodem miłości matki, która odrzuca dziewczynkę za jej – jak napisałam – odbiegającą od standardów cielesność, za owe skandale i kłopoty, jakich to dziecko jest przyczyną, a które niebezpiecznie przypominają matce o jej obozowej tajemnicy. Źródło pokarmu jest zapieczętowane tak jak źródło miłości matki.

Bohater Dichtera to dziecko–potworek, wiecznie nienasycone, o ewidentnie niezdrowym podejściu do jedzenia. Nawet po wojnie, gdy jedzenie jest już dostępne, dziecko nie może nasycić głodu żadną ilością pokarmu, nie odstępuje matki i kuchni na krok, przygląda się procesowi przygotowywania posiłków, to jego ulubione zajęcie. Jest to odruch obronny po długotrwałym głodzie. Nienasycenie jedzeniem po wojnie może także symbolizować nienasycenie zwykłą codziennością, z której ogołociła ludzi wojna. Stąd koniec wojny to nie tylko najedzenie się do syta, ale i powtórne odtwarzanie zwykłego życia, rodziny, domu, aż po najdrobniejsze przedmioty, stąd tak dużo ich opisów w *Koniu Pana Boga*²⁹.

Niemожność nasycenia jedzeniem może być według mnie jednym z wielu znaków rozpoznawczych dzieci „osmalonych”. Jest to termin zaczerpnięty z prozy Irit Amiel, tytuł zbioru jej opowiadań, opatrzony posłowiem Głowińskiego³⁰. Autor posłowania pod tym terminem definiuje zagadnienie dotyczące teorii traumy po Shoah, opisujące trafnie kategorię bohatera, rozciągając ją nie tylko na bohaterów prozy Amiel: „Bohaterowie są tu osmaleni przez zbrodnię, jakiej dokonano na nich bezpośrednio [...]. Tego osmalenia nie da się usunąć żadnymi sposobami, jest ono niezmywalne”³¹.

Owo osmalenie jako temat literacki rozwija zresztą sam Głowiński w swej prozie. Tę stratę, brak ubiera on dwukrotnie w metaforykę jedzenia ciastka. Wcześniej była mowa o sytuacji w cukierni, kiedy to chłopcykowi nie dane jest zjeść ciastka, gdyż zagrożony zostaje denuncjacja. Podobną wymowę ma opowiadanie *Ciastko* z tomu *Czarne sezony*. Dziecko, na początku pobytu w warszawskim getcie, wybiera się do cukierni, „była dla mnie światem niezwykłym, niedostępnym, czarodziej-skim”³². Jednak wymarzone ciastko zostaje mu zabrane przez „obdarte-

²⁹ Podobną interpretację proponuje także w swojej recenzji M. Razbio-Birek, *Malowany Koń*, „Twórczość” 1997/VIII, s. 129.

³⁰ I. Amiel, *Osmaleni*, Świat Literacki, Izabelin 1999, posłowie M. Głowiński.

³¹ Tamże, s. 108.

³² M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 22.

go dzieciaka – ocrachmunes”. „Wydarzenie to było dla mnie wstrząsem, w jakimś sensie zawalił mi się świat”³³. Nic już nie będzie w stanie utulić tego cierpienia, odtąd dziecko żyje z piętnem, które dorosły odnajdzie w tym słowie: osmalony. A przecież samo słowo „osmalić” odnosi się w pierwszej kolejności właśnie do ciała: 3 na 4 przykłady użycia tego słowa odnoszą się do ciała ludzkiego, słownik kwalifikuje jako rzadsze użycia w odniesieniu do rzeczy³⁴. Doskonale natomiast uchwycił wieloznaczność tego słowa Dichter: „Ja, czarny jak smoła”³⁵.

We wspomnieniach żydowskich ciało dziecka jest zatem napiętnowane złowrogą innością, osmalone, jest to ciało złe, dotknięte także fizyczną chorobą, rozkładem i głodem. Dominują tu motywy ukrywania się, nieustannej ucieczki przed wzrokiem ludzkim. Jako ludzie wyjątkowi, niemal bohaterowie, przedstawiani są ci, którzy konieczności ukrywania własnego ciała, a więc nielegalności własnego istnienia, nie podporządkowali się (na przykład dziadek bohatera w *Czarnych sezonach*). Wszyscy inni traktują to prawo z konsekwentną powagą, swymi ucieczkami pośrednio przyznając mu słuszność. Szczególnie dzieci szybko orientują się w sytuacji i bez sprzeciwu przyjmują istniejący stan rzeczy jako coś naturalnego. Oprócz poczucia inności swego ciała nie ma w nich świadomej chęci buntu. Pojawia się za to irracjonalne poczucie, że ciało jest czymś z góry i niesprawiedliwie narzuconym.

Przykładem może być powieść Kornhausera *Dom, sen i gry dziecięce*. Bohater tego utworu to także dziecko żydowskie. J. urodził się rok po wojnie. Nie oznacza to, że nie czuje na sobie piętna inności. Jest ono tym bardziej bolesne, że ciało dziecka zostało poddane manipulacji bez jego woli, co raz na zawsze wyznaczyło tory życia.

Dlaczego J. kilkudniowy zaledwie berbec, niemy świadek rodzącej się właśnie historii, został oddany przez ojca w jej długie, lepkie ręce? Tak, J. niewiele miał do powiedzenia. To za niego mówili ci wszyscy, zgromadzeni przy nim Żydzi, którym naprawdę było wszystko jedno, co się z nim stanie i czy będzie zadowolony ze swego losu. [...] małe złote nożyczki w kształcie liry, leżące na przykrytej odświętną, białą serwetą tacy, które za chwilę weźmie do ręki zaproszony mohel, wyznaczą najważniejszy rytm przyszłego życia³⁶.

³³ Tamże, s. 23.

³⁴ *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, hasło „osmalić”.

³⁵ W. Dichter, *Szkoła bezbożników*, dz. cyt., s. 72.

³⁶ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce: powieść sentymentalna*, Znak, Kraków 1995, s. 20.

Konsekwencje czynu rytualnego obrzezania, wpisującego chłopca we wspólnotę żydowską, są dla niego bolesne. Tym bardziej że dla dzieci, w przeciwieństwie do dorosłych, nadszedł „czas niewyróżniania się”. „Być nikim, jakie to wspaniałe! Być nikim, a jednocześnie manifestować swoją inność i nie poddawać się złudzeniu, że jest się spisanim na straty”³⁷ – to ten sam motyw „czapki niewidki”, który pojawia się w *Czarnych sezonach*. Momentem traumatycznym dla J. jest brutalne odsłonięcie przez rówieśników tajemnicy jego inności: „[...] dwóch osiłków chwyciło go nagle za ramiona, położyło gwałtem na stole i zaczęło ściągać mu spodnie. Wszyscy wrzeszczeli bez opamiętania”³⁸.

Bohater przeżywa z całą mocą bolesny proces odkrywania Tajemnicy swego dzieciństwa, czyli przeszłości, która narzuciła mu tożsamość, a potem podjął wysiłek walki z tą narzuconą przez społeczeństwo i historię tożsamością.

Najważniejsze inicjacje

Budzenie się seksualności to długi i skomplikowany proces, w którym inicjacja erotyczna jest faktem odległym i ostatecznym. Zanim do niej dojdzie, w umyśle i ciele dziecka rozegrać się ma prawdziwy dramat. Pierwszym aktem bywa zwykle obserwacja tajemnic sypialni rodziców i zabawy erotyczne dzieci:

Niedaleko mieszkał Bronek [...] Chodziliśmy na górę, do lasu. Oglądał mnie z przodu i z tyłu. Ja jego też³⁹.

Tomek kiedyś położył się na Zuzi [...] leżeli chwilę nieruchomo. Czuł jej drobne ciało pod sobą [...] Zuzi była miękka i ciepła. Po chwili dziewczynka odepchnęła go.

Nie chcę. Jesteś za ciężki. Chyba że się ze mną ożenisz naprawdę⁴⁰.

Drugim aktem inicjacji są fascynacje erotyczne, dziecięce zauroczenia i miłości. Najbardziej nośnym literacko pod tym względem jest motyw rajskiego ogrodu:

³⁷ Tamże, s. 44.

³⁸ Tamże, s. 40.

³⁹ Z. Mitosek, *Pelargonie*, dz. cyt., s. 11.

⁴⁰ K. Orłoś, *Dom pod Lutnią*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 94.

Na jednym z drzew, jedną nogą na podstawionej drabinie, drugą na konarze, stała na bosaka ciemnowłosa, nie znana mu dziewczyna i opalonymi na brąz rękami w zakasanych po pachy rękawach zrywała gruszki [...] stała w rozkroku na dwóch konarach i zobaczył tam między jej też opalonymi na brązowo udami coś czarnego, bo ona pewnie nie miała na sobie majtek (wprawdzie dopiero skończył dziewięć lat, ale był już bardzo zainteresowany, co dziewczęta tam między udami mają; od dawna wiedział, że coś innego, niż on ma, wiedzieć jednak, a widzieć, to nie to samo), i choć właśnie wyciągnęła ku niemu rękę, trzymając w dłoni apetyczną gruszkę [...] nie rzuciła jak poprzednią, ale powiedziała zachęcająco: „No, niech wejdzie i weźmie”⁴¹.

Wiele z utworów ukazuje moment inicjacji seksualnej. Wokół jednej z nich ześrodkowana jest akcja opowiadania Odojewskiego *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*. Bohater, Marek doznaje fascynacji Simone – liliputką z objazdowego cyrku. Jest to fascynacja dwuznaczna: z jednej strony to wyraz dziecięcego zauroczenia magią cyrku, z drugiej – erotyczne pożądanie narastające w budzącej się dziecięcej seksualności. Ale i obiekt owych uczuć jest także dwuznaczny. Simone jest nazywana raz „piękną celuloidową lalką”, a więc czymś rodem z wyobraźni dziecięcej, a raz „dziewczynką niedziewczynką”, dojrzałą kobietą o wzroście dziecka. Wciąga ona chłopca w wielce dla niego pochlebny grę, w której chętnie przyjmuje on rolę mężczyzny uczestniczącego we flircie. Niewinna zabawa kończy się, gdy pomiędzy tymi dwojgiem dochodzi do zbliżenia. Czar iluzji pryska, Marek jest dzieckiem, padł ofiarą kobiety, która z racji swego wyglądu nie mogła liczyć na odwzajemnienie swych uczuć erotycznych ze strony dorosłego mężczyzny. Seks z chłopcem był dla niej zaspokojeniem niskich potrzeb, opis nie pozostawia wielu wątpliwości: był to niemal gwałt na dziecku.

Warto zastanowić się nad symboliką tej niefortunnej inicjacji bohatera. Z jednej strony można ją odczytywać jako napór rzeczywistości wojennej na nieskażoną psychikę dziecka. Wyraźnie mówi się, że cyrk objazdowy jest jedynie marną kopia przepychu i rozmachu cyrków, jakie dzieci miały okazję oglądać przed wojną. Z drugiej strony może to być symbol brutalnego wyrwania z dzieciństwa i potrzeby momentalnego dorostnięcia, które wymusza wojna. Wyraźny jest też kontrast między sielankową i rajską wizją pierwszych subtelnymi

⁴¹ W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, dz. cyt., s. 22.

wtajemniczeń w sprawy cielesne (w opowiadaniu *Sezon w Wenecji*) a tą okrutną i natychmiastową inicjacją, do której dziecko nie jest jeszcze gotowe.

Kolejne opowiadanie Odojewskiego *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu* jest zbudowane na kanwie tego samego wątku wtajemniczeń w cielesność. Wtajemniczeń jednak – podobnie jak powyżej – okrutnie zniekształconych przez czas wojny.

Opowiadanie zbudowane jest na zasadzie klamry trójczłonowej:

- 1) bohater (Marek) poznaje nagość kobiet, ale jest to nagość zmasakrowanych trupów kobiecych leżących w rowach: „Były one bez piersi, w tych miejscach zaś postrzępiona skóra odsłaniała sinoszkarłatne płaty mięsa i wyglądały strasznie”⁴²,
- 2) jakiś czas potem następuje sytuacja intymności, kiedy to poznaje nagość swej dziecięcej miłości – Karoli, ale na doświadczenie to nakłada się wspomnienie wyglądu tamtych kobiet, co wywołuje z kolei szok poznawczy, elementem łączącym są tu kobiece piersi: „Ciągle jeszcze czując wewnątrz dłoni drobną pierś Karoli, jak ustępuje pod naciskiem palców miękko, i myśląc, co zrobiłby, gdyby to i z nią się tak jak z tamtymi stało, nie mógł tych łez powstrzymać i się uspokoić”⁴³,
- 3) szok ten koi przyjście matki: „...jej ręce dźwignęły jego głowę i przycisnęły do piersi”⁴⁴. Ciepło matczynych piersi odsuwa groźbę wojny i przedłuża iluzję sielskiego dzieciństwa.

Strach przed dorostaniem, chęć zatrzymania dzieciństwa to także strach przed wtajemniczeniem. Ale wtajemniczenie już się dokonało: „...czując przez suknię, jak ciepłe wypukłości jej piersi oddychają, drżał. To było w trzecim roku wojny i miał dwanaście lat”⁴⁵. Jeżeli piersi matki „oddychają”, to – tak jak piersi „tamtych” – mogą nie oddychać. Wtajemniczenie w seksualność nierozzerwalnie spleta się tutaj z wtajemniczeniem w okrucieństwo śmierci. Więcej: naturalna – zdawałoby się – kolejność poznania: Eros – Thanatos, zostaje w czasie wojny odwrócona. Marek najpierw ogląda zmasakrowane ciała kobiece, co nakłada się na jego późniejsze doświadczenia erotyczne⁴⁶.

⁴² Tamże, s. 95.

⁴³ Tamże, s. 122.

⁴⁴ Tamże, s. 123.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Por. także podobne odczytanie tego opowiadania przez P. Czaplińskiego [w:] *Wzniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 145.

Nie jest to schemat interpretacyjny, który da się zastosować w każdym przypadku, w którym zbiegają się te dwa wątki: dziecięcej inicjacji i realiów wojennych. Czasami właśnie niepojawienie się najprostszej – jakby się wydawało – wymowy o demoralizującym wpływie wojny na czystość dziecka jest samo w sobie znaczące. Przykładem takiej właśnie gry utartymi konwencjami literackimi poprzez świadome zaprzeczanie im jest powieść Czcibora-Piotrowskiego *Rzeczy nienasycone*.

W przypadku tego utworu warto poruszyć zagadnienie aktualności kulturowej kategorii dziecka jako istoty aseksualnej (neutralnej pod tym względem). Przełamanie tabu związanego z ukazywaniem seksualności dzieci dokonało się – po kilkuwiekowym okresie pruderii obyczajowej względem dzieci⁴⁷ – za sprawą Freuda, który podstawą swojej teorii o kształtowaniu się człowieka pod tym względem uczynił zdanie: „Życie seksualne człowieka nie zaczyna się dopiero w okresie dojrzewania; jego wyraźne przejawy pojawiają się już wkrótce po narodzinach”⁴⁸. To Freud po raz pierwszy wysunął teorię o dziecku jako podmiocie seksualnym: maleńki noworodek w kołysce już zaczyna pożądać własnej matki, wyrażać wobec niej agresję o podłożu erotycznym, pragnie także zabić swego ojca jako rywala seksualnego.

Reakcje krytyków literatury na publikację powieści *Rzeczy nienasycone* skoncentrowane były w dużej mierze na dyskusji wokół kwestii seksualności dziecięcej. Sytuacja, w której:

statystycznie mniej więcej na co drugą stronicę przypada opis stosunku płciowego lub jego namiastki [...] już w okolicach piątego rozdziału przyprawia czytelnika o stan śmiertelnego znudzenia i przesyty graniczącego z odruchem wymiotnym. Może zresztą zmęczenie i przesyta to jedyny sposób, w jaki mamy szansę bronić się przed agresywnym kłamstwem tej książki. Kłamstwem, polegającym na wmówieniu, że większość jest normą⁴⁹.

⁴⁷ Philippe Aries dostarcza świadectw na swobodne zachowanie się dorosłych przy dzieciach w średniowiecznej Europie. Nie uważano za wstydlive żartów i zachowań erotycznych w obecności dzieci czy też wręcz do nich skierowanych. Od XVI w. badacz ten jednak datuje początek okresu pruderii obyczajowej względem dzieci. Zob. Ph. Aries, *Historia dzieciństwa*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

⁴⁸ Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 153.

⁴⁹ A. Czachowska, *Chora pamięć*, „Twórczość” 2000, z. IX, s. 120.

Krytyka, jaką wywołała ta pozycja, wiązała się nie tyle z teorią Freuda o seksualności dzieci, która była modyfikowana stopniowo przez samych neofreudystów, aż do całkowitego zaprzeczenia jej w latach osiemdziesiątych XX w.⁵⁰, ile ze sposobem ukazania erotyki dziecięcej. Nie znaczy to, że wcześniej w literaturze polskiej nie mieliśmy do czynienia z przedstawieniem dziecka w kontekście erotycznym, ale w przypadku tekstu Czycibora-Piotrowskiego erotyka dziecięca jest główną tematyką. W przytoczonej wypowiedzi krytycznej tak naprawdę nie szokuje sam fakt, że przedstawia się dziecko w sytuacji intymnej, ale liczba tych sytuacji. „Statystycznie mniej więcej na co drugą stronicę” – to nadmiar, który nie pozwala traktować problemu w kategoriach ornamentu ani epizodu (tak jak można potraktować podobny fragment w *Dolinie Issy* Miłosza, bo choć nie ustępuje „śmiałością”, to ustępuje „ilością”).

Ta niecodzienna tematyka zaabsorbowała całą uwagę badaczy zaciemniając jasny ogląd przedmiotu badania i próbę odpowiedzi na pytanie: „czemu to służy”: „Żeby nie zacząć zadawać sobie niemądrych pytań w rodzaju: do czego, u licha, potrzebna współczesnej literaturze tak nieudolna powtórka z Markiza de Sade, spróbujmy poszukać możliwości interpretacyjnych na poziomie warstw czasu i miejsca akcji”⁵¹. A z owych warstw czasu i miejsca akcji dowiadujemy się, że bohater dokonuje zakazanych i niecznych postępów na zesłaniu, w gułagu. Jest to czas wojny, gułag jest miejscem strasznym, stąd prosty wniosek o upadku moralności świata do tego stopnia, że dotknięte nim zostały nawet dzieci – ostoja niewinności. Tym sposobem w mocy pozostaje kulturowe znaczenie kategorii dzieciństwa: niewinność, a zdarzenia w Paninie interpretowane są jako aberracja.

Jednak pojawiły się recenzje utrzymane w innym tonie, których przykładem jest chociażby tekst Hanny Gosk⁵². Autorka interpretacji

⁵⁰ Ciekawym przykładem dyskredytacji poglądów Freuda mogą być twierdzenia Ellyn Kauschack, które przedstawiła w *Nowej psychologii kobiety* (przekład J. Węgrodzka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1996) w rozdziale *Odwiedziny u Edypa i Antygony: dramat rodzinny*, w podrozdziale *Konflikt edypalny: przekroczenie perspektywy Freuda* pisze: „Freud [...] ma psychologicznie kaziurodczy związek z córką Anną, pomocnikiem i przedmiotem jego analiz. Istnieje także świadectwo – w zanotowanym śnie – nie rozpoznanych uczuć do drugiej córki, Matyldy. [...] Wskutek psychologicznego przeniesienia, które Freud nazwałby projekcją, grzech ojca staje się pragnieniem dziecka. Później twórca psychoanalizy nie zajmował się już seksualnością dorosłego mężczyzny skierowaną ku dziecku. Wprost przeciwnie, to dzieci miały pragnąć dorosłych” [s. 226].

⁵¹ A. Czachowska, *Chora pamięć*, dz. cyt., s. 120.

⁵² H. Gosk, *Inne dzieciństwo*, „Nowe Książki” 1999, z. 12, s. 60.

nie pisze o upośledzeniu i chorobie moralnej dziecka, ale wsłuchuje się w atmosferę utworu, która – nie można tego lekceważyć – jest przesycona tajemniczym ciepłem nawet wtedy, gdy akcja toczy się w gułagu.

Leszczyński wyciąga w swej trafnej interpretacji *Rzeczy nienasyconych* wnioski dotyczące istoty znaczeniowej utworu:

W *Rzeczach nienasyconych* Andrzej Czycibor-Piotrowski podejmuje grę z dzieciństwem jako kategorią kulturową, odśladania naiwność dziecięcej homeostazy, zatem i umowność konwencji, teatralność dzieła literackiego. Manifestacyjnie odchodzi od prawdy dziejowej i kulturowej, od prawdy czasu i prawdy człowieka; efektem tych literackich poczynań staje się konstrukcja neomityczna, jawnie literacka i prowokacyjnie umowna⁵³.

Powieść ta stara się dotrzeć do mitu rzeczy najważniejszych i pierwszych, a jednocześnie najprostszych, o których pamięć i wiedza rozmyły się pod destrukcyjnym wpływem kultury. Tą rzeczą najprostszą, doznaniem danym człowiekowi w sposób najbardziej bezpośredni, jest doznanie samego siebie, własnej jaźni, a wreszcie własnego ciała. Przeżycia o największym natężeniu rozgrywają się w tej powieści w „warstwie czasu i miejsca”, ale na pewno nie jest to ani dom rodzinny we Lwowie, ani też gułag w Paninie. Czasem akcji jest granica jaźni dziecięcej, snu, wizji, poruszonej wyobraźni, łącząc się z jakimś uniwersalnym „pozasczasem” mitu, tajemnicy lub obrzędu sakralnego. Natomiast miejscem akcji jest właśnie ciało. Tu rozgrywa się misterium inicjacji w tajemnicę. Opisy sytuacji erotycznych są opisami wędrówek po pierwszych miejscach dzieciństwa, po krainie ciała pełnej magii i cudowności.

Nie można lekceważyć nastroju tych opisów, są one spokojne, wyważone, bije od nich czymś niezwykłym, są odważne, nie ukrywają ani nie kamuflują niczego, ale jednocześnie nie ma w nich nic z wulgarności ani fałszywego wstydu. Słownictwo jest dobrane z wielką starannością, używanych jest mnóstwo neologizmów i określeń intymnych części ciała. Oto próbka: „...mój piś w jej słodkiej miękkiej dłoni czapkował różowym kapturkiem długo i nisko, a ja nie odrywałem ręki i palców od tej jej czarnej puchatej mufki, podszytej aksamitnie i różowo”⁵⁴. Inne nazwy żeńskich miejsc intymnych to „złote runo”, „cudowna lampa Aladyna”, bohater jest natomiast dumnym posiadaczem

⁵³ G. Leszczyński, *Dzieciństwo utracone...*, dz. cyt., s. 389.

⁵⁴ A. Czycibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1999, s. 38.

„apintasa”, „kutasika”. Szczególnie jednak dominujące są opisy dziewczęcych „pulchnych bruzdeczek”, zdrobniałe, porównane do kwiatu: „rozchylały się i wilgotniały, dwa płatki pokrywały się rosą jak pąk róży przed świtem”, skrywające w sobie tajemnicę. Czasami miejsca te usamodzielniają się i ożywają: „i wydało mi się, że oto otwarły się powieki naszych ciś i spojrzały na siebie każda swoim jednym okiem, które z wolna zachodziło mgłą czułości i podniecenia, i pożądania”⁵⁵.

Rzeczywistość z trudnością przebija się przez tę intensywność doświadczeń. Początkowe sygnały wojny i pierwsze jej miesiące objawiają się odległymi strzałami, pojedynczymi grupkami żołnierzy, niejasnymi przeczuciami zagrożenia. To, co dociera do czytelnika, to pełne magii opisy intymnych chwil, które bohater spędza w ramionach Sary na zacisznym strychu lub pod ciepłą kołdrą.

Nawet takie miejsce, jakim jest gułag, nie ma szans wygrać z wszechobecną potęgą cielesności: „[...] młodzieńcy mimo zmęczenia zadając szyku, szli obok pańienek, które poprawiały ukradkiem włosy, by wyglądać jak najlepiej, aby się im, kawalerom podobać, nie słyszeliśmy ich rozmów, ale raz po raz rozlegał się śmiech”⁵⁶. Oto scena, która dominuje w opisie kolumny zesłańców, którzy po kilkudniowej podróży bydłęcymi wagonami idą właśnie do miejsca swego zesłania odległego o kilka kilometrów od stacji.

Tutaj ciało więc sprawia, że koszmar rzeczywistości zostaje zaczarowany, odsunięty na dalszy plan: „gdyby więc nie Sara, wchłonęłoby nas to utajone wśród murów miasta piekło, w którym dopiero rozniecano ogień pod przeznaczonymi dla nas kotłami, choć wciąż jeszcze wierzyliśmy w szczęśliwą odmianę, a utwierdzał w nas tę wiarę blask dojrzewającej Sary”⁵⁷.

Umacnia mnie w tym przekonaniu porównanie opisu erotyki dziecięcej z erotyką dorosłych. Erotyka dorosłych to już seks pełen brutalności i agresji, balansuje niebezpiecznie na granicy gwałtu, a jej opisy stają się pornograficzne. Warto zwrócić uwagę na rozdział *Zabawa w łaźni*, w którym znajduje się opis zbliżenia pomiędzy komendantem obozu a jedną z dziewczyn. Wybór mężczyzny „padł” na Ludkę, wydaje się, że dla więźniarki była to „propozycja nie do odrzucenia”. Wyraźnie widać, że dla komendanta ma to być sposób na rozładowa-

⁵⁵ Tamże, s. 134.

⁵⁶ Tamże, s. 83.

⁵⁷ Tamże, s. 50.

nie napięcia i frustracji, jaka w nim narosła po nieudanej próbie gwałtu na innej więźniarce. Jest to seks w oparach alkoholu, poprzedzony krótkim rytuałem wstępnym, który ma stanowić namiastkę kulturowej oprawy zalotów – tańca i muzyki. Seks jest dla tych dwojga rodzajem transakcji. To wszystko i jeszcze jeden ważny element: pełna dojrzałość fizyczna partnerów zmusza ich do troszczenia się o uniknięcie ewentualnej ciąży, sprawia, że na tle erotyki dorosłych ukazuje się nam inna jakość erotyki dziecięcej. Nie jest ona układem stron, jest bezinteresowna. Jest świadomym przekroczeniem granic własnego ciała i wyciągnięciem ręki w stronę drugiego. Drugie ciało otwierając się odkrywa swoją tajemnicę.

To inny człowiek objawia mi moje ciało i pozwala mi je odczuwać i poznawać, wzbudzając we mnie niepokój, aż do nieznanych dotąd i niezbadanych głębi. To on jest zatem odkrywcą mojej cielesności, rodzącej się z tego, co budzi on we mnie samym i nie mogącej się obyć bez tej mediacji⁵⁸.

Dzieci uprawiają erotykę nieskazaną, nieodartą z tego filozoficznego sensu ludzkich poszukiwań. Dorośli dawno zapomnieli o jej pierwotnym zadaniu. Mamy tu do czynienia z filozofią przyjemności:

Przyjemność doznawana w cielesnym zaspokojeniu dostarcza doświadczenia przynależności ciała do siebie, jak i pewnej zbieżności, tajemnej wspólnoty ciała ze światem. Ciało nurzające się w dobrym samopoczuciu, wibruje wraz z tym, co dostarcza mu przyjemności i w tej wibracji [...] ciało i rzeczy jawią się jako dopasowane⁵⁹.

Ciało tak bardzo staje się związane magiczną unią ze światem, nie ma pomiędzy nim a rzeczami rozdźwięku, ciało usypia jaźń, która się z nim identyfikuje. Wrażenia i doświadczenia płynące z ciała są na tyle intensywne, że w nich potwierdza się istnienie. W doznaniu przyjemności ciało zawiązuje tajemny spisek z rzeczami. Do tego stopnia, że staje się samo rzeczą. O tym mówi tytuł powieści Czciбора-Piotrowskiego: *Rzeczy nienasycone*. Ciało jest „nienasycone”. Nienasycone czym? I czy „nie może”, czy „nie chce” być nasycone. Cia-

⁵⁸ F. Chirpaz, *Ciało*, przekład J. Migasiński, Wydawnictwo IFS PAN, Warszawa 1998, s. 70/71.

⁵⁹ Tamże, s. 34.

ło nigdy nie nasyci się samym sobą, ciągle potrzebuje potwierdzenia istnienia swojego w świecie, w tym sensie „nie może”, bo oznaczałoby to pochłonięcie świata przez ciało. Jest to nienasycenie w sensie Witkiewiczowskim. Ale „nie chce” dlatego, że możliwość nasycenia zaprzeczyłaby istocie doświadczenia miłości. Nasycenie jest niemożliwe, możliwe jest chwilowe złudzenie nasycenia, co staje się celem erotyzmu dorosłych. To za sprawą miłości dziecko zatem pozostało niewinne.

Pisarzem, który także koncentruje swe pisarstwo na sugestywnych przedstawieniach miłości, jest Orłóś. W jego dwóch powieściach mamy do czynienia z fabularną sytuacją powrotu do przeszłości. W pierwszym przykładzie, tekście zatytułowanym *Letnik z Mierzei*⁶⁰, powrót ten jest dwojaki: jest to realna podróż siedemdziesięcioletniego mężczyzny na Mierzeję Wiślaną, miejsca wakacyjnych pobytów sprzed półwieku, które to odwiedziny prowokują powroty w wyobraźni do wakacyjnych zdarzeń, szczególnie pierwszej miłości. Drugi przykład to *Dom pod Lutnią*⁶¹. W obydwu tekstach dziecko jest owocem miłości. To potoczne wyrażenie nabiera tu metaforycznych sensów, a miłość staje się wartością uwznioślającą i przeszłość, i teraźniejszość.

W *Letniku z Mierzei* owocem pierwszej miłości, a jednocześnie inicjacji seksualnej pary nastolatków, jest dziecko. O istnieniu tego dziecka bohater dowiaduje się po pięćdziesięciu latach z przypadkowo znalezionych listów napisanych do niego przez dziewczynę zawiadamiającą go o ciąży. Wybiera się w podróż w poszukiwaniu tamtej kobiety i swego dziecka. Pierwsza miłość okazuje się tym najsilniejszym uczuciem, a myśli o Mirce towarzyszą mężczyźnie przez całe dorosłe życie. Jak się okazuje, była to miłość nieszczęśliwa, niemożliwa, podobnie jak miłość Romea i Julii. On, dziecko z Warszawy, potomek przedwojennej inteligencji, ona, dziewczyna z malutkiej wsi na Mierzei, córka rybaka. A jednak po latach mężczyzna wraca powodowany wyrzutami sumienia, potęgowanym faktem, że jak sobie przypomina – jego młoda kochanka była prawdopodobnie dzieckiem wojny, Żydówką z getta przygarniętą przez rybaka. Miłość zatem okazuje się tu wyzwaniem odwagi, prawdomówności, uczciwości i czystości, któremu bohater, jako młody chłopak uwikłany w ograniczenia ro-

⁶⁰ K. Orłóś, *Letnik z Mierzei*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

⁶¹ Tenże, *Dom pod Lutnią*, dz. cyt.

dzinne i środowiskowe, nie podołał. Być może w tym wątku pierwszej fascynacji pomiędzy chłopcem Polakiem a dziewczyną Żydówką w okolicznościach tużpowojennych albo jak to się dzieje w opowiadaniu Odojewskiego *Jedźmy, wracajmy...* – tużprzedwojennych, jest próbą zmetaforyzowania poplątanych losów polsko-żydowskich. Oto zagadkowy, fascynujący, może czasem budzący strach świat żydowski z całą jego tragiczną historią zniknął z terenów Polski, tak jak znikły tamte smagłe, piękne Żydówki: Czarna Jagoda u Orłosia i Lidia, czyli Lilith⁶², u Odojewskiego.

Z podobnym przedstawieniem miłości niemożliwej, równie uwikłanej w historię rodziny i kraju, która wymaga odwagi, mamy do czynienia w *Domu po Lutnię*. Pułkownik Bronowicz, po wyjściu z niemieckiego oflagu po klęsce wrzesniowej, opuszcza swą żonę i córkę, i z Warszawy przenosi się na Mazury. Tu, w małej miejscowości Lipowo kupuje poniemieckie gospodarstwo. Na tym to arkadyjskim skrawku ziemi kwitnie miłość sześćdziesięcioletniego pułkownika i młodziutkiej Urszuli, Mazurki, panny z dzieckiem. Wbrew różnicy wieku, wykształcenia, życiorysów, a nawet języków, jakimi się posługują, między tą parą rozwija się gorące uczucie. Panna z dzieckiem i żonaty pułkownik spotykają się z obmową, sprzeciwem ze strony rodzin: Bronowicz rani własną żonę i córkę, a Urszula rodziców. Trwają jednak przy sobie. Owocem i tej miłości jest dziecko.

Orłoś korzysta w swych powieściach wspomnieniowych z konwencji romansu, ale oprócz tego, że jest bardzo atrakcyjna czytelniczko, ma ona u niego znaczenie kluczowe. Miłość staje się tu powodem i przedmiotem uobecnienia przeszłości. Poprzez pryzmat miłości pokazana jest opowieść o czasie minionym. Miłość jest czymś czystym, co uwzniośla przeszłość, a sprzeniewierzenie się miłości, potępienie jej staje się skazą. Przez tę skazę cierpią bohaterowie Orłosia. Tomek, wnuk pułkownika z jego pierwszego związku, spędza rok w Lipowie, kiedy matka przywozi go z Warszawy w obawie aresztowania jej. Opis tego roku z życia ośmiolatka przesycony jest motywami arkadyjskimi, sielankową wizją wsi i życia zgodnego z rytmem urzekającej natury. Jest to też opis życia dziecka w cieniu miłości i akceptacji, nie tylko za sprawą mądrej miłości dziadka do wnuka, ale i miłości między Bro-

⁶² Lilith jest postacią znaną z folkloru żydowskiego, zob. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo „Sic”, Warszawa 1996 albo: Kopaliński, hasło *Lilith*, *Słownik mitów i tradycji kultury* (1987), s. 599.

nowiczem a Urszulą. Nieuchronna katastrofa następuje w życiu Tomka w momencie, gdy matka jego dowiaduje się z listu chłopca o urodzeniu się „wujka”, czyli dziecka Bronowicza i Urszuli. Tomek zostaje zabrany przez matkę do Warszawy, nie może ona bowiem pozwolić, aby jej syna wychowywała konkubina ojca. Odjazd dziecka z tej krainy zdaje się w tak skonstruowanej perspektywie utworu końcem szczęśliwego dzieciństwa.

Chociaż trzeba także zauważyć, że w obydwu utworach pobrzmiewa dyskusja z tym jednoznacznym uwzniośleniem przeszłości pod postacią miłości. Letnik z Mierzei powraca przecież do swej żony, do domu w Warszawie, bo przeżyte wspólnie lata stworzyły niepowtarzalną, choć niełatwą więź. Ocena pułkownika Bronowicza też nie jest łatwa. Być może jego decyzja o opuszczeniu żony po wojnie była lekkomyślna, wynikała z egoizmu, tchórzostwa. Są w tekście sygnały, że jego ucieczka do Lipowa to próba stworzenia przedwojennego dworku, jaki pamiętał z czasów swego dzieciństwa, które spędził na Ukrainie w kresowym gospodarstwie swych rodziców. Rekonstrukcja kresowej Arkadii opłacona została jednak pieniędzmi ocalonymi w Powstaniu Warszawskim, a więc przedwojennymi. Lipowo zatem w czasach stalinizmu zdaje się iluzją, miejscem niemożliwym.

Cielesność rozmyta, trzecia płć

Kategoria cielesności wysuwa się na pierwszy plan także w *Absolutnej amnezji* Filipiak. W utworze tym cielesność silnie związana jest z kategorią płci. Często, choć nie we wszystkich sytuacjach, słów „płć” i „ciało” używać można zamiennie.

Bohaterka utworu – dorastająca dziewczyna – staje przed problemem własnej cielesności, acz w inny sposób niż dzieci opisywane we wcześniejszym podrozdziale. Na pierwszy plan wysuwa się problematyka percepcji własnego ciała przez siebie i przez innych, kategoria brzydoty i atrakcyjności, akceptacji własnego ciała i własnej płci, a co za tym idzie, akceptacja specyficznego położenia w społeczeństwie, które jest konsekwencją przynależności płciowej. To tylko niektóre zagadnienia z tej jakże bogatej problematyki.

W podtytule padło sformułowanie „cielesność rozmyta”. Fraza ta dotyczy pewnego stanu świadomości, kiedy to własna cielesność nie jest jeszcze sprecyzowana, zrozumiana, zaakceptowana. Jest to faza

„bezcieleśności” lub też niezdecydowania się na przyjęcie własnego ciała. Dotyczy to w dużej mierze płci, stąd dalsza część podtytułu mówi o „trzeciej płci”, można by też mówić o „bezpłciowości”. A więc historia bohaterki to historia dramatycznego obierania i akceptowania swego ostatecznego kształtu.

Powieść *Absolutna amnezja* to niewątpliwie powieść feministyczna⁶³, co autorka zresztą zadeklarowała⁶⁴. Dlatego należy mieć świadomość wyznaczników gatunkowych tego pisarstwa. Posługując się tezami artykułu Anety Górnickiej-Boratyńskiej⁶⁵ można wymienić następujące z nich:

- 1) analiza społecznego procesu kształtowania płci kulturowej,
- 2) świadoma artykulacja tez feminizmu ujawniająca się w rozpoznaniu sytuacji „opresji” – głębokiej kulturowej podrzędności i podmiotowości kobiecej, a z drugiej strony otwarcie się ku wolności i samorealizacji,
- 3) ujawnienie seksualności i cielesności (autora, bohatera, narratora),
- 4) doświadczenia negatywne konstruuujące życiorys bohaterki,
- 5) forma powieści otwarta, wysuwająca na pierwsze miejsce takie cechy konstrukcji jak: wieloznaczność, nieład, ucieczka od konstrukcji doskonałej z wyraźnym centrum i zwieńczeniem, wielość perspektyw.

Nie można także zapominać, że gatunek nigdy nie jest czymś totalnym i że obok cech, które wymieniłam, istnieją w powieści elementy niemieszczące się w sztywnych wymogach gatunku. Chociażby olbrzymi podskórny wątek diagnozy społeczeństwa rządzonego przez władze totalitarne, konkretne sytuacje walki o wolność narodu, a także wątek analizy sytuacji dzieci w społeczeństwie. Jak w każdym dziele literackim na warstwie ideologicznej czy też nawet abstrahując od niej

⁶³ Co zostało udowodnione chociażby w artykule Anety Górnickiej-Boratyńskiej *Odwrotna strona rzeczy, czyli dlaczego Izabela Filipiak jest pisarką feministyczną*, [w:] *Od kobiety i mężczyzny i z powrotem, Rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czajny, TRANS HUMANA, Białystok 1997.

⁶⁴ *Niech się stanie sztuczność* – rozmowa I. Filipiak i A. Kosińskiej w „Dekadzie Literackiej” 1995, nr 4 (106); *O pisarstwie kobiet* – rozmawiają B. Keff i I. Filipiak, „Literatura na Świecie” 1996, nr 4.

⁶⁵ A. Górnicka-Boratyńska, *Odwrotna strona rzeczy...*, dz. cyt., s. 330-344.

można nadbudować ogólne sensory metafizyczne⁶⁶. Nie jest to więc w najmniejszym stopniu powieść tendencyjna⁶⁷.

Najbardziej przydatne w interpretacji tego utworu, oprócz metod wypracowanych przez feministyczną krytykę literacką, będą pojęcia oraz wizja społeczeństwa i człowieka powstałe na gruncie psychologii feministycznej. Główne pojęcia tego systemu to: patriarchy, płę kulturowa (gender – rodzaj), a także rozległy wątek tożsamości rozpatrywanej w stosunku do cielesności i utrzymanie w mocy niezmiernie ważnego podziału: na tożsamość fałszywą i prawdziwą (przy jednoczesnym odrzuceniu dychotomicznego podziału na ciało i duszę)⁶⁸. Antropologiczna definicja patriarchy (męskie bóstwo naczelne, patrylinearność, czyli męska genealogia – dziedziczenie nazwiska i własności po linii męskiej oraz patrylokalność – tworzenie struktur społecznych w oparciu o męczyzn) w znacznej mierze odbiega od rozumienia tego pojęcia przez feministki. A jeszcze inną znajduje realizację w dziele literackim, jakim jest *Absolutna amnezja*.

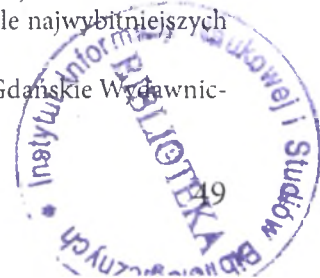
Spółczeństwo jest tu pokazane jako system totalitarnej władzy i instytucjonalnej przemocy. Na dole tej drabiny przemocy tkwią zwierzęta: koty i psy, nad nimi są dzieci, później ich rodzice. Wyżej wkraczamy już w system przemocy ogólnospółecznej: władza totalitarna jest jakby powiększoną skalą tego, co dzieje się w rodzinie. Te dwa poziomy łączą się tu jeszcze dodatkowo w domu bohaterki, Marianny poprzez osobę ojca-Sekretarza, który jest tyranem domowym, ale jednocześnie piastuje stanowisko w aparacie władzy.

Instytucjonalny system przemocy ma tylko jeden cel: indoktrynację. A więc utrata własnej tożsamości i wstawienie na jej miejsce protezy według społecznych norm – innych dla kobiet, innych dla męczyzn – jest czymś nieuniknionym, jest nie tylko wyrokiem, ale jedyną szansą na przeżycie w społeczeństwie. Pojawia się obsesja ob-

⁶⁶ Taką interpretację, która świadomie ucieka od określania tej powieści jedynie ciasnym pojęciem feministyczna, proponuje w swojej recenzji M. Lengren *Przepis na człowieka*, „Twórczość” 1996/IX.

⁶⁷ Jak chciał K. Varga w recenzji *Tendencyjny feminizm magiczny*, „Gazeta Wyborcza” 16.08.1995. Z tezą tą oprócz M. Lengren polemizuje A. Górnicka-Boratyńska: „Czy literatura feministyczna to literatura tendencyjna? Tak, jeśli przyjmiemy, że tendencja to jedna z form realizacji idei w dziele literackim. Wtedy tendencyjnymi nazwać by można wiele najwybitniejszych dzieł klasyki” (*Odwrotna strona rzeczy...*, dz. cyt., s. 335).

⁶⁸ Por. E. Kaschack, *Nowa psychologia kobiety*, przekład J. Węgrodzka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1996.



cych myśli w głowie, automatycznie powtarzanych sloganów, prania mózgu, a wreszcie amnezji. Własny mózg jest jak mur z podwórka:

Pojawiają się na nim coraz to nowe napisy. W szkole patrzę i słucham. Mały Chopin gra na fortepianie, bo kocha prostych ludzi i ich muzykę. Zły wróg szykuje się na wojnę z biedną, ale uczciwą Polską. Tatuś małego kanclerza gwizdże na niego jak na psa. Kanclerz, jak tylko dorośnie, szybko o tym zapomni. [...] dziewczynki nie idą do wojska, gdyż co miesiąc oddają krew dla ojczyzny⁶⁹.

Spółczeństwo jest wyraźnie podzielone na dwa zwalczające się obozy, a dominującą jest płęć silniejsza, mająca możliwość stosowania przemocy fizycznej, czyli męska. W całej rozciągłości oglądamy tu patriarchalny świat, w którym kobiety mogą jedynie posługiwać się własnym sprytem, aby manipulować męczyznami. Same jednak są ubezwłasnowolnione i pozbawione szans życia poza światem męskim, który wyznacza im kilka prostych ról: matki, kochanki, żony, dziwki. Wszystkie te role są tylko z pozoru różne, tak naprawdę sprowadzają się do roli „dupy”. Dlatego płęć Marianny pojawia się tu od razu obarczona kompleksem: „Przy kotłowni jest trzepak, ale sprawdź, kto stoi obok ciebie, zanim zawisniesz na nim głową w dół”⁷⁰.

Groteskowy i prowokacyjny dialog kobiet – „dup” otwiera rozległe konotacje z poglądami Witolda Gombrowicza⁷¹. W obydwu przypadkach ciało staje się samodzielne i obraca przeciwko swemu „właścicielowi”. Ciało jest reprezentowane przez pewne jego części. Tam „pupa”, „gęba”, tutaj wulgarna „dupa” oraz ręka, która także zaczyna żyć własnym życiem. „Upupieniu” – w języku Gombrowiczowskim – poddaniu przymusowi społecznego nałożenia formy – odpowiadać tu może „udupienie”. Dodatkowym znaczeniem u Filipiak jest to, że określenie kobiety jako „dupy” wulgaryzuje sferę seksualną, a także płciową. Tym samym narzucenie formy Gombrowiczowskiej ma tu związek z płcią.

Pozycja w społeczeństwie jest zdeterminowana jednoznacznie i bez odwołania z chwilą wykształcenia „drugorzędnych cech płciowych” jeszcze w życiu płodowym. Granice płci są jasne i nieprzekra-

⁶⁹ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 6.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ O symbolu anatomicznym Gombrowicza [w:] J. Jarzębski, *Anatomia Gombrowicza*, [w:] *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 35-55.

czalne. Kluczowym pojęciem jest tutaj jednak nie płeć, ale gender, czyli rodzaj.

Freud miał rację zauważając, że anatomia to przeznaczenie [...] Przeznaczenie nie leży w biologicznie zdeterminowanej anatomii, lecz w anatomii podporządkowanej pojęciu rodzaju i umieszczonej w znaczącym kontekście [...] arbitralność anatomii i przypisanych jej sensów w zadziwiający sposób determinuje życie nas wszystkich. Raz ustalona tożsamość rodzajowa staje się podstawową psychologiczną zasadą organizującą [...] określając rozwój oraz tożsamość jednostki⁷².

Marianna od początku próbuje te granice przekroczyć. W jednej ze scen ojciec obcina jej włosy. Ale obcięcie włosów wcale nie zmienia jej w chłopca, stwarza raczej „trzecią płeć”: „Nawet nie byłam pewna, czy już wyglądam na chłopca, wciąż wydawałam się sobie za miękką, bezkształtna, blada i niewyraźna. Tym mniej wyglądałam na dziewczynkę”⁷³. A więc totalne zagubienie się nawet w sprawach własnej płci. Bezpłciowość.

Różne postaci kobiet pokazują kolejne ucieczki od własnej płci i kolejne klęski: Lisiak, polonistka, uciekła w obłąd, Prządka ucieka w miłość lesbijską i samobójstwo, nieudane próby samobójcze stały się dla niej nałogiem i już tylko przerywnikiem w życiu. „Prządka używa ciała jak alchemicznego kamienia, próbując wciąż nowych konfiguracji, z których jedna miała wyzwolić ją w końcu z jakiegoś najbardziej intymnego uwikłania. Sama prządka nazywała je po prostu workiem, narzuconym jej kiedyś na głowę”⁷⁴. Obydwie te postaci: Lisiak i Prządka to – według Janion – „doroślejsze wcielenia głównej bohaterki”⁷⁵.

Jednak nie można postawić znaku równości pomiędzy cechami bohaterki jako dziecka i jako dorastającej kobiety. Marianna–dziecko identyfikuje się z grupą swych szkolnych rówieśników, ale Marianna–kobieta identyfikuje się tylko z innymi dziewczętami. Dziecko jest tu istotą bezpłciową, zniewoloną, cierpiącą. Istnieniem niepewnym i widmowym, stąd tak wiele wersji jego przeszłości i przyszłości. Marianna ma tak wiele imion, z których większość to imiona z tragedii antycznych i tradycji literackiej. Dziecko nie jest w swojej tożsamości

⁷² E. Kaschack, *Nowa psychologia kobiety*, dz. cyt., s. 55.

⁷³ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, dz. cyt., s. 32.

⁷⁴ Tamże, s. 170.

⁷⁵ M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, [w:] *Kobiety i duch inności*, dz. cyt., s. 320.

ani w swoim ciele zadomowione, stąd można mu do woli zmieniać płeć, imiona, manipulować nim bezkarnie.

Motyw chwiejności płci dziecka zauważyć można także w *Rzeczach nienasyconych*. Płeć jest tu kategorią głównie kulturową. Stąd wystarczyły pewne zabiegi matki w stosunku do syna, jak ubieranie go w dziewczęce sukienki, czesanie mu długich loczków w kucyki, a także nadanie mu dziewczęcego imienia Uta (zdrobienie od Laluta, Laleczka), aby ta druga „opcja” tkwiła w nim nawet po tym, jak zaprowadzono go do fryzjera i przebrano w chłopięce ubranka. Dwupłciowość trwała do ósmego roku życia Andrzeja – Uty, wyrażała się w dziewczęcych zachowaniach, w pragnieniach erotycznych skierowanych do chłopców: „i wyobraziłam sobie, że któregoś dnia pójdę sama do parku Stryjskiego na spotkanie z pięknym Włodkiem Mołodeckim, i będziemy się nie tylko ściskać i całować [...], pozwolę mu, aby mnie – przemienionej – dotykał i pieścił”⁷⁶ – forma rodzajowa czasowników także często się zmienia. Największym misterium dla Andrzeja były późniejsze przygody miłosne z Anią, kiedy to ponownie wcielał się w Utę, tworząc doskonałą jednię jaźni i odczuć z ciałem kobiecym w momencie aktu największej intymności.

Niestety nieuchronne dorastanie chłopca wiąże się z utratą przywileju dwupłciowości. Uta musi umrzeć, mało tego – musi być przez Andrzeja potępiona: „– Tak wiele w tobie, Drzejku, dziewczęcego... Spójrz tylko na te krągłości – i dotknęła moich szerokich bioder i pulchnych ud, i wypukłej pupy. – Moja ty słodka Uto! – i dodała: – Dziewczyna jak malowanie! I tak jak wtedy krzyknąłem: – Nie! Nie! Nie! Ja nie chcę! Nie chcę i już!”⁷⁷.

Jednoznaczność płci jest wymogiem kulturowym, ale od tej chwili w równorzędnych dotąd stosunkach pomiędzy nim a Anią pojawia się nowy aspekt: „zwycięzcy i zwyciężonej” – w miłości pojawia się motyw walki, poddania, uległości, dominacji. W ten sposób także w tej sferze dokonuje się dojrzewanie, przechodzenie od dzieciństwa do kultury.

Wróćmy jednak do *Absolutnej amnezji*. Ciało dziecka w tej powieści to także ciało umęczone, poznaczone śladami walki z dorosłymi, torturami, karami, przemocą fizyczną. Natomiast ciało Marianny jako kobiety niesie za sobą inne znaczenia. Znajduje się właśnie w procesie

⁷⁶ A. Czycibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 58.

⁷⁷ Tamże, s. 234.

przypisywania mu standardów i norm świata męskiego przeznaczonych dla kobiet. Marianna tym się jednak różni od swej matki, że nie zinterioryzowała jeszcze męskich ocen odnoszących się do jej ciała. Jeszcze widzi rozziw pomiędzy sobą a swoim ciałem. W jej przypadku podział na tożsamość fałszywą i prawdziwą jest w mocy. Ale proces społeczny nieuchronnie zmierza do tego, aby Marianna stała się własnym ciałem. Aby zaczęła dbać o skórę, włosy, paznokcie, aby pokrywała makijażem poszczególne miejsca na twarzy, czyli dokonała fragmentacji swego ciała na elementy znaczące w kulturze, aby nauczyła się zaprzeczać niektórym potrzebom ciała: na przykład przyjmowaniu odpowiednich ilości pokarmu.

Przeżyciem traumatycznym jest konieczność przejścia od ciała dziecięcego do ciała kobiecego. Marianna musi porzucić swoje ciało dziecięce, które choć nie wolne od licznych cierpień, pozbawione przynajmniej zainteresowania i kontroli społeczeństwa. Gdy tylko Marianna opuszcza swe dziecięce ciało pojawia się „policja menstruacyjna” – symbol owej kontroli i złowrogiego zainteresowania społeczności ciałem. Marianna zostaje raz na zawsze wciągnięta na listę kobiet, już nie ucieknie przed zobowiązaniami, które narzucone są jej wraz z ciałem kobiecym. I nie są to wcale zobowiązania biologiczne, ale ich ponure społeczne karykatury. Dlatego Marianna boi się czekającej ją kobiecości: „Fantazmaty krwi wskazują na przeżycie kobiecości jako stanu wzmożonego lęku. Na pierwotny lęk dziecięcy, szok dziecka, które nie wie, co je czeka i myśli: umieram, bo się wykrwawię i nikt tego nie zauważy, nakłada się perspektywa dziewczyny, która wie, co ją czeka – utrata dziewictwa, szpital porodowy, skrobanka”⁷⁸.

Tym sposobem Marianna stanie się tylko własnym ciałem, pragnienia społeczne staną się jej pragnieniami, pamięć o niegdysiejszej prawdziwej tożsamości zaniknie (amnezja). Dojdzie do dezintegracji tożsamości.

Walka o tożsamość. Walka z własnym ciałem

Wielokrotnie używałam dotychczas słowa tożsamość. Przyszedł czas, aby sprecyzować, co rozumiem pod tym pojęciem. Tylor widzi to słowo w trojakim kontekście⁷⁹:

⁷⁸ M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, dz. cyt., s. 340.

⁷⁹ Ch. Tylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Kraków–Warszawa 1995, tłum. A. Pawelec, s. 9-21.

- 1) psychologicznym, jako samookreślenie, inaczej zwane „horyzontem moralnym”. Ten rodzaj tożsamości jest uniwersalny, „horyzont moralny” zastajemy gotowy i uczymy się do niego dopasowywać przez całe życie, nie jest to kwestia wyboru,
- 2) „osobistym”, tożsamość „osobista” – domena współczesności, pojmowana jako osiągnięcie, wybór, wkład własny jednostki, która sama określa, kim i jak chce być. W przeciwieństwie do uniwersalnego „horyzontu moralnego” niesie ona ze sobą komponent oryginalności a nawet ekscentryczności,
- 3) „grupowym”, tożsamość „grupową” krótko można określić jako „więzy historyczne”.

Najważniejszym aspektem tożsamości jest w niniejszej pracy tożsamość w znaczeniu drugim: tożsamość, którą trzeba odkryć, wynaleźć, a nawet – jak się okaże – walczyć o nią. Dlatego, kiedy piszę o „tożsamości prawdziwej” i „fałszywej”, to ta pierwsza będzie się idealnie pokrywała z tym znaczeniem. Ważnym przeciwnikiem w tej walce o tożsamość okazuje się również własne ciało, które także trzeba w trudnym procesie wyposażyć w „mojość”. A jest ono najbardziej wystawione na niebezpieczeństwo zawłaszczenia przez obcość. Okazuje się, że własne ciało staje się przyczółkiem obcości, stąd walka o własną tożsamość zaczyna się od konfliktu z ciałem.

Jako techniki negacji własnego ciała i walki z nim rozpatruje takie przedstawione w omawianych przeze mnie utworach motywy, jak: motyw podszywania się i udawania kogoś innego, zmiany wcieleń i reinkarnacji. O niektórych pokrewnych tym wątkach już pisałam przy okazji rozważań wokół powieści Dichtera i Głowińskiego: są to motywy ciągłej ucieczki przed wzrokiem innych („czapka niewidka”), ukrywania się i kamuflażu. Trzeba zauważyć, że pozytywne próby walki o własną tożsamość wiążą się nie z ciałem, ale zawsze ze świadomością. Należy tu wątek twórczości literackiej, która jest sposobem alternatywnego – bo poza ciałem – objawienia światu siebie. Do najbardziej drastycznych form negacji własnego ciała należy samobójstwo.

Powieść Chwina *Hanemann* jest pełna wątków samobójczych. Historia poety niemieckiego Kleista i jego kochanki Henrietty, którzy popełnili wspólne samobójstwo. Zaczytuje się nią Hanemann. Pan J. opowiada mu inną historię polskiego malarza (Witkacego), który wraz z kochanką dokonał próby samobójczej. W jego przypadku uda-

nej. Historia Hanki, służącej w domu narratora, która podjęła próbę samobójczą, ale została uratowana przez Hanemanna. Pozostanie Hanemanna w Gdańsku może także być traktowane jako akt samobójczy – Hanemann jest świadomy, jakie niebezpieczeństwo czeka go ze strony chociażby szabrowników. A jednak zostaje i nie ukrywa własnej tożsamości. „Panie Hanemann, niech pan nie będzie dzieckiem”⁸⁰ – usłyszy później, kiedy znajomi doradzają mu ucieczkę z miasta, gdy nagonka władz na Niemców się nasila. Tak, Hanemann jest dzieckiem. Dzieckiem, którego przywilejem jest egoizm. Luksus zadomowienia i naiwna wiara, że wszystko będzie zawsze takie samo. Dlatego Hanemann lekceważy siły historii. Z odrazą i wyższością odnosi się do szabrowników, którzy przecież mogli go zabić, a także do przedstawiciela władzy, który – na razie tylko – sugerował wyjazd.

Ale Hanemann jest dzieckiem także w całkiem innym znaczeniu. Powraca tutaj bowiem kategoria dzieciństwa romantycznego. Nieprzypadkowe są także inne reminiscencje romantyczne: malarz romantyczny Caspar Dawid Friedrich, poeta niemiecki Heinrich von Kleist. Jeżeli zatem uruchomiona zostaje para dziecko – romantyzm, to w opozycji pojawia się dorosłość – klasycyzm. Tak, tylko co to wszystko ma wspólnego z samobójstwem? Czy chodzi tu tylko o przypadki samobójstw wśród młodych chłopców, którzy poszli śladami Wretera? Nie.

Dziecko to u Chwina istota, która nie boi się śmierci, ma bowiem z nią bliski kontakt, tak niedawno przyszło „stamtąd”, nie zadomowiło się jeszcze w życiu. Dzieciństwo nie wstydzi się szczerego pragnienia śmierci, które jest stanem pięknym i bolesnym zarazem. Dzieciństwo wie, że uczucia, które swym natężeniem sięgają kresu, są jedynie prawdziwe. Dorosłość zapomina o tym, dorosłość uznaje życie za naturalne, to śmierć wymaga wytłumaczenia, odpowiedzi na pytanie „dlaczego?” Hanemann jest dzieckiem, kiedy na zawsze opuszcza klinikę, odtąd będzie pytał, nie „dlaczego Luiza umarła”, ale „dlaczego ja żyję”? Hanemann to także opuszczony Kleist, którego Henrietta odeszła pierwsza. Idealne samobójstwo to takie, w którym kochankowie tracą świadomość w tym samym momencie – tego chciał Witkacy. Dlatego Hanemannowi towarzyszy poczucie winy, powinien był umrzeć razem z nią.

⁸⁰ S. Chwin, *Hanemann*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 232.

Hanemann to człowiek, przed którym kraina dzieciństwa jeszcze się nie zamknęła, który pragnie potężnych uczuć: miłości i szaleństwa, niewysłowionego bólu i rozkoszy, które spychają w słodką przepaść śmierci. Jednocześnie prowadzi życie dorosłego rozkochanego w ła-dzie, umiarkowaniu, solidności i wreszcie w samym istnieniu. Smak istnienia w dużej mierze wypływa z możliwości obcowania z rzeczami i ludźmi. Rzeczy w tej powieści są takie same jak stosunki panujące między ludźmi: jest to solidny mieszczański świat, w którym wielką wagę przykładają się do ozdobnego szczegółu. Rzeczy są piękne, trwa-łe, szlachetne, ludzie stateczni. Wydaje się, że więź pomiędzy ludźmi tej społeczności jest tak samo silna jak pomiędzy nimi a przedmiotami, których używają. Hanemann obserwował ze swego okna krząta-ninę sąsiadów w letnie popołudnia. Równie często „sięgał po stojącą na biurku paterę z brązu ozdobioną dwoma delfinami [...] brał do rąk porcelanowe puzderko ze sceną ogrodową na wieczku, [...] jasną' fi-gurkę pasterki z jagnięciem na ramionach...”⁸¹. Hanemann jest czuły na wszelkie subtelne przejawy życia, smak, dotyk, zapach, gest, najlżej-sze drgnienie powietrza. Czuje się winny, że zamiast w ascezie i oczeki-waniu na śmierć, dopuszcza się grzechu zdomowienia w życiu.

Dylemat Hanemanna można interpretować różnie i pewnie żad-na interpretacja nie będzie ostateczna. Hanemann może być metafo-rą dorastania, dojrzewania emocjonalnego, jakie przechodzi dziec-ko. Z egoistycznego dziecka staje się dorosłym, otwartym na innego człowieka. Staje się to w momencie, w którym ratuje Hankę, a potem decyduje się odejść z Gdańska nie ze względu na niebezpieczeństwo, jakie grozi jemu, ale Hance. Wynikałaby z tej historii prosta wska-zówka moralna, o tym, że życie ma sens i wartość dopiero wtedy, gdy na swoim horyzoncie dostrzega się i akceptuje innego⁸². Hanemann opuszcza Gdańsk tak jak dziecko opuszcza swój rodzinny dom i nie będzie już więcej odczytywać wzniosłej historii Kleista, młodzieńca, który na progu dorosłości wybrał dzieciństwo i śmierć.

Jakże odmiennie podobny problem rysuje się w powieści Filipiak *Absolutna amnezja*. Walka dwunastoletniej Marianny o prawo do ży-cia także paradoksalnie prowadzi do prób samobójczych. Marian-na pragnie oddać się w ręce gwałciciela i mordercy małych dzieci.

⁸¹ Tamże, s. 99.

⁸² Patrz także J. Jarzębski, *Hanemann i samobójcy*, [w tenże:] *Apetyt na przemianę, notatki o prozie współczesnej*, Znak, Kraków 1997, s. 109-116.

Gwałciiciel, który nie zabija Marianny, mówi, że w ten sposób skazuje ją na większą męczarnię. Prządce też nie udaje się żadna próba samobójcza. Wartościowa jest aktywność, gdyż tylko ona stwarza szansę interwencji w krzywdzący system społeczny. Samobójstwo nie jest skutecznym sposobem autoprezentacji.

Stąd sposobem walki jest pisanie pamiętnika – zapisywanie swojej osobowości, aby nigdy o niej nie zapomnieć. Jeszcze innym sposobem jest sporządzanie „wypisów” ze znanych w kulturze wątków literackich, ale już w zmienionej wersji, tak aby ich interpretacja ukazywała „drugą stronę”. Może to być echo feministycznego wątku pisania całej literatury światowej od początku, tym razem z punktu widzenia kobiet. Tę samą rolę odgrywa pisanie powieści, widzimy proces powstawania *Absolutnej amnezji* jakby w lustrze, raz jest to fragment pamiętnika Marianny, raz powieść polonistki Lisiak. Twórczość jest tutaj jednym ze sposobów walki o siebie samą.

Czy ta walka o tożsamość przynosi bohaterce zwycięstwo? Na pewno nie jest ona łatwa i składa się z różnych etapów. Etapy te opisane są metaforą „siedmiu światów”:

[...] ziemia nie jest wcale pojedyncza, lecz od początku było ich aż siedem, płaskich i ułożonych jak talerze jedna nad drugą, niby wieża, która nie przewróci się tylko dlatego, iż całą tę konstrukcję utrzymują w równowadze nieba, również w liczbie siedmiu. Tylko drugi z talerzy zamieszkiwany był przez tak zwanych ludzi, na innych żyły istoty nieraz zupełnie im niepodobne, rozdzielone na skutek niewyjaśnionych perypetii towarzyszących stworzeniu świata i mało wiedzące o sobie nawzajem, jak też o idei kosmicznej wieży, potężniejszej niż niejedna morska latarnia – chociaż zdarzały się sporadyczne wizyty⁸³.

Jest to metafora związana z motywem wędrówki mentalnej i fizycznej w celu szukania prawdy o sobie. Poza odległym pokrewieństwem z *Boską Komedią* Dantego, są tu obecne wierzenia w reinkarnację – przyjmowanie coraz to nowych wcieleń i doskonalenie się tą drogą, a nawet filozofia genezyjska: przyjmowanie nowych, coraz doskonalszych ciał i wspinięcie się po drabinie bytów mentalnych, coraz doskonalszych form.

Stąd wielokrotnie pojawiający się motyw zmieniania skóry, zrzucania starej skóry (motyw węża), a także makabryczna odmiana: ob-

⁸³ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, dz. cyt., s. 10.

dzieranie kogoś ze skóry i zakładanie czyjejs skóry, a także zakładanie maski, cudzej twarzy.

W pewnym domu, z dala od głównej drogi, mieszkały dziwne istoty. Były niewidzialne i bardzo z tego powodu nieszczęśliwe. Dlatego urządzały wielkie bale, podczas których polowały na gości. Upatrzonemu nieszczęśnika szybko oprawiały ze skóry – zyletkami. Wtedy jedna z istot wchodziła w pustą skórę i mogło jej się przez chwilę wydawać, że stała się widzialna⁸⁴.

W utworze Chwina mamy podobny motyw chęci „bycia kimś innym”, wchodzenia w cudze ciało. Hanemann ogląda fotografie Witkiewicza, na których malarz robi miny i przebiera się za kogoś innego. Hanka i Adam uprawiają perwersyjną zabawę naśladowując sąsiadów z ulicy, zamykając ich osobowości w jednym, charakterystycznym geście. W młodości Hanemann spotyka Mr Outline'a, który zabawia publiczność naśladowując ją. Co dziwne, Hanka, Witkiewicz i Mr. Outline to samobójcy, a więc ci, którzy odrzucili własne ciała. W geście tym tkwi także odrzucenie własnej tożsamości, która nas określa wobec innych tak ograniczająco i jednoznacznie.

Och, żeby tak mówić setką języków, mieć sto dusz, sto głosów – ptasich, ludzkich, młodych, starych, dawnych, nowych, męskich i kobiecych! I tak, zatracając się w naśladowaniu, rozbawieni bezkarnością udawania dorosłych, którzy nie mogli się bronić, rozbawieni ucieczką z pułapki, w którą nas coś wtrąciło [...], rozradowani grą przeistoczeń, która obdarowywała nas złą, ciemną radością, wolni, z głowami zadartymi w niebo, jakbyśmy stając się kimś, kim nie jesteśmy, czuli na sobie karcące spojrzenie Boga⁸⁵ – to udawanie ma posmak grzechu, owocu zakazanego.

Do tego kręgu znaczeń należy także symbol ognia, płomienia, stosu. W *Hanemannie* płonie niemal całe miasto, płonie statek Bernhoff, z którego spadają do wody drobne ciała dwóch dziewcząt. Płonie także słońce, które może spalić „żrenice i świat” symbolizujące ostateczną katastrofę.

W *Absolutnej amnezji* śmierć w ogniu jest oczyszczeniem, spaleniem kolejnego wcielenia, ogień to także męczarnie, cierpienie. W całym utworze niezwykle rozbudowana jest symbolika kotłowni, pieca,

⁸⁴ Tamże, s. 156.

⁸⁵ S. Chwin, *Hanemann*, dz. cyt., s. 229.

a także komina. „Bez przerwy myślę o piecu. Wielkim piecu w piwnicy. [...] A może powinnam się poddać, ogień oczyszcza. Była raz sobie dziewczynka, co urodziła się z popiołów... Szkoda tylko, że jej nie znam, mogłybyśmy razem się bawić”⁸⁶.

Z komina kotłowni spada przecież zestrzelony przez oddziały milicji Turek, herszt bandy dzieci. W tej kotłowni pracują silni mężczyźni, jest to więc symbol władzy patriarchy. Turek jest nie tylko męczennikiem dzieci, ale męczennikiem za wolność własnej tożsamości. Wspiął się na komin, który może wiązać się zarówno z krzyżem, jak i z wielką wieżą–latarnią, która podtrzymuje siedem światów i można po niej wspinać się do wyższego świata. Turek jest więc dzieckiem, które podjęło heroiczną próbę wspięcia się po drabinie bytów na wyższy poziom. Zestrzelenie go symbolizuje nie tylko brutalny akt przemocy władzy totalitarnej wobec społeczeństwa, ale i akt wychowawczy dorosłego wobec dziecka o natychmiastowym skutku. Turek zostaje wychowany raz na zawsze: traci własną tożsamość.

Własna tożsamość to przeszłość, ale i przyszłość. Marianna pisze wypracowanie na temat własnej przyszłości. Jest to mieszanina różnych wersji życiorysu kobiety. W wersjach tych może przyjąć kilka zaledwie ról lub ich kombinacji, jakie społeczeństwo przygotowało dla kobiety posłusznej swemu losowi: wtedy czeka ją cierpienie ze strony męża, lub kobiety buntującej się; wtedy czeka ją cierpienie ze strony kochanka, staropanieństwo, związek lesbijski, samobójstwo lub obłąd. W każdej wersji jednak nieuchronnie powraca motyw niechcianej ciąży i powrotu do znienawidzonego domu rodzinnego.

Przyszłość kobiety jest więc łatwa do przewidzenia, w pewnym więc sensie nie ma tu miejsca na wolne wybory, na kształtowanie samej siebie. Człowiek może podążać jedynie białym korytarzem i wybierać kolejne rozgałęzienia. Życia poza tym labiryntem nie ma. Zmiany tożsamości stają się coraz bardziej nerwowe, chaotyczne, machina rozpędza się. Marianna produkuje coraz to nowe „ja” na zasadzie tiku nerwowego, lub przymusu powtarzania jak Prządka swoje samobójstwa, ale nagle przychodzi opamiętanie. Kolejne wcielenia to złudzenia:

Mam wrażenie, że pozbywam się wielu złudzeń, a kiedy pozbędę się ostatniego, utracę wszelką nadzieję i po prostu umrę. Lecz kiedy to ostat-

⁸⁶ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, dz. cyt., s. 134/135.

nie opadnie ze mnie jak przepaska z oczu, zyskuję na odwadze. Dostyc mam tych historii [...], bo chociaż wiem, że jestem w każdej z nich po trochu, to jeszcze bardziej znajduje się poza nimi. [...] to, czego szukam jest we mnie⁸⁷.

Podobne słowa padają też w powieści Kornhausera *Dom, sen i gry dziecięce*: „Czy ja jestem na swoim miejscu? Ja nawet nie wiem, gdzie ono jest. Ja nie szukam miejsca. Nie miejsce jest ważne, ale ja sam. To miejsce jest o, tu, we mnie”⁸⁸. Bardzo podobne są również zakończenia tych powieści: w obydwu bohaterowie w stanie dziwnego snuwizji odchodzą od rodziców. Odejście to jest symbolicznym wyjściem z labiryntu uwikłań społecznych i kulturowych. Pomimo zatem założonej niejasności i niejednoznaczności zakończeń zyskujemy pewność, że istota konfliktu tożsamości, a może nawet jego rozwiązanie, to zadanie dzieciństwa.

Cieleśność, doświadczenie ciała stało się jednym z istotniejszych wyznaczników kultury dwudziestowiecznej, nasza wrażliwość jest przede wszystkim wrażliwością ciała. [...] ciało zaczyna być traktowane jako źródło legitymizujące ludzką egzystencję⁸⁹.

Świadomość samego siebie to przede wszystkim świadomość własnego ciała, nie tylko w terażniejszości, ale w rozciągłości czasowej. Pamięć własnego ciała, fakt przypominania ciała dziecięcego – na tym w dużej mierze skupiają się wysiłki wspomnieniowe.

Inna sprawa, że często ciało dziecka na fotografii sprzed lat, które podpisane jest nazwiskiem i imieniem „dzisiejszego” dorosłego, ogląda się szczegółowo, żeby stwierdzić, że to nie to samo ciało, a nawet nie ta sama osoba. Pisarstwo wspomnieniowe to właśnie taka ruchoma fotografia dziecka, którym się było, podsuwana sobie samemu. Dorosły patrzy na „swe” dziecięce ciało jak patrzy na nie każdy „inny”, „obcy”. Dlatego tak trudno poznać siebie (uznać ciągłość „ja”). Dorosły zyskuje poza tym pewność, że terażniejsze konflikty tożsamościowe zaczęły się już w czasach dzieciństwa, co czyni je uniwersalnym

⁸⁷ Tamże, s. 190.

⁸⁸ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, dz. cyt., s. 63.

⁸⁹ M. Dąbrowski, *Autobiografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk, A. Zieniewicza, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2001, s. 41/42.

prawem egzystencji ludzkiej, ponieważ „charakterystycznym dążeniem ponowoczesności jest raczej brak tożsamości, jej rozproszenie czy wielość niż tożsamość pełna, zwarta, określona i jedna na całe życie”⁹⁰. Stąd podkreślanie faktu wyobcowania z własnego ciała w czasie, a co za tym idzie, braku tożsamości stałej. Zmiana ciała i zmiana tożsamości jest faktem, nie zawsze postępem, ale niemal zawsze koniecznością, podobnie jak wychodzenie z dzieciństwa.

Problematyka ciała stanowi centrum dyskusji ze schematami nostalgicznymi. Opowieść o przeszłości jest współcześnie drogą do uwolnienia się z pułapki nostalgicznej. Próby uwznioślenia terażniejszości są także próbami zakorzenienia się w rzeczywistości oraz wolności zdobytej w drodze autoanalizy. Dowartościowanie terażniejszości może przebiegać poprzez rozerwanie ciągłości tożsamości siebie w czasie, a więc ciągłości przeszłości i terażniejszości. Dziecko z fotografii jest tylko słabe, biedne i naiwne. Walka o wolność i własną tożsamość może przebiegać także w drodze podważenia prostego determinizmu, że wszelka terażniejszość jest kształtowana przez przeszłość. Tożsamość człowieka może to być coś zdobytego na przykład w procesie pisarstwa, będącego przecież formą autoanalizy i autoterapii, leczącą także wszelkie formy skrzywdzenia z przeszłości. Opowiedzieć od początku, zacząć od początku, zacząć od zera, z czystą kartą to także odrzucić wszystko to, co niemoje, obce, wrogie. Zbudować swoją opowieść, zapisać tożsamość, świadomość, pamięć, intymność w słowach. Z jednej strony uwolnić się od determinizmu przeszłości, poprzez samoświadomość, a z drugiej znaleźć swoje miejsce zakorzenienia. Paradoksalnie, wedle wielu autorskich deklaracji, to nowe miejsce zakorzenienia jest abstrakcyjną wartością. Często będą to uwzniośnione wartości wyższe, jak wiedza, moc twórcza, przyjaźń, miłość lub odwaga.

⁹⁰ Tamże, s. 44.

ROZDZIAŁ 2

„Oni to ja?” – postaci rodzinne w prozie wspomnieniowej

Rodzina. Wielopokoleniowa, rozrośnięta niby stare drzewo wspólnota familijna, której korzenie tkwią w pokładach czasu. Rozpoczynając prywatną historię własnego rozwoju jak od wizytówki zaczyna się od prapradziadka, który walczył w powstaniach, lub od historii młodszej miłości praprababci. Jest to zrozumiała dla nas tendencja obecna w prozie wspomnieniowej starszych twórców, jak Konwicki i Miłosz. Te opowieści są jak skarby przekazywane z pokolenia na pokolenie, dlatego właśnie podjęcie tematu rodzinnego traktuje się w piśarstwie wspomnieniowym jako wewnętrzny przymus¹.

Rodzina pełni w tych utworach przede wszystkim rolę „tła społecznego”, jej członkowie stają się po prostu bohaterami, postaciami w fabule. Zwykle rodzina ściśle związana jest z jakimś konkretnym miejscem na mapie, które postrzegane bywa jako wyjątkowe właśnie przez to, że jest siedzibą rodu. Typowym przedstawieniem takiej rodowej siedziby, w dodatku wyidealizowanej, jest dworek szlachecki w *Panu Tadeuszu* i *Dolinie Issy*. Wreszcie rodzina może w swej skali „makro” rozrastać się i zagarniać większe przestrzenie, w sensie społecznym taka rozrośnięta rodzina to naród, ojczyzna, a w sensie geograficznym kraina, którą ten naród zamieszkuje. W ten sposób można

¹ M. Brzostowicz, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1998, s. 21.

scharakteryzować literaturę „małych ojczyzn”. Owe ojczyzny to odeszłe w niepamięć, magiczne, mocno wyidealizowane i mityczne miejsca oraz wspólnoty, które tam żyły. „Szukając swoistej, indywidualnej Księgi Genezis wracamy do Domu, spotykamy rodziców, dziadków i przyjaciół rodziny”².

Przedstawienie rodziny jest znakiem poszukiwania własnej tożsamości. Sygnalizuje pytanie „kim jestem?” i próbę odpowiedzi na nie przez zadanie innych pytań: „gdzie i kiedy się urodziłem/urodziłam?”, „kim byli ludzie, którzy mnie wychowali?”, „jak oni mnie wychowali?”. W takim rozumowaniu tkwi przeświadczenie, które wyrażone jest w tytule tego rozdziału: „Oni to ja”. „Oni to ja” – tak mówił Miłosz nie tylko w *Dolinie Issy*, ale w całej swej twórczości. U niego właśnie rodzina jest pozytywnym i kojącym wspomnieniem, znakiem zakorzenienia, punktem odniesienia, bezpieczeństwem. Wspólnota rodzinna obdarza człowieka ładem wartości moralnych, wyposaża go na całe życie. Dlatego odniesienie się do tradycji rodzinnej jest kołem ratunkowym w trudnej dorosłej egzystencji. Pisanie o rodzinie ma zatem walor terapeutyczny, ale stanowi także mit o Złotym Wieku: stan idealny należy zawsze do przeszłości, w której jednostka przynależy do rodziny, oddalanie się od rodziny jest znakiem bezdomności i zagubienia. U Miłosza rodzina urasta do rangi symbolu, tworzy on koncepcję „świata-domu” (np. w *Rodzinnej Europie*), wizję, w której rodzina wyznacza odwieczny i podstawowy wzór relacji międzyludzkich, „język” związków w rodzinie, relacji i układów hierarchicznych w jej obrębie stanowi strukturę opisu świata w mitach. Dlatego właśnie *Dolinę Issy* odczytywać można jako taki rodzinny mit o tym, że każda egzystencja u swych początków ma przynależność do rodziny, do świata ład i równowagi, do świata natury, natomiast dorastanie wiąże się ze sprzeniewierzeniem, z odejściem i zdradą rodziny³.

Alternatywą dla takiego ujęcia rodziny jest podejście Gombrowicza⁴. Tutaj rodzina staje się złowrogim fatum, poprzez nieuchronne dziedziczenie cech. Ten determinizm, uwarunkowanie biologiczne bywa pułapką i więzieniem jednostki. Dlatego przed każdym stoi heroiczne zadanie uwolnienia się od swojej rodziny.

² Tamże, s. 21.

³ Tamże, rozdz. *Dom rodzinny w Dolinie Issy. Obecność i wartość*, s. 73-99.

⁴ Szczegółowa analiza tego zagadnienia znajduje się w cytowanej wyżej pracy Brzostowicz na przykładzie *Trans-Atlantyku*.

Czy i na ile zmieniło się to w prozie wspomnieniowej lat ostatnich? Niepotrzebne stało się wywodzenie na wzór Miłosza całych genealogii rodowych, kilka pokoleń wstecz. Obserwuję zmniejszanie roli pokolenia dziadków. Natomiast, jak się wydaje, dramaturgii nabierają stosunki matka–ojciec–dziecko, które z kolei nie były tak ważne u autorów starszych (na przykład w *Dolinie Issy* chłopiec dorasta z dala od rodziców). Wkracza tematyka, którą nazwać można wychowawczą, ujawniają się skomplikowane konflikty psychologiczne i pokoleniowe walki pomiędzy rodzicami a dziećmi (*Dom, sen i gry dziecięce, Absolutna amnezja*). Obok dużego realizmu psychologicznego relacji rodzinnych pojawiają się intensywne przedstawienia miłości pomiędzy rodzicami a dziećmi, które nabierają natężenia mitu (*Rzeczy nienasycone, Czarne sezony*), ale i nienawiści (*Szopka Papużanki, Włoskie szpilki, Szum Tulli*).

W tych utworach stale obecna jest problematyka tożsamości jednostki w odniesieniu do rodziny. Dochodzi jednak do głosu cała gama rozwiązań. Można powiedzieć, że na pytanie „Czy oni to ja?” twierdząco odpowiadają Hen, Odojewski, Głowiński, Dichter, Kulmowa, Mitosek. Bohater Czycibora-Piotrowskiego szczególnie silnie identyfikuje się z matką. Natomiast u Kornhausera, Filipiak, Stasiuka, Huelle, Chwina, Orłósia i Tulli obserwujemy odejście od tego – nazwijmy to – konserwatywnego ujęcia. Przedmiotem prozy Filipiak i Kornhausera staje się wprost walka z rodziną o zdobycie własnej tożsamości i wolności. Natomiast powieści Huelle i Chwina stanowią ciekawą dyskusję z tym tradycyjnym ujęciem rodziny i gniazda rodzinnego, jakie obecne było w literaturze „małych ojczyzn”. Okazuje się, że w poszukiwaniu własnej tożsamości autorzy nie przedstawiają własnej rodziny, co stanowi fakt o tyle doniosły, że wcześniej padło stwierdzenie o „przymusie” opisywania własnej rodziny. Natomiast zarówno u Chwina, jak i Huelle rodzina, choć obecna (u Chwina w większym stopniu niż u Huelle, u którego zachowała tylko tę najuboższą rolę tła społecznego), to nie ona tak naprawdę stanowi przedmiot wspomnień. Centrum narracji staje się w każdym przypadku inna postać: Weiser i Hanemann. To te postaci stanowią pomost pomiędzy minionym a teraźniejszym, pomiędzy dzieckiem opisywanym a dorosłym opisującym. Próbowano to odczytywać jako ironiczne ustosunkowanie się do tradycji literatury „małych ojczyzn”⁵.

⁵ D. Nowacki, *Obok i ponad* (recenzja *Hanemanna*), „*Twórczość*” 1996/III.

Z wyjątkową grą znaczeniową niemal chorobliwego utożsamienia się dziecka z rodzicem mamy do czynienia w trzech utworach: *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńskiej oraz *Włoskich szpilkach* i *Szumie* Tulli. W tych tekstach owo pomieszanie oddawać ma też chaos zdarzeń oraz samej pamięci o nich, do czego przyczynia się bardzo silne strau-matyzowanie rodzica, a także znajdowanie się dziecka pod wpływem owej traumy. Traumą tą jest tu doświadczenie wojny. Mimo że obydwie dziewczęce bohaterki tych utworów urodziły się już po wojnie, przyjmują wojenne doświadczenie swych matek jak swoje i dochodzi tu do splątania i pamięci, i narracji:

Idę z mamą. Nie zawsze wiem, czy to jest moja mama, czy może jej mama, moja babka, której nie znałam. [...] Idziemy równym krokiem, choć chce mi się biec. Biec i krzyczeć, jakbym po wielogodzinnym błakaniu się po ciemnym lesie odkryła nagle jasną polanę. Powietrze po drugiej stronie ma inny smak. Oznacza życie. [...] Myślę o dziewczynce, jej przecież nikt nie uprzedził, ma dwanaście lat i boi się Niemców. [...] „Żydówo, dawaj, co masz”, słyszą, słyszemy⁶.

W istocie jest to nie-wspomnienie. Dwunastoletnia matka bohaterki ucieka ze swą matką przed obławą, ale nagle dokonuje się zamiana, to bohaterka ucieka trzymana za rękę przez swą matkę – właśnie, ucieka przed czym? Co jej dziś grozi? Podobne splątanie wspomnień znajdujemy w prozie Tulli. Matka pod wpływem starczej demencji jest przekonana, że jej córka była więźniarką obozu, podobnie jak ona. W zasadzie wyparła swój w nim pobyt, ale wszelkie próby zaprzeczenia córki, że przecież urodziła się po wojnie i nie mogła być w obozie, matka uważa za brednie, więc według matki to właśnie córka była w obozie zamiast niej. Obóz to niechciana opowieść, niechciany życiorys, w którym matka zamyka córkę. Opowiadanie historii to próba jej odkłamania, czy daremna?: „Cóż, nie ja jedna znalazłam się w obozie, powinnam się cieszyć, że wyszłam z tego cało” – poddaje się bohaterka⁷. Motyw pętli czasu i owo utożsamienie się córki z matką obrazuje Tulli w *Szumie* za pomocą motywu autobusowych ucieczek/włóczęgostwa: w przeszłości to dziewczynka wsiada na gapę do dowolnego autobusu i jeździ po mieście, a matka z pomocą policji doprowadza uciekinierkę do domu, potem role się odwracają. Na starość

⁶ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 14.

⁷ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, dz. cyt., s. 37.

matka, pod wpływem utraty pamięci, wsiada do autobusu, a córka udaremnia jej te wyprawy w trosce o jej życie. Utożsamienie się z matką, z rodzicami, i szerzej z pamięcią poprzedniego pokolenia staje się siłą, od której dziecko nie może uciec, staje się obławą, zamknięciem w obozie pamięci, autobusem, który może się poruszać tylko po pętli.

Różne kreacje postaci matki

Realność i fikcja, prawda i zmyślenie, autentyk i model, dokument i literatura, odtworzenie i tworzenie. W jaki sposób przedstawiona jest postać matki we współczesnej prozie wspomnieniowej? Czy została wykreowana, ukształtowana, wyrzeźbiona w świadomym procesie wysiłku twórczego? A może jest dokładnie taka, jaką była w rzeczywistości? Może lepiej zapytać: czy jest dokładnie taką, jaką została zapamiętana? Ale właśnie wtedy nie jest już kobietą „tamtą”, ale „inną” – zachowaną we wspomnieniach. Zachowaną? Ukształtowaną? Przez niedoskonałości pamięci ludzkiej, mijający czas, a wreszcie przez to, co się chce o własnej matce pamiętać i napisać. Gdzie leży granica pomiędzy wypisami z pamięci a ingerencją w pamięć? Pomiedzy posługiwaniem się pamięcią do odtwarzania matki a udawaniem, że autor posługuje się własną pamięcią, aby z niej wydobyć żywy obraz matki, który przecież jest niczym więcej niż słowem.

Kreacja jest obecna nawet wtedy, gdy twórca stara się ją ukryć przed czytelnikiem, a więc zachować wszelkie pozory „czystego” wspomnienia, prawdy historycznej. Trafnym określeniem wydaje mi się „autentyk”, którego użył Jarzębski⁸. Zwraca on w swej pracy uwagę na bardzo ciekawe zjawisko, specyficzne właśnie dla omawianej tu literatury wspomnieniowej. Stosunek między dziełem literackim a światem zewnętrznym rozpatruje się jako relację dwóch uniwersów, z których

⁸ J. Jarzębski, *Kariera Autentyku*, [w:] *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984. „«Autentkiem» nazywam [...] taki element utworu, który – na mocy umowy autora z czytelnikiem [podkreślenie moje – E.R.] – traktuje się w odbiorze jako odbicie jednostkowego faktu (przedmiotu, osoby, zdarzenia) odniesionego do sfery osobistego doświadczenia pisarza jako człowieka z krwi i kości” [s. 239]. Oto wyznaczniki owej umowy (paktu autobiograficznego):

- umieszczenie osób i zdarzeń niefikcyjnych w obrębie rzeczywistości dzieła,
- umieszczenie samego siebie jako bohatera-narratora,
- ujawnienie przed czytelnikiem procesu rekonstrukcji autentycznych wydarzeń,
- deklaracja typu: „mówię prawdę, te zdarzenia istotnie się odbyły” lub „możecie to sprawdzić w innych źródłach” [s. 343].

pierwszy ma być modelem drugiego⁹. Natomiast w autobiografii pojawia się autentyk. Utrzymuje się, że na przykład dana postać nie tyle jest modelem jakiejś abstrakcyjnej, potencjalnie istniejącej postaci, ale jest modelem postaci rzeczywistej! Modelem dokładnym, wiernym odpowiednikiem, czyli autentykiem (wydaje się, że trafnie określił to teoretyk autobiografii Lejeune, mówiąc o tożsamości i iluzji¹⁰).

Istnieje też inna strategia stosowana przez autorów, kiedy to na wysiłek kreacji, na akt powtórnego stworzenia matki stara się nam nieustannie zwracać uwagę. Na realistycznej kanwie autentyku zasadza się dopiero literackie wypełnienie. Wypełnienie barwne, żywe, w porównaniu z szarym obrysem bardzo atrakcyjne. Owo wypełnienie utkane jest z kolei z wszelkiego typu wątków literackich. Autorzy czerpią też z kulturowego zbioru archetypów i symboli matki, macierzyństwa. Jednym słowem nakładają na postać matki, której realne istnienie „historyczne” postuluje się na mocy „paktu referencjalnego”, filtra zupełnie już literackich, a więc noszących znamiona fikcji, elementów.

Granica pomiędzy iluzją autentyczności a świadomą kreacją postaci literackiej jest ruchoma. Zmienne jest nasilenie autentyku i literackości nie tylko wtedy, gdy porównuje się postaci matek z dwóch różnych utworów, różnice istnieją także w obrębie jednego utworu.

Jako przykład powieści, która realizuje model kreacji realistycznej matki w największym natężeniu, traktuję *Wiesera Dawidka* Huelle. Nie tylko trudno tu wykryć choć jeden moment jakiegokolwiek próby literackiego urobienia tej postaci, ale nawet realne elementy tej postaci sprawiają wrażenie uproszczonej makiety. Mamy tu do czynienia z postacią zepchniętą na daleki plan, szarą w porównaniu z intensywnością przeżyć dziecka. Postać ta nie nosi w sobie niemal żadnych cech indywidualnych. Matka jest tu bohaterem zbiorowym, co dobrze oddaje określenie użyte w tej książce: „międzynarodówka wszystkich matek pod słońcem, tak samo jak międzynarodówka ojców upijających się w dzień wypłaty”¹¹. Kreacja polega właśnie na umieszczeniu tej postaci w ramach dobrze znanego współczesnego schematu wywodzącego się ze społeczeństwa polskiego z czasów PRL. Kilka wyznaczników tej postaci to środowisko robotnicze, wielkie miasto, trudna sytuacja materialna, alkoholizm męża–robotnika. To wszystko sprawia,

⁹ Tamże, s. 338.

¹⁰ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, dz. cyt., s. 42.

¹¹ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, dz. cyt., s. 173.

że rodzicielka narratora jest typową matką–Polką, męczennicą dnia codziennego bez reszty zaangażowaną w prowadzenie domu, bez własnego życia, własnych zainteresowań i cech indywidualnych.

Przykład ten pokazuje, że nawet najlepiej udający autentyk, czysty kontur biograficzny bez żadnego wypełnienia literackiego, jest poddawany obróbce. Selekcja, dobór danych, pominięcie jednych elementów, wyodrębnienie innych jako szczególnie ważnych, tłumaczy się zwykle mechanizmami pamięci (stąd potrzeba wypełniania jej „luk” materiałem zastępczym), a także wartościowaniem, a nawet cenzurą pewnych elementów, które złożą się na obraz matki. W efekcie takich manipulacji powstaje obraz matki odpowiadający różnym stylom macierzyństwa: „zła macocha”, „męczennica macierzyństwa”, „matka–anioł” lub „matka nowoczesna”. Przy tego typu manipulacjach narrator musi zdeklarować się w sprawie stylu, jakiego będzie używał do opisywania matki. I tu otwiera się zagadnienie patosu.

W takich tekstach, jak: *Nowolipie*, *Koń Pana Boga*, opowiadania z tomu *Jedźmy, wracajmy...* Odojewskiego, wyraźne staje się dążenie do utrwalenia postaci własnej matki. Wynika to z przeświadczenia, że była ona osobą ważną w życiu dziecka, jest to pojmowane na zasadzie obowiązku wspomnieniowego. Obowiązku, który można by nazwać potrzebą złożenia hołdu matce.

Tendencja ta jest szczególnie silna we wspomnieniach żydowskich, a za jej wzorzec można uznać *Żydowską wojnę* Grynberga z 1965 r. Zresztą „żydowska matka” i odmiana tego toposu, czyli „Niobe”, wchodzi w skład toposu Holocaustu¹². Żydowska matka jako obrończyni i strażniczka życia w „epoce pieców” wznosi się na wyżyny szaleńczej i drapieżnej miłości, pełnej zapobiegliwości, sprytu. Niobe to żydowska matka, która w imię ratowania dziecka od śmierci, oddaje je innej matce.

Wzorzec ten wypełnia utwór Margolis-Edelman *Ala z Elementarza*. Na kartach tego tekstu wspomnieniowego hołd oddany jest świętej, która inaczej niż większość ludzi, potrafi świadomie podjąć odpowiedzialność za Innego¹³, odsuwając na bok nie tylko swoje inte-

¹² S. Buryła, *Topika Holocaustu*, dz. cyt., s. 144.

¹³ „Inny” to kategoria etyczna powołana przez Emmanuela Levinasa, kontynuatora etyki imperatywu moralnego Kanta. Samo spojrzenie w Twarz Innego rodzi odpowiedzialność moralną, jest wezwaniem, które nie może pozostać bez odpowiedzi. W studiach na Holocaustem często Żydzi, ze względu na swą słabość, są określani jako „Inni”; por. Z. Baumann, *Straty uboczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 133.

resy, ale i interesy swoich bliskich, które przecież niejednokrotnie kolidowały z interesami Żydów. Margolis-Edelman wyraża całą tę filozoficzną dyskusję w jednym zdaniu: „Najgorzej chyba było być w getcie matką”¹⁴. Za przykład służy heroiczna postawa jej matki, która była lekarzem pediatrą w szpitalu dziecięcym – najpierw w getcie warszawskim, potem w obozie w Pruszkowie, chociaż miała okazję, aby zbiec, nie uczyniła tego.

Przykładem przedstawienia rodzicielki niezłomnej w swoim posłannictwie macierzyństwa, stawiającej wszystko na szali wychowania dziecka, są także *Czarne sezony* Głowińskiego. Tym bardziej, że u Głowińskiego warunkiem wychowania dziecka jest najpierw walka o jego życie. Matka żyje tu dla dziecka, po to, by je ocalić przed Zagładą. Dla niego jest ten bezustanny wysiłek ukrywania się. Ocalenie swego dziecka to niemal cud powtórnych narodzin. Matka jest nieskalana zwątpieniem ani poddaniem się. Ale jest w powieści moment, w którym autor – świadomy konwencji patosu, która wkrada się w przedstawienie matki – stara się ją załagodzić. Oto widzimy, jak matka przyjeżdża wreszcie po skończonym koszmarze wojny zabrać ocalałego syna do domu. Pierwsze słowa chłopca do matki brzmią: „Mama, po twoim berecie maszeruje ogromna wesz”¹⁵. Sam Głowiński – jak przystało na literaturoznawcę – zaraz interpretuje to pociągnięcie:

Wiem, że pisząc właśnie o tym po tylu dziesięcioleciach sprzeniewierzam się konwencji, naruszam zasadę stosowności. Pierwsze spotkanie matki z synem po katastrofie najstraszniejszej ze strasznych powinno być patetyczne. Ale patetyczne nie było. Matka, kiedy usłyszała moje słowa, chyba się speszyła, nie tego ode mnie oczekiwała. Natychmiast zdjęła swój stary, mocno zniszczony beret i zrobiła z insektem porządek. Paradoksalnie, ta wesz pozwoliła nawiązać normalny ludzki kontakt...¹⁶

Myślę, że właśnie takie zrekonstruowanie tego ważnego spotkania pomiędzy matką a synem pozwoliło także dorosłemu narratorowi „nawiązać ludzki kontakt” ze wspomnieniem o swojej matce. Obraz nabrał przez to życia, stał się wielobarwny i zaskakujący. Wizja ta przekazuje o wiele więcej informacji o ówczesnym świecie niż tylko o tym, że obojgu ocalańcom udzieliła się atmosfera pełnej uniesienia

¹⁴ A. Margolis-Edelman, *Ala z Elementarza*, Aneks, Londyn 1994, s. 45.

¹⁵ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 126.

¹⁶ Tamże.

radości. Ta wesz to niemal symbol bogatej gamy odcieni, jakie składają się na rysunek rzeczywistości.

W *Koniu Pana Boga* Dichter także próbuje uciec od atmosfery patosu w przedstawieniu matki. W sytuacji ekstremalnego zagrożenia, zrozpaczona kobieta jest zmuszona opuścić swego konającego w kryjówce męża. Kryjówka jest „spalona”, a pojawia się możliwość przejścia do innej, ale zabieranie obłożnie chorego mogłoby zwrócić czyjąś uwagę i narazić na śmierć całą rodzinę. Wraz z mężem matka chce też zostawić syna, co oznacza dla dziecka śmierć. Decyzja podjęta w szoku lub instynkt samozachowawczy: trudno było ukrywać się samemu, a z małym dzieckiem jeszcze trudniej. Wojna sprawia, że wartości: w tym macierzyństwo, stają się chwiejne. Matka przedstawiona w tym utworze to także daleka krewna Medei z tragedii Eurypidesa. Kobieta, w której miłość do mężczyzny zwycięża miłość do dzieci.

Również następujący cytat z *Nowolipia* może być rozpatrywany jako próba odciążenia się od atmosfery patosu, która często w opisie matki uruchamia się automatycznie:

Moja mama wcale się nie przejmowała tym, że świat beze mnie nie istnieje – uważała, że jak najbardziej jest, skoro i ona jest – miała już troje dzieci, i kiedy jeszcze raz zaszła w ciążę, nie zachwyliło jej to bynajmniej. Skakała ze stołu – sama mi to później opowiadała – żeby mnie się pozbyć¹⁷.

Mamy tu próbę ukazania „macierzyństwa nowoczesnego”, które jest świadomie przez kobietę wybierane lub odrzucane. Podobnie jak u Dichtera nakaz bezwarunkowej miłości i oddania się swemu dziecku może zostać złamany, gdy macierzyństwo jest narzucone lub ekstremalnie uciążliwe.

Czy taki zabieg wzmaga pozór autentyku? Wydaje się, że tak. Bez tego obciążenia patosem, bez ograniczania postaci matki jedynie do jej macierzyńskich obowiązków wobec dziecka, zyskujemy większą pewność, że jest to kobieta, która żyła naprawdę, miała swoje zainteresowania, własne życie często daleko wykraczające poza rolę matki. Jest to jakby dar emancypacji i niechęć do ubezwłasnowolnienia matki w jednostronnym opisie ze strony egoistycznego dziecka, które zainteresowane jest matką tylko jako jego opiekunką. Spojrzenie bez patosu to nie spojrzenie dziecka na matkę, ale dorosłego przejętego

¹⁷ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 8.

ideą dokumentu, prawdziwości, bezstronności. Z drugiej jednak strony nigdy nie należy zapominać o wtórności takiego podejścia. To dorosły dostarcza nam informacji biograficznych o swej matce jeszcze sprzed jego narodzin, to dorosły ukazuje indywidualne cechy i pasję matki, dziecka to nie interesuje.

Z tego względu podział na autentyk i kreację można wzbogacić o aspekt odmiennych postaw: dorosłego opisującego i dziecka przeżywającego. Dorosły ma ambicje kronikarskie, jest badaczem prawdy historycznej, to dorosły „mówi prawdę”. Dziecko natomiast „jest kłamcą”, w jego oczach matka jest wyolbrzymiona, wszechogarniająca, pochłaniająca i takie jest przedstawienie z perspektywy dziecka, związane z symbolami tak doniosłymi, jak bogini czy Matka Boska.

W *Rzeczach nienasyconych* matka nie stanowi kolejnego, acz ważnego elementu wspomnień z dzieciństwa, jej opis nie wypływa z potrzeby wypełnienia obowiązku rzetelności i kompletności wspomnień. Jest ona faktycznym centrum wszechświata dziecięcego. Zgodnie z moimi wcześniejszymi stwierdzeniami kreacja literacka jest barwnym wypełnieniem konturu rzeczywistego, a więc czegoś, co można by nazwać *curriculum vitae*. Czycior-Piotrowski do wypełnienia rysunku matki czerpie ze zbioru archetypów kulturowych: mitycznych, religijnych i o rodowodzie współczesnym, które można określić jako współczesne wzory i style kobiecości.

W gronie tych motywów znajduje się kobieta wyzwolona, wyemancypowana, wykształcona, samodzielna, górująca nad mężczyznami także powabem cielesnym, po trosze *femme fatale*. *Novum* w przedstawianiu matki, jako dyskusji z mitem macierzyństwa, jest matka toksyczna. Toksyczna jest matka w *Absolutnej amnezji* Filipiak oraz prozie Tulli czy Papużanki. Toksyczność matki może być postrzegana w tych utworach jako: metafora toksycznego ustroju – rzeczywistości totalitarnej PRL, toksycznych układów społecznych (np. w myśli feministycznej), a także jako termin, który funkcjonuje w psychoterapii¹⁸.

Do motywów wywodzących się z mitologii zaliczyć można motyw bogini płodności i natury, bogini wiedzy, bogini piękna. Do motywów religijnych zaliczam: archetyp Matki Boskiej, pra-Ewy, a także Chrystusa.

¹⁸ Wśród wielu zob.: S. Forward, *Toksyczni rodzice*, Czarna Owca, Warszawa 2011, A. Miller, *Dramat udanego dziecka*, Media Rodzina, Poznań 2007.

Bogini płodności to jednocześnie pramatka. Jej atrybutem jest nagie ciało, w którym najistotniejsze są części podkreślające jego rozrodczą funkcję: „[...] jej piersi, jej brzuch, jej biodra, [...] to cudowne ciało, które dwukrotnie się dla mnie otwarło: w chwili poczęcia i w chwili urodzin”¹⁹. Mocno spokrewnionym z powyższym jest motyw bogini natury, a więc tej, która panuje nad przyrodą, zna jej tajemnice i żyje w mistycznej symbiozie z nią. Wizja nagiej matki w kwitnącym sadzie jest pod tym względem najbardziej wymowna:

[...] mama obróciła się wśród wysokich łądyg na brzuch, a potem z powrotem na wznak, i patrzyłem, urzeczony i zdumiony, jak tarza się długo niczym łania na leśnej porębie i przyjmuje na siebie rześiste krople rosy, które lgnęły chciwie do jej ciepłego od snu ciała, kiedy zaś po chwili podniosła się i wyprostowała [...] przywołane przez nią [...] wystrzeliły pierwsze promienie słońca, zapalając w każdej kropli rosy na jej ciele [...], na moich oczach dokonywało się cudowne przemienienie, jaśniała, jakby stała się naraz samą istotą światła²⁰.

W dalszej części owego fragmentu „cudowne przemienienie” matki przyjmuje kształt wniebowstąpienia bóstwa („otwarło się niebo”, „rozległy się śpiewy anielskich chórów”), a potem następuje obraz Matki Boskiej z dzieciątkiem: „[...] tak jak ona nagi [...] znalazłem się w jej ramionach”²¹. Na tym nie kończy się wyzyskanie motywu Matki Boskiej: „modliłem się do jej pełnych piersi jak piersi Madonny na świętych obrazach”²² „i błogosławiłem ją w myślach słowami litanii, bo naprawdę była dla mnie: i domem złotym, i wieżą z kości słoniowej”²³. Jeszcze raz pojawia się sceneria wniebowzięcia matki: „bo niebo otwarło się naraz i widzieliśmy, jak w dymach ofiarnych z trybularzy, gdzie paliły się myrra i kadzidło, unoszą moją mamę [...] w szacie ponad śnieg białej, wysoko, coraz wyżej, poza granicę widzenia”²⁴. Jednak najmocniejszym archetypem religijnym, jaki pojawia się w odniesieniu do matki, jest symbolika Chrystusa: „przycisnąłem do piersi tę chustę, która otarła twarz mamy, wierząc, że jest na niej jej

¹⁹ A. Czycibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 176.

²⁰ Tamże, s. 121.

²¹ Tamże, s. 122.

²² Tamże, s. 161.

²³ Tamże, s. 176.

²⁴ Tamże, s. 180.

odbicie”²⁵. W symbolikę tę wpisują się męczeństwo za życia i męczeńska śmierć (tak jak śmierć Chrystusa w Ewangeliach wielokrotnie zapowiadana), a także liczne wizje mogące oznaczać zmartwychwstanie po śmierci, zwalczenie śmierci i przejście do wymiaru wieczności, jak chociażby powyższy opis wniebowstąpienia, lub następujący: „i zobaczyłem przed sobą swoją umarłą matkę, cudownie w tę noc spełniających się życzeń wskrzeszoną, młodą, nagą, rozjaśnioną promienną chwałą zmartwychwstania”²⁶.

Natomiast wzorzec nowoczesnej kobiety wykształconej, samodzielnej, wyemancypowanej bardzo silnie spleta się z wizerunkiem bogini mądrości. Wystarczy wymienić w tym miejscu częste epitety, jakimi syn nazywa matkę: mądra, rezolutna, zapobiegliwa, zaradna, błyskotliwa, wszechwiedząca...

Badaczka pamięci, Marianne Hirsch, dostrzega związek pomiędzy kreacją wspomnienia o matce, szczególnie tkaniem go z tworzywa intertekstualnego, odwołań do motywów literackich, kulturowych, a zabiegiem osłaniającym. W miarę oddalenia czasowego i fizycznego od obiektu wspomnień, jakim jest matka, ulega on zniekształceniu. Proces utraty pamięci jest traumatyczny, dlatego obiekt – matka zostaje wyposażony w komponent emocji i pragnień wspominającego – dziecka. Dziecko chce odzyskać matkę, spotkanie z matką, ujrzenie jej ponownie wbrew prawom śmierci, okupione zostaje oczywiście zniekształceniem obrazu matki właśnie przez pragnienia i emocje dziecka. Parafrazując rozważania badaczki można stwierdzić, że w ten sposób matka staje się idiomem upamiętnienia²⁷.

Przykładem utworu, który eksponuje związek matki z pamięcią, są *Pelargonie* Mitosek. Ten tekst wspomnieniowy, bardzo oszczędny, niemal ascetyczny w formach wyrazu, odsłania mechanizm budowania ruchomych obrazów z przeszłości na kanwie materiału słownego. Są to najczęściej pojedyncze słowa, urywki wypowiedzi, rozmów, pieśni, kołysanek, kolęd, haseł, powiedzeń. I widać wyraźnie, jak wśród tego materiału ważne są słowa przypisywane matce, a kierowane najczęściej do dziecka. Liczne sygnały w tekście zdradzają, że opowieść o przeszłości jest tylko powtórzeniem słów matki do dziecka. Dziecko dopomina się od matki więcej i więcej: „Niech mama opowie, niech

²⁵ Tamże, s. 178.

²⁶ Tamże, s. 212.

²⁷ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, t. 18, nr 105, s. 34.

mi mama opowie”²⁸. Opowieść matki, jej słowo sytuuje się wbrew upływowi czasu, opowieść wspomnieniowa może biec dopóty, dopóki płyną słowa matki powtarzane z pamięci: „Niech mi mama jeszcze przez sto lat opowiada”²⁹ – dopomina się bohaterka–narratorka. Z opowieści matki wywodzą się baśnie, które dziecko czyta w wielkiej księdze. Słowo działa przeciw chaosowi, upływowi czasu, złu, śmierci: „w łóżku mamy nie ma wojny”³⁰. I jeszcze słowa matki: „Zabijali, mordowali, Niemcy cholery, tu zabijali, sąsiadów też, a myśmy słyszeli. Ja tego nie pamiętam, byłam w brzuchu matki”³¹. Dlatego metafora wspomnienia jest nieodłącznie związana z siłą pochłaniającą i osłaniającą, siłą macierzyńską. Dorosły wspominający jest jak dziecko, które wchodzi do beczki wypełnionej wodą niczym do macicy, bo „Wszystko jest tam inne, głębsze. Lepsze”³².

Dziecko pomiędzy matką a ojcem.

Kompleks matki. Ojciec jako wielki nieobecny

Symbolem zagrożenia, zwiastunem rozłąki z rodzicielką jest drapieżny ptak: orzeł lub jastrząb, który krąży nad matką z dzieckiem upatrując ofiary. W *Czarnych sezonach* mamy następującą sytuację: dziecko żydowskie zostało umieszczone w sierocińcu i wraz z całą grupą dzieci odwiedza zamożny dom wdowy, która pomaga w utrzymaniu tego sierocińca. Okazuje się, że dziwnym zbiegiem okoliczności w domu tym ukrywa się także zatrudniona jako pokojówka matka dziecka. Celem matki jest to, by dziecko nie zauważyło i nie rozpoznało jej. Na ścianie w jednym z pokojów dziecko zauważa wypchane orły: „Umocowane zostały pod sufitem, w przeciwległych rogach pokoju, w nader osobliwej pozycji, pochylone, ale tak, jakby miały się zerwać do lotu i kogoś zaatakować, moja uwaga skoncentrowała się na ich potężnych dziobach”³³. Dopiero po latach dorosły dowiaduje się, że matka, od której został odłączony, znajdowała się wtedy w pobliżu i nie mogła się ujawnić, gdyż konsekwencje byłyby tragiczne, że niebezpieczeństwo było tak blisko. Ta wiedza sprawiła, iż zapamię-

²⁸ Z. Mitosek, *Pelargonie*, dz. cyt., s. 64.

²⁹ Tamże, s. 72.

³⁰ Tamże, s. 71.

³¹ Tamże, s. 12.

³² Tamże, s. 17.

³³ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 84.

tane orły przestały być ciekawostką, a zaczęły funkcjonować jako symbol.

Czcibor-Piotrowski w analogicznej sytuacji po prostu „przywołuje” potrzebne jastrzębie tak, że pojawiają się na niebie, kiedy tylko matka dociera do miejsca swojego męczeństwa, a w końcu śmierci, gdzie słyszy: „Zdies’ wam żyt’ i pomirat’!” z ust pułkownika obozu. I właśnie tutaj ten jastrząb jest symbolem bardziej konkretnym niż abstrakcyjne zło świata, jest symbolem mężczyzny.

Symbolika drapieżnego ptaka w kontekście rozłąki syna i matki jest niewątpliwie symbolem Freudowskim. To w życiorysie Leonardo da Vinci Freud wyeksponował wspomnienie z dzieciństwa, w którym mały da Vinci zostaje porwany z kołyski przez jastrzębie³⁴. Jak wiele symboli Freuda, tak i ten może pochodzić z mitologii greckiej, przesyconej motywami walki pomiędzy matką a ojcem o potomstwo. Walka ta często przybiera formę podstępnej kradzieży dziecka przez ojca lub dorastania dziecka w kryjówce sporządzonej przez matkę. W tej walce dziecko jawi się nam jako rozdarte pomiędzy siłami macierzyństwa i ojcostwa. Jest to bardzo ciekawy i bogato reprezentowany wątek w interesującej mnie prozie wspomnieniowej. Jaka jest jego symbolika?

Najczęściej rozdarcie dziecka pomiędzy światem matki a światem ojca symbolizuje jego wahanie pomiędzy przeciwnymi sobie wartościami, które są reprezentowane przez rodziców. Wtedy matka i ojciec zredukowani są do symboli pewnych postaw czy wartości.

Znaczącym elementem tej walki, opozycji dwóch sił: macierzyństwa i ojcostwa, jest też przewaga jednej ze stron lub równowaga obydwu. Decydującym dla dziecka momentem tej swoistej psychomachii jest ostateczne opowiedzenie się po jednej ze stron, co bywa symbolem wyboru określonych postaw czy wartości. Wyjście z domu, opuszczenie obydwójga rodziców jest także symbolem aktu dorastania, wychodzenia z dzieciństwa.

Najprostszym przykładem dualizmu świata matki i ojca jest uczynienie z nich przedstawicieli różnych narodowości, różnych światów pojmowanych jako terytorium geograficzne, i co za tym idzie, różnych losów. Dziecko staje się wtedy spadkobiercą narodowości i zdeterminowanej nią biografii i ojca, i matki. Często jednak okazuje się, że unia dwóch światów jest utopią. Świat dziecka rozpada się wtedy na dwie

³⁴ Zob. Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, dz. cyt., s. 274-283.

połówki: schedę matki i schedę ojca. Dorosłe życie dziecka urodzonego w małżeństwie mieszanym narodowościowo to życie gdzieś pomiędzy dwoma nieprzystającymi do siebie światami, to biografia niemal niemożliwa do opowiedzenia. Takie dziecko to mieszaniec, dziwoląg, przez to, że ma dwa domy, nie ma domu w ogóle. Matka Żydówka, ojciec Polak – tak wygląda rodzina Tuszyńskiej, o której opowiada w *Rodzinnej historii lęku*. Małżeństwo to rozpada się, zostawiając dziecko, a potem dorosłą kobietę, z bolesnym pytaniem: kim jestem? Mieszane małżeństwo Włocha i Polki – rodziców bohaterki *Włoskich szpilek* oraz Szumu Tulli – otwiera ogrom cierpienia dziecka dorastającego pomiędzy dwoma nieprzystającymi do siebie światami: szarego PRL-u i Włoch, symbolizujących kolorowy świat Zachodu. Biografia takiego dziecka to życie pomiędzy, na pograniczu, co odsyła do rozważań dzieciństwa na pograniczu, do których wrócę w rozdziale ostatnim.

Dualizm świata męskiego i kobiecego jest dominującym motywem *Rzeczy nienasyconych*. Za poprzednika tego typu ujęcia uznać należy Brunona Schulza w *Skleпах cynamonowych*. Sytuacja dziecka w obydwu utworach przedstawia się podobnie: jest ono wrzucone pomiędzy świat męski – ojca i kobiecy – matki. W obydwu utworach zarówno kobieta, jak i mężczyzna panują nad pewnym fragmentem rzeczywistości, postaw czy wartości. Są to elementy zdecydowanie wobec siebie przeciwstawne, stąd jawne napięcie pomiędzy ojcem a matką. Pary tych antytenetycznych względem siebie wartości w *Skleпах cynamonowych* to m.in.:

<u>Mężczyzna</u>	<u>Kobieta</u>
duch	materia, ciało
konserwatyzm	grzeszny postępek
asceza	występek, erotyka
wieczny niepokój, troska o jutro	gnuśne samozadowolenie
romantyzm	klasycyzm
piękno	tandeta

Mamy tu podział oparty na pewnych dość starych i tradycyjnych przekonaniach. Podstaw jego doszukiwać się można w początkach nauki Ojców Kościoła katolickiego. Świat kobiety jest tutaj jawnie deprecjonowany, jego zło jest tym większe, że jest bardziej ekspansywne i odnosi zwycięstwo nad światem ojca. Świat matki pojawia się w pewnym momencie jako grzeszna pokusa, której dziecko musi ulec.

Kłęska ojca jest nieunikniona, ale wygrana matki doprowadza do nieodwracalnej degradacji rzeczywistości, doprowadza do zerwania kontaktu z wysokim powołaniem człowieka³⁵.

Istnieją przynajmniej dwie wskazówki pozwalające wiązać *Rzeczy nienasycone* z utworem Schulza. Pierwsza to całkowita identyczność dwóch postaci. W obydwu utworach występują postaci służących, obydwo noszą to samo imię: Adela, cechą obydwu jest wybujała cielesność. Natomiast słynna scena daremnej próby walki z nieznośnym żywiołem kobiecości Schulzowego ojca w pracowni krawieckiej przedstawiona w pierwszej części *Traktatu o manekinach* do żywego przypomina następującą scenę z *Rzeczy nienasyconych*:

[...] i zobaczyłem, jak z naprzeciwka nadjeżdża na rośłym siwku cesarsko-królewski starszy wachmistrz Alojzy Piotrowski, [...] w futrzanej czapie ozdobionej wielką, trupią czaszką, prawdziwy huzar śmierci, [...] i zdumiony zatrzymał konia: na gałęziach leżały gołe dziewczuchy folwarczne i młode, hoże Żydówki, [...] bezwstydnie wypinające cyce i zadki, i stryjcio ruszył stępą, wyciągnął z pochwy szablę ułańską i spędzał je stamtąd płazem niczym kury, które obsiadły grzędę, a one, wyrwane z głębokiego snu, spadały, na szczęście, nie z wysoka, na ziemię jak kotki, na cztery łapy, a potem dzwigały się zwinnie i udając przerażenie, biegły z krzykiem³⁶.

Mężczyzna jest nieszkodliwy i bezsilny, nawet śmieszny, podobnie jak ojciec ze *Sklepów cynamonowych*.

Ten sam podział pomiędzy płciami u Czcibora-Piotrowskiego wygląda jednak całkiem odmiennie niż u Schulza:

<u>Mężczyzna</u>	<u>Kobieta</u>
śmierć	życie, płodność, erotyka
hierarchia, poddaństwo	równość
władza, porządek,	bunt
podporządkowanie,	
jawa, rzeczywistość	sen, wizja
praca (odtworzenie)	wiedza (tworzenie)
materia (kultura)	duch (natura)
brzydota	piękno, zmysłowość

³⁵ Zob. A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana, Rzecz o Brunonie Schulzu* [wstęp do:] B. Schulz, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

³⁶ A. Czcibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 122-123.

Antagonizm pomiędzy światem matki i ojca najbardziej widoczny jest w obozie dla zesłańców w Paninie. W domu bowiem koegzystencja przebiega bardziej pokojowo. Poza tym ojciec w tej powieści to wielki nieobecny, od początku wchłania go świat wojny i wypadków historycznych. Podobnie jest też w opowiadaniach Odojewskiego. Domeną ojca jest zatem wojna.

To męska logika posługująca się kategoriami poddaństwa, podporządkowania i hierarchii doprowadza do wojny. To jej wytworem jest właśnie obóz dla zesłańców w Paninie. Jest to przestrzeń, na której ściera się władza męska i żeńska. Na której usankcjonowany jest podział na silnych i słabych, przemoc jednych wobec drugich. Gdzie śmierć zadawana jest w sposób powolny, a narzędziem mordy jest bezsensowna, ciężka praca. Głód, upokorzenie i brzydota – to spotyka ludzi w Paninie.

Oto, co pisze Erich Fromm o różnicach pomiędzy kulturą ojca a kulturą matki:

Miłość, troska, odpowiedzialność za innych są dziełem matki; miłość macierzyńska jest ziarnem, z którego wyrasta wszelka miłość i wszelki altruizm. Co więcej, miłość ta jest podstawą rozwoju powszechnego humanizmu. Matka kocha swe dzieci dlatego, że są jej dziećmi, a nie dlatego, że spełniają takie czy inne warunki, albo takie czy inne oczekiwania. Matka kocha swe dzieci po równi, zatem i one same [...] uważają się za wzajemnie równe. [...] Wolność i równość, szczęście i bezwarunkowa afirmacja życia są głównymi zasadami kultury zogniskowanej wokół postaci matki. W przeciwieństwie do zasady macierzyńskiej, zasada ojcowska jest zasadą prawa, porządku, rozważliwej hierarchii; ojciec ma swego ukochanego syna, który jest doń najbardziej podobny, który najlepiej nadaje się na jego sukcesora. Wśród synów skupionych wokół ojca równość ustępuje miejsca hierarchii, a harmonia sporowi³⁷.

Matka Drzejka wypowiada wojnę brzydocie tego świata przeciwstawiając jej piękno własnego ciała. Nawet w tak ciężkich warunkach ubiera się starannie i powabnie. Swoją wiedzę i wykształceniem medycznym stara się przeciwdziałać wyniszczającej sile pracy. Pomagając chorym walczy też z ich bezsensowną śmiercią. Liczne sceny mycia ciała, starannej kąpieli to symbol obmywania się z brudu rzeczywistości, to misterium oczyszczenia, dlatego uczestniczenie w nim jest dla Andrzeja nie-

³⁷ E. Fromm, *Miłość, płęć i matriarchat*, Rebis, Poznań 1997, s. 17, 18.

powtarzalnym zdarzeniem. Kulminacyjną sceną jest mistrzowski obraz obrzędu obmywania ciała zmarłej matki przez stare kobiety. Jest to jakby obmycie z życia. Podobna jest symbolika obnażania się, zdejmowania ubrania. Wraz z ubraniem odrzucona zostaje fałszywa kultura, będąca wytworem mężczyzn. I mycie, i obnażanie się są silnie związane z ciałem, z erotyką, ponieważ domeną, światem kobiecym jest właśnie ciało. Gdy matka wycofuje się ze świata kultury, zamyka się w kosmosie własnej egzystencji, gdzie ważne jest ciało, rzeczywistość własnych doznań i wizji. I tu paradoksalnie nie ma rozdarcia pomiędzy ciałem a duszą. Do kobiety przynależy w równym stopniu i ciało, i dusza. Do niej należy również rozum, rozsądek, a więc wszystko to, co filozofia przez wieki przypisywała wyłącznie mężczyźnie. Doprawdy trudno powiedzieć, co mu się w tej powieści ostało. Chyba tylko działanie wedle ślepego i bezmyślnego schematu przemocy, dominacji, ekspansji. Oraz fascynacja światem kobiety, fascynacja własną matką.

Andrzej jako dziecko jest całkowicie wchłonięty przez ten świat. Ojca podziwia z daleka, a żyje we wnętrzu matki. Motywem wyrażającym tę przytłaczającą przewagę matki nad ojcem w życiu dziecka jest symbol kilku matek. Praktycznie każdą kobietę utożsamia Andrzej z matką³⁸. Fascynacja innymi kobietami, takimi jak Sara i Ania, to odbicie tęsknoty za rodzicielką. Każda kobieta jest dla dziecka symbolem matki (albo dosłownie nią jest, albo dzięki niemu nią zostanie), symbolem „wszystkiego, co działa jak matka”³⁹. Towarzyszy temu pragnienie bycia kobietą, bycia własną matką, co uwidacznia się w chwiejności płci Andrzeja, który przybiera postać dziewczęcą. Matka, Sara, Ania i wszystkie kobiety pełnią w życiu dziecka rolę kapłanek własnej tajemnicy, której mu hojnie udzielają, gdy tylko chłopak przekracza próg ich świątyni: ciała. Oto inne znaczenie motywu obnażania się kobiet przed oczami Andrzeja: odsłanianie tajemnicy.

Bardzo ważnym aspektem związku syna z matką jest właśnie ochronne wchłonięcie dziecka przez kobietę, czego symbolem może być macica. Eros dziecka „[...] jest pasywny: jego nadzieją jest być po-

³⁸ Jest to kolejny symbol Freudowski, który pochodzi ze wspomnianego życiorysu Leonarda da Vinci (zob. *Poza zasadą przyjemności*) oraz uwidoczniony jest na jego obrazie *Święta Anna samotrzcęć*. Motyw ten pojawia się także wtedy, gdy po śmierci matki Andrzej zostaje adoptowany przez Marusię, uważam jednak, że w tym przypadku oznacza on coś innego. Nie bez znaczenia jest narodowość Marusi: jest Rosjanką. Jest to adopcja raczej nieudana, co może oznaczać nieudaną próbę zruszczenia chłopca.

³⁹ C.G. Jung, *Szyzygia: Anima i Animus*, [w:] *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 69.

chwyconym, osłoniętym i pochłoniętym. Chce on poniekąd znaleźć się w opiekuńczej i żywicielskiej sferze matki, szuka pozbawionego wszelkiej troski niemowlęstwa, kiedy to otaczający go świat wręcz narzucał mu szczęście⁴⁰. Zatem w tej relacji dominuje dążenie dziecka do ukrycia się przed złym światem, domaga się od matki, aby stanowiła przeciwwagę dla tego zła i aby świat i szczęście złożyła mu w podarunku. Dlatego też początek wojny, wygnanie z rodzinnego domu i czas spędzony w Paninie nie kolidują wcale z przeżywaniem szczęśliwego i beztroskiego dzieciństwa. Dzieciństwa w kojących ramionach matki.

Mądra Sara jest pierwszą przewodniczką i pocieszycielką: jej blask pozwala chłopcu zapomnieć o zbliżającej się wojnie. Ania, następczyni Sary w Paninie, wyprowadza Andrzeja z obozu do pobliskiego lasu, który przepelniony bogactwami natury pozwala ukoić głód i zmysły. Jest to istny raj w środku Panińskiego piekła. Te wycieczki dzieci do lasu to symboliczne przechodzenie pomiędzy światem kultury i natury. W świecie natury nie ma wojny, głodu, wszystkie potrzeby zostają zaspokojone. Dzieci swobodnie poruszają się w nim, Andrzej i Ania to dzieci natury. Natura to także świat kobiety: „W pierwszej [kulturze matriarchalnej] odnajdujemy poddanie się naturze, w drugiej [patriarchalnej] wzniesienie się ponad nią, przełamanie dawnych barier – miejsce trwałego spokoju [...] zajmuje bolesny wysiłek prometejskiego życia”⁴¹.

Nie bez znaczenia jest też silny wątek erotyczny w relacjach: syn-matka. Jung nazywa go „archetypem zaślubin matki z synem”: „matka jest zarazem stara i młoda, jest Demeter i Persefoną, syn zaś zarazem jej małżonkiem i śpiącym niemowlęciem”⁴².

A jednak moc matki stopniowo słabnie. Zarówno Sara, jak i Ania oraz matka Andrzeja są skazane na śmierć. To, że matka musi umrzeć, jest wiadome od początku. Walka w Paninie jest bowiem nierówna. Kobieta poruszając się w tym świecie do pewnego stopnia uczy się przyjmować jego zasady. Jej orężem jest także podstęp. Dlatego, aby ratować chorego syna, matka godzi się na romans z pułkownikiem obozu. Zresztą, tak jak w *Sklepkach cynamonowych*, antagonizm tych światów nie wyklucza wcale wzajemnego przyciągania i fascynacji.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, dz. cyt., s. 33.

⁴² C.G. Jung, *Anima i Animus*, dz. cyt., s. 71.

Andrzej musi zaakceptować śmierć matki. Utożsamienie z nią jest niemożliwe, chłopiec musi stać się mężczyzną. Jednak Andrzej opuszcza Panino, nie identyfikuje się z takim światem. Opuszcza zarówno ojca, jak i matkę. Ale to nie oznacza, że zapomina o matce. Utożsamia się z nią na wyższym poziomie: internalizuje jej postawę jako trwały szacunek dla wartości, jakie ona wyznawała. Freud uważa, że:

[...] najwcześniejszą i najgłębszą więzią człowieka jest więź z matką, że osiągnięcie dojrzałości, zarówno przez jednostkę, jak i przez ród ludzki, wymaga przewyciężenia tej fiksacji i przejścia przez stadium, w którym związek z ojcem staje się główną relacją; że w końcu, na jeszcze wyższym stopniu rozwoju, więź z matką odnawia się, ale już [...] jako powrót do zasady miłości i równości na wyższym, duchowym poziomie⁴³.

Pierwiastek matczyny na zawsze pozostanie w chłopcu: „będę mógł, nie przestając być sobą, być jednocześnie nią”⁴⁴.

W *Sklepiach cynamonowych* Schulz poprzez zestawienie dwóch światów: męskiego i kobiecego starał się uchwycić historyczny moment ustępowania starego, solidnego mieszczańskiego świata XIX w. – świata ojca, przed nowym światem, pełnym taniego blichtru i zepsucia, który miał nastąpić po rewolucji przemysłowej. Czciborowi-Piotrowskiemu także chodziło o uchwycenie końca epoki ojca i początku epoki, której patronką miała być kobieta – matka. Po epoce wojen miała nadejść epoka, w której świat nauczony minionymi doświadczeniami zwrócił się ku wartościom równości i pokoju. Świat Panina, podobnie jak świat dzieciństwa, należy do przeszłości.

Jednak fiksacja (jakby powiedział Freud) dziecka nie mija u dorosłego narratora. Jawi się on nam jako owładnięty ideą matki. Dowodzi tego sam fakt życia „wstecz”, szukania swego dzieciństwa, a w nim własnej matki. Być może jest to ucieczka przed złym i nieczułym światem, chęć wyzbycia się morderczej aktywności i czujności, owego prometejskiego wysiłku dorosłego mężczyzny, aby na powrót stać się noworodkiem płci żeńskiej: Utą.

Odwrotnie sytuacja przedstawia się w *Absolutnej amnezji* Filipiak. W żadnym wypadku nie można powiedzieć, że matka jest tu w centrum, a ojciec jest nieobecny. Wręcz przeciwnie: mamy tu do czynienia z niedowładem macierzyństwa, który kapituluje przed tyranicznym oj-

⁴³ Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, dz. cyt., s. 23.

⁴⁴ A. Czcibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 176.

costwem. Marianna poszukuje macierzyństwa, stara się przekonać swą matkę do współpracy, do zbliżenia, a także do zjednoczenia we wspólnej walce przeciwko ojcu. Próby te kończą się fiaskiem. Stąd u Marianny rozwija się żal do własnej matki, poczucie odrzucenia i zdrady.

Ruch feministyczny od początku swego istnienia starał się znaleźć alternatywę dla silnego w naszej kulturze mitu związku pomiędzy ojcem a synem. Początkowo takim odpowiednikiem solidarności pomiędzy kobietami miało być siostrzaństwo (*sisterhood*), ale wnet większą uwagę skierowano na macierzyństwo: związek matki z córką. I to związek odnowiony, którego wzorem stał się mit o Demeter i Korze. Związek, w którym matka byłaby pierwszą nauczycielką swej córki, nauczycielką świadomej kobiecości, a także wolności.

W powieści Filipiak związek taki okazuje się niemożliwy. Matce bardziej opłaca się uległość wobec mężczyzny, który ma nad nią przewagę. Dlatego sama ratuje się z opresji i za cenę względnego spokoju ze strony męża-tyrana oddaje mu swoją córkę. Jest to w ogóle postać niezmiernie ciekawa, niedająca się zinterpretować w sposób jednoznaczny. Trafne wydają się tutaj uwagi Dunin:

Niekiedy miewa własne imię – Krystyna; ma też własną biografię – biedna dziewczynka, która wykształciła się na lekarkę; najczęściej jednak jest tylko symboliczną figurą, a wówczas nazywa się Niepokalana [czysta, dzielna patriotka] lub Nieutulona [bezradna, niekochana ofiara]. Jest w istocie zimna i nieczuła, potrafi jednak zmusić do tego, by ją kochać, podziwiać, a przede wszystkim współczuć jej i ratować w nieustannych nieszczęściach. Słowem: typowa toksyczna mamusia. Nasza Ojczyzna w objęciach Sekretarza⁴⁵.

Bardzo trafnie relacje matka–córka prezentuje fragment wypracowania Marianny pod tytułem *Jak wyobrażam sobie moją przyszłość*, dotyczący losów Elizy Orzeszkowej. Córka boi się własnej matki, równocześnie wie, że jedyną drogą, aby się od niej uwolnić, jest zamążpójście. Matka wydaje córkę za mąż, ponieważ w ten sposób może zemścić się na niej za własne cierpienia, ale z drugiej strony jeszcze większą zemstą byłoby pozostawienie jej przy sobie, uwięzienie jej. Właśnie te dwa aspekty zdają się dominować w stosunkach pomiędzy Marianną a jej matką: z jednej strony chęć zemsty matki na córce za własne cierpienia i strach córki przed znalezieniem się w tej samej

⁴⁵ K. Dunin, *Tao gospodyni domowej*, OPEN, Warszawa 1996, s. 65.

opresji co matka, a z drugiej strony fobia przed uwięzieniem przez matkę w domu rodzinnym. Matka jest także najczujniejszą strażniczką wypełniania przez córkę swoją i przybraną, czyli synową, nakazów patriarchy. Nic więc dziwnego, że córka w procesie dorastania i stania się kobietą musi bezwzględnie obrócić się przeciwko matce⁴⁶.

Nie bez znaczenia jest tutaj konkurencja pomiędzy matką a córką w zakresie atrakcyjności ciała, bo na tym zasadza się wartość kobiety w społeczeństwie. Wyrażna jest frustracja Marianny spowodowana porównaniem się z matką, która na razie jest na tym polu lepsza. W miarę jednak upływu czasu klęska matki staje się nieuchronna. Córka zastępuje jej miejsce jako młodsza i bardziej atrakcyjna. Zastępuje jej miejsce u boku ojca, a męża swojej matki⁴⁷. Z tego więc powodu można mówić o klęsce macierzyństwa w powieści.

Macierzyństwo biologiczne natomiast pojmowane jako akt urodzenia dziecka jest bardzo mroczną wizją upodlenia kobiety, krwawej ofiary, którą musi złożyć ze swego ciała⁴⁸. Przykładem postać młodej matki: Izoldy. Poród, podobnie jak i menstruacja, należą do fantazmatów krwi i wzbudzają w dorastającej Mariannie strach.

Dojrzewanie do macierzyństwa można także postrzegać w jego pozytywnym aspekcie: jako osiągnięcie mocy twórczej, wartości kreacyjnej. Niespełnione macierzyństwo zostaje tu zastąpione innym stosunkiem: pisarka i jej dzieło, którego jest matką. Pisarstwo, aktywność twórcza Marianny określane jest wielokrotnie w kategoriach płodności i rozmnażania: „Jej opowieść rozszerzała się [...], rozmnażała się przez pączkowanie jak pierwotniaki”⁴⁹ lub: „Dosyć mam tych historii, co rozrastają się jedna przez drugą, jak ślepe siostrzyczki”⁵⁰. Tak pojmowane „jasne” macierzyństwo staje się prawdziwą siłą kobiety i źródłem jej niezależności: odtąd jest ona bowiem „matką samej siebie i przez siebie”⁵¹. Tak odrodzona Marianna może opuścić nie tylko

⁴⁶ Por. B. Budrowska, *Matki i córki*, [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, pod red. J. Brach-Czajny, Trans Humana, Białystok 1997.

⁴⁷ Teorię tę przedstawia w swojej książce E. Kaschack, *Nowa psychologia kobiety*, dz. cyt., rozdz. 3: Cieleśność tożsamości (s. 75/76) oraz w rozdz. 10: Odwiedziny u Edypa i Antygony: dramat rodzinny (s. 221), w którym przedstawia Antygonalną psychologię córki (matki).

⁴⁸ Jest to ujęcie charakterystyczne dla skrajnych ruchów feministycznych. Przykładem takiego ujęcia macierzyństwa jako przymusu i uwięzienia, z jakim spotykamy się w takich instytucjach, jak: szkoła, więzienie, klasztor, szpital, jest w Polsce praca B. Budzowskiej, *Macierzyństwo: instytucja totalna?* [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem*, dz. cyt., s. 297.

⁴⁹ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Obserwator, Poznań 1995, s. 5.

⁵⁰ Tamże, s. 191.

⁵¹ M. Janion, *Ifigenia w Polsce*, [w:] *Kobiety i duch inności*, dz. cyt., s. 343.

swą matkę, ale i ojca. Może także przerwać fatalny krąg obarczania się przemocą i uzależnieniem pomiędzy matką a córką.

Znamienne, że zdominowaniu przez matkę towarzyszy często dojmujący brak ojca. Tak jest w – jak napisałam – w *Rzeczach nienasyconych*, ale i *Koniu Pana Boga*. Mówiąc dokładniej ojciec jest pierwszym nauczycielem nieobecności. Nieobecności, która wiąże się ze śmiercią lub zagrożeniem śmiercią. W *Koniu Pana Boga* umarły ojciec odwiedza dziecko i dręczy je zza świątów. W swojej imaginacji dziecko czuje się zobowiązane do pamiętania o nieobecnym. Ojciec byłby więc nie tylko nauczycielem śmierci, ale także pamięci.

Ojciec, gdy jest obecny, przytłacza dziecko swoją obecnością, można powiedzieć, że sama obecność ojca niejako prowokuje konflikt pomiędzy nim a dzieckiem.

Symbolika walki z ojcem

Na kartach powieści *Weiser Dawidek* rozgrywa się walka pomiędzy ojcem a synem. Jest to archetyp odwiecznej walki – jak powiedziałby Jung – poświadczony w nieskończonej liczbie mitów i podań od czasów najdawniejszych. Jednym z nich jest Stary i Nowy Testament, którego analizą, a konkretnie archetypem Trójcy Świętej, zajmuje się wielki uczonec⁵².

Zdaje się, że mówienie o Trójcy Świętej w kontekście tej powieści nie jest pozbawione podstaw. Dostarczył ich sam autor, który wiele wysiłku włożył w zgromadzenie odwołań do postaci Jezusa i jego historii. Nie można mówić o przypadku, kiedy pojawiają się liczne sygnały odpowiedniości losów Weisera i jego przyjaciół do historii przedstawionej w Ewangeli. Te odniesienia nie są zbyt starannie ukryte ani też nie pochodzą z kręgu dyskretnych odwołań, których rozszyfrowanie wymaga ogromnej erudycji. Autor odwołuje się tu raczej do szeroko rozpowszechnionego zestawu symboli i faktów z Ewangeli. Jung pisze o obecnym w świadomości zbiorowej archetypie Chrystusa, wyposażonym w atrybuty życia bohatera: „nieprawdopodobne pochodzenie, boski ojciec, narażone na niebezpieczeństwo narodziny, ratunek w ostatniej chwili, wczesna dojrzałość, przewyciężenie matki i śmier-

⁵² C.G. Jung, *Próba psychologicznej interpretacji dogmatu o Trójcy Świętej*, [w:] *Archetypy i symbole*, dz. cyt., s. 160-234.

ci, cudowne czyny, tragiczny, wczesny koniec, symboliczne znaczenie rodzaju śmierci, pośmiertne oddziaływanie”⁵³.

Bardziej niż z tego archetypu Huelle korzysta z „fabuły” samej Ewangelii. W losach bohaterów pojawiają się takie odpowiedniki z życia Chrystusa, jak: postać wariata Żółtoskrzydłego jako Jan Chrzciciel, który zapowiada jego działalność, werbowanie „apostołów”, oddanej grupy chłopców o imionach: Szymon, Piotr, Paweł, „piknik” jako ostatnia wieczerza, z czerwoną oranżadą, która staje się winem i łamaniem chleba przez Weisera. W tej powieści pojawiają się liczne konotacje biblijne, takie jak: „Szymek rzucił pierwszy kamień”⁵⁴, „dlaczego postanowił ukazać się nam właśnie tak?”⁵⁵, „[...] trzymał w dłoni sękaty kij, którym podpierać się mógł jak laską. Bo przecież wracaliśmy do domu i on prowadził nas, jakbyśmy byli od tego dnia jego ludem”⁵⁶. Również niesamowity sen, jaki ma o Weiserze Paweł, może kojarzyć się z wizjami apokaliptycznymi, Weiser walczy w nim z dziwnymi bestiami – czterema, które wychodzą z morza. W tym kontekście dziwna działalność Weisera jawi się jako walka ze złem („dopiero po latach uderzyło mnie podobieństwo Weiserowego leja do Archanioła walczącego ze smokiem”⁵⁷). Wreszcie takie dialogi: „Weiser jest Żydem. [...] – Pan Jezus też był Żydem”⁵⁸ są już drażnieniem się z czytelnikiem i graniem na rozbudzonych konotacjach.

Do pewnego stopnia w powieści narrator prowadzi z czytelnikiem nieczystą grę. Odwołania do Chrystusa są wręcz natarczywe, nawet to, co z historią Jezusa nie ma nic wspólnego, jest podejrzenie ustylizowane. Czytelnik traci już po pewnym czasie rozeznanie w swoich interpretacjach, czy aby nie idą zbyt daleko? Narrator w wielu przypadkach pozostawia zakłopotanego czytelnika w obcym miejscu, do którego wcześniej tak troskliwie przywiódł za rękę. Bo co na przykład zrobić z motywem zabawy Weisera i Elki na lotnisku czy kolekcją poniemieckiej broni Weisera?

Archetyp Jezusa jest silnie powiązany z archetypem syna, a symbol Trójcy Świętej jest przez Junga analizowany jako odzwierciedlenie pradawnego mitu o walce ojca z synem. Walce, z której wykluczona

⁵³ Tamże, s. 179.

⁵⁴ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, dz. cyt., s. 15.

⁵⁵ Tamże, s. 16.

⁵⁶ Tamże, s. 57.

⁵⁷ Tamże, s. 105.

⁵⁸ Tamże, s. 121.

jest matka, ponieważ to ojciec przejmuje jej rozrodczą moc. Ojciec jest Jedynym, symbolizuje stan bezrefleksyjnego bezruchu, jedności pomiędzy sobą, człowiekiem a światem. Człowiek w stadium jedności z bogiem to zarazem dziecko. Syn jest stanem krytyki wobec ojca, obudzeniem się refleksji i świadomości, a także symbolem dojrzwania. Takie właśnie wartości można przypisać postaci Weisera, który realizuje archetyp syna.

Przeciwnikiem Weisera jest archetypowy ojciec, a więc wszystko, co działa jak ojciec, posiada autorytet i władzę. W tym sensie ojcem jest proboszcz Dudak, biskup, M-ski, dyrektor szkoły, milicjant, prokurator. Symbolem ojca jest tekturowa makieta M-skiego z rysami twarzy Stalina i w czapce oficera Wehrmachtu, do której Weiser każe strzelać chłopcom. Jest to – nawiasem mówiąc – jedyna „nauka”, jakiej udziela swym „uczniom”. Jego pojawienie się podczas obrzędów Bożego Ciała, ale jakby ponad nimi „na górze”, a więc z poczuciem wyższości, też jest znaczące. Weiser odchodzi, ale pozostawia po sobie Ducha Świętego: ducha przekory, sprzeciwu. Dlaczego chłopcy niemal instynktownie założyli, że nie wolno powiedzieć prawdy przesłuchującym? Nie tylko dlatego, że ci nie uwierzyliby, ale także dlatego, że już na zawsze pozostaną po drugiej stronie barykady.

Zatem walkę z archetypem ojca można interpretować tu na dwa sposoby. Po pierwsze jako kolejną wersję mitu o psychologicznym dorastaniu, o bolesnej walce pomiędzy odchodzącym bezpowrotnie dzieciństwem a nieuchronnie czekającą dorosłością. Jest także i druga możliwość interpretacji, którą w uproszczeniu można by nazwać „polityczną”. Na trop ten naprowadza nas wątek zwierząt i domu dla obłąkanych. Wątek zwierząt to ogród zoologiczny, a także cyrk, które są tym samym co dom dla obłąkanych i symbolizują uwięzienie, zniewolenie oraz władzę. Weiser ma niezwykłą zdolność „hipnotyzowania” zwierząt. Tak naprawdę wzrokiem doprowadza panterę w klatce w zoo do istnej furii. Potulny kociak, tkwiący w apatii charakterystycznej dla długotrwałego uwięzienia, zaczyna we wściekłości miotać się w swej klatce. Podobnie – jako zbuntowanie zwierząt – możemy interpretować scenę w cyrku, kiedy to posłuszne dotąd zwierzęta zwracają się przeciwko swym trenerom. W tym kontekście można też odczytywać rozbudowany wątek Żółtoskrzydłego – uciekiera z domu wariatów gonionego przez milicję (i scena pościgu jest tu mocno wyeksponowana), pozostającego pod opieką dzieci, a który

w końcu zabity zostaje (ukamienowany?) przez działkowiczów, którzy – co bardzo ważne – odpowiadają za zagładę populacji węży na terenie działek, a na uratowaniu tych węży tak bardzo Weiserowi zależało⁵⁹. To niesamowite, że powieść ta zbudowana jest na zasadzie takich właśnie łańcuchów symboli.

Uwięzienie, władza, bunt – oto słowa klucze w tej interpretacji. Chłopcy stają się w niepojęty sposób członkami ruchu oporu przeciwko władzy totalitarnej, znajdują się w bardzo konkretnej sytuacji przetrzymywania, zniewolenia, przesłuchiwania, a wreszcie czegoś, co może stanowić namiastkę tortur. Ich sytuacja kojarzy się dosyć jednoznacznie z praktykami, które znane są jako metody systemu totalitarnego panującego w Polsce, wkraczamy więc w realia polityczno-historyczne. Ale tutaj jeszcze kończą się niegroźnie, tutaj wszystko to przypomina jeszcze bardziej szkolną aferę (choć grozi się już dzieciom prawdziwym „dorosłym” więzieniem). Dopiero w migawkach z późniejszych losów postaci ściskanie za nos, pociąganie za uszy – metody stosowane przez demonicznego nauczyciela M-skiego – zamieniają się w strzelanie do ludzi na ulicach, śmierć Piotra od kuli w ulicznych zamieszkach, emigrację polityczną Szymona.

Czy Dawidek jest „Solidarnością? – pyta Jarzębski – Pewnie, że to nie „Solidarność”. W Weiserze domniemywać można raczej ducha indywidualizmu i przekory – odpowiada sam sobie badacz – Jest on więc raczej katalizatorem niż symbolem spełnienia, tłumaczy w pewnej mierze ten gatunek natchnienia, jaki ożywił bohaterów Grudnia i Sierpnia – dodaje⁶⁰.

Wakacyjna przygoda dzieci z Weiserem to budzenie się buntu, początek dorosłego życia pokolenia, które musiało wziąć na swoje barki trud walki. Mam świadomość, że taka interpretacja może się wydać

⁵⁹ Na funkcję podobnego wątku w *Nienasyce* Witkiewicza zwraca uwagę w swej pracy pt. *S. I. Witkiewicz jako pisarz* (tłum. I. Sieradzki, PIW, Warszawa 1981) Daniel Gerould. Badacz interpretuje tę powieść jako dzieło o dorastaniu, w którym ważnym wątkiem jest właśnie walka z ojcem, także pojmowana jako walka z polityczną władzą, choć ujęta w formy fantastyczne. Oto, co pisze Gerould o interesującym mnie wątku: „Upodobanie dziecka do spuszczenia psów z łańcuchów i uwalnianie zwierząt w zoo jest wyrazem buntu przeciwko władzy ojca. Intuicyjnie rozumiejąc analogię pomiędzy ogrodami zoologicznymi, więzieniami i domami obłąkanych, chłopiec żywiący nienawiść do wszelkich form uwięzienia byłby skłonny również rozpuścić więźniów i wariatów” [s. 419]. Analizą tego wątku zajmuje się także H.F. Ellenberger w szkicu *The Mental Hospital and the Zoological Garden*, [w:] *Animals and Man in Historical Perspective*, wyd. J.T.B. Klatts, New York 1974, s. 56-92.

⁶⁰ J. Jarzębski, *Czytanie Weisera Dawidka*, [w:] *Apetyt na przemianę*, dz. cyt., s. 47.

zbyt oczywista, upraszczająca, a w końcu także niemodna, ale nie można lekceważyć i pomijać milczeniem wielkiej części fabuły, która w sposób jawny odnosi się do realiów polityczno-historycznych.

Zresztą podobnie można rozważać sprawę konfliktów przedstawionych w *Absolutnej amnezji* Filipiak. Wyżej pisałam o tym, że postać matki może być rozpatrywana jako metafora Polski, kraju umęczonego związkiem z Sekretarzem – znakiem totalitaryzmu. Dramat psychologiczny: rodziny patologicznej dotkniętej przemocą fizyczną i znęcaniem się psychicznym oraz dramat polityczny: władzy totalitarnej ojca – Sekretarza nad społeczeństwem dzieją się równolegle. Nie sposób ich od siebie oddzielić. Uwidacznia się to także w sferze języka:

Tymczasem w relacjach rząd–społeczeństwo pojawiły się istotne zmiany. [...] Wolność jest reglamentowana, tylko przemoc przelewa się swobodnie [...] Nieutulona [matka – E.R.] zatrzymuje mnie w przejściu na schodach, niemal dusi, przyciskając do ściany. Zobacz, co mi zrobił. Podciąga rękaw fartucha, w palącym świetle żarówki na przedramieniu odrysowały się jeden po drugim, odciski pięciu palców⁶¹.

Odrabianie z ojcem lekcji zostało przedstawione tak, jakby jednocześnie było zdemaskowaniem konspiracji, przesłuchaniem i torturami. Dzięki postaci ojca–Sekretarza każda rodzina to komórka partyjna:

Wartownik przepuścił mnie przez bramę bez mrugnięcia okiem. Musiał być uprzedzony. Przedemną były jeszcze jedne, stalowe, ukryte drzwiczki do głównej kwatery. Zapukałam. [...] – Uniwersytetów wam się zachciewa, skończcie najpierw szkołę podstawową, tumany [...] – Odrabiamy lekcje – zarządził. Kiedy po kilku dniach wracałam, musiałam trzymać się poręczy, bo droga niezupełnie chciała się odnaleźć. Na rękach i nogach wytatuowane miałam dodawanie i odejmowanie ułamków, a także kilka wzorów równań z jedną niewiadomą, chociaż te przerabiać mieliśmy dopiero w następnym półroczu⁶².

Zatem i tutaj dominuje wątek walki z ojcem. Jest on ujęty w istniejące już motywy literackie i kulturowe. Raz ojciec jawi nam się jako Francesco Cenci znęcający się nad Beatrix, inny fatalny trójkąt to:

⁶¹ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, dz. cyt., s. 103.

⁶² Tamże, s. 107.

Agamemnon, jego córka Ifigenia, która musi zginąć na stosie ofiar-
nym, i matka Klitajmestra. Okazuje się, że nawet stosunki pomiędzy
osławioną parą *Trenów*: Jan Kochanowski – Urszula, układają się
wedle tego samego schematu, w którym przemoc na tle seksualnym
i znęcanie się psychiczne ojca nad córką musi się zakończyć ofiarą
złożoną z córki dla „wyższych konieczności”.

W myśli feministycznej funkcjonuje pojęcie „ojciec Edypalny”,
czyli taki, który obezwładnia ciało i umysł swej córki. Tak naprawdę,
to nie on jest ślepy, ale ona. Ona widzi bowiem to, co on chce zobaczyć.
Jego wzrokiem ogląda świat, ale przede wszystkim własne ciało. On
ma prawo manipulować jej ciałem wedle swych upodobań (Sekretarz
obcina włosy Mariannie, żeby upodobnić ją do chłopca), potem ona
sama uczy się tej manipulacji tak, żeby mu się przypodobać. A uczy się
tego także od swojej matki, którą wkrótce zastąpi u jego boku. Cho-
dzi oczywiście o spełnienie seksualnych preferencji ojca. Powieściowa
Marianna jednak odczuwa to jako niesprawiedliwość: „Dlaczego ja?”
– pyta. Wszelkie próby oporu okazują się ponad siły dziewczyny.

Dzieckiem, które walczy z ojcem, jest w powieści Filipiak Turek.
Jest to postać pokrewna Weiserowi z tekstu Huelle. Tak jak Weiser
przewodzi bandzie dzieci – buntowników, które kryją się w bunkrach
z czasów wojny. Turek jawnie mówi o swych celach: pragnie przygo-
tować rewolucję, bunt przeciwko szkole i nauczycielom. Podobnie
jak w powieści Huelle wątek walki z ojcem symbolizuje tu obecność
zwierząt: katowane koty podwórkowe, zdeptywane milionami robaki
na chodniku, psy na łańcuchach, zwierzęta w klatkach zoo.

Rewolucja zorganizowana przez Turka zbiega się z wypadkami
na Wybrzeżu, strajkiem w stoczni i strzelaniem do ludzi przez mili-
cję. Turek przypomina Weisera w swoim ostatnim geście. W obydwu
przypadkach jest to ukrzyżowanie połączone ze zmartwychwstaniem
i wniebowstąpieniem. Tyle że u Huelle wniebowstąpienie się dokonu-
je, a Turek zostaje brutalnie odstrzelony z czubka komina, na który się
wspina do nieba. Komin z jednej strony łączy się z ogniem, spalaniem,
czyli ofiarowaniem, ale z drugiej strony jest to drabina do wyższego
świata. Doskonalenie przez cierpienie: symbol Feniksa, ptaka odra-
dzającego się z popiołów. Odstrzelony Turek to anioł ze „skrzydłami
z błota”. „Jego już złapali i odstawili do zoo [czyli do szpitala psychi-

trycznego, który jest jednocześnie więzieniem – E.R.], pomiędzy panterę, a niedźwiedzia, powiedzieli, że będzie w niedzielę w telewizji”⁶³.

Koniec Turka to jednoznaczna klęska w przeciwieństwie do historii Weisera. Bohater prozy Huelle zniknął bezpowrotnie, stał się tajemnicą dla władzy, nie dał się zawłaszczyć, bo nie dostarczył jej swego ciała. Dlatego wokół jego zniknięcia narrator powieści może swobodnie budować ewangelię, pełną symboli i odniesień religijnych. Powstał żywy mit, który będzie się rozprzestrzeniał wbrew wersji, którą władza starała się wypreparować podczas przesłuchania.

W przypadku Turka nie powstało żadne zarzewie przyszłych czynów rewolucyjnych, które mogłyby odżywiać się jego budującym mitem. Mit Turka jest mitem stworzonym i kontrolowanym przez władzę, podanym w oficjalnych środkach przekazu (telewizja), a stało się to możliwe dzięki temu, że władza zdobyła i dysponuje ciałem Turka. Znajdujemy tu potwierdzenie prawdy rewolucji: najgroźniejszy bohater to martwy bohater – męczennik.

Wróćmy jednak do Marianny, która nie podejmuje czynnej walki przeciwko ojcu. W jej przypadku realnym zagrożeniem jest uwięzienie w domu ojca na zawsze – jest to fobia często znajdująca wyraz na kartach powieści. Marianna nie chce dzielić losu Antygony. Filipiak nie wyzyskuje mitu Antygony, bo nie musi. Ifigenia jest bowiem kimś więcej niż Antygoną. I od Antygony, i od Ifigenii oczekuje się ofiary za „sprawę”, z tą różnicą, że morderstwo na Ifigenii staje się zideologizowane, przybiera rozmiary społecznej propagandy lub fobii. Stos Ifigenii to zarazem stos czarownic, pogromy Żydów, niewolnictwo Murzynów, faszyzm i obozy koncentracyjne. I jeżeli Marianna pyta „Dlaczego ja?”, to samo pytanie może zadać każda ofiara przesładowań.

Jaka zatem jest – aby powtórzyć tytułową frazę – symbolika walki z ojcem? Okazuje się, że ojciec jest siłą społeczeństwa, reprezentantem grupy. Konflikt z ojcem to próba oporu przed naciskiem, jaki wywiera na niedorośłym zbiorowość społeczna. To ojciec czuwa nad inicjacjami, przez jakie musi przejść dziecko, by zostać zaakceptowanym przez wspólnotę. Ojciec stawia warunek uległości i posłuszeństwa. Charakterystyczną jego cechą jest przewaga nad dzieckiem. Przeciwstawienie się ojcu to wyzwanie dzieciństwa, ale i najbardziej traumatyczne przeżycie.

⁶³ Tamże, s. 201.

Ojciec jest wcieleniem autorytetu, współpracuje z Kościołem („[...] ksiądz pachnie tak samo, jak nasi ojcowie”⁶⁴), szkołą i instytucjami społecznymi. To ojciec z *Przez rzekę Stasiuka* czy z *Domu, snu i gier dziecięcych* Kornhausera. Na tym wątku jest na przykład zbudowane opowiadanie Stasiuka *Chodzenie do kościoła*. To ojcowie są strażnikami niedzielnego rytuału: „Nadchodzili ojcowie. Byli wtedy znacznie od nas wyżsi i bez trudu wyławiali nasze postacie z spośród dziesiątków innych. Wyłuskiwali nas wzrokiem. Nie było mowy, by któryś z nich podszedł. Po prostu wskazywali spojrzeniem kościół. Mieli poważne ściągnięte twarze”⁶⁵. Dziecko nie ma szans na intymny kontakt z ojcem-instytucją. Przekonujemy się o tym po sposobie pisania nie o ojcu własnym, ale jakby zbiorowym. Czyżby nie było w pamięci tak ważnej dla chłopca postaci? W drugiej części opowiadania, która zbudowana jest kontrastowo do pierwszej – a zapowiada to wprowadzające zdanie: „Ale bywało też inaczej” – ojciec idzie z synem samotnie do kościoła na mszę popołudniową. Lecz i tutaj – jak się zdaje – szansa intymnego kontaktu ojca i syna nie została wykorzystana: „Wychodziłiśmy w zimną ciemność. Na tej długiej i prostej drodze byliśmy sami. [...] Pokonywaliśmy drogę w milczeniu”⁶⁶.

Tulli w swych utworach wspomnieniowych także przedstawia ojca z jednej strony niedostępnego, odległego („Mojego ojca przy tym nie było”⁶⁷), a z drugiej strony będącego wyrazicielem tożsamości narodowej, przez to, że jest ewenementem w rzeczywistości PRL. Pochodzi z innego obcego świata, z Włoch. Dlatego ściąga na siebie podejrzenia sąsiadów, którzy nie mogą zaakceptować faktu, że ktoś „stamtąd” dobrowolnie mieszka „tu”. W epoce polowania na „farbowane lisy” ojciec żartuje spytany przez sąsiada, że faktycznie jest Żydem. Córka nie może tego ojcu wybaczyć, w szkole naraża ją to na coraz większe szykany, o wiele bezpieczniejsza jest strategia matki, która w obozie podczas wojny odebrała lekcję wtapiania się, niewyróżniania, mimikry.

Ojciec małego J. – bohatera *Domu, snu i gier dziecięcych* – oddaje syna mohelowi, aby dokonał na nim rytuału obrzezania, który chłopiec będzie odczuwał jako stygmat do końca życia. Potem, gdy J. osiągnie wiek kilku lat, zostanie przez ojca podstępnie zaprowadzony do bożnicy na pierwsze czytanie Tory, co zapewniało wkroczenie

⁶⁴ A. Stasiuk, *Przez rzekę*, Czarne, Gorlice 1996, s. 17.

⁶⁵ Tamże, s. 6.

⁶⁶ Tamże, s. 9.

⁶⁷ M. Tulli, *Szum*, Znak. Litera nowa, Kraków 2014, s. 12.

chłopca w zbiorowość religijną mężczyzn. Przeżycie to stanie się jednym z najboleśniejszych doświadczeń dzieciństwa:

J. czuł uścisk w gardle. Krople potu wystąpiły mu na czoło. Ach, bał się, bał się strasznie! Dlaczego ojciec mu nie powiedział? Dlaczego użył podstępny? [...] Czy to był jeszcze ojciec? A może już ktoś inny, jakiś tajemniczy wysłannik niebios, który narzucił mu jarzmo przykazań, śmiejąc się w duchu ze swej przebiegłości? – rozważa rozgoryczony J.⁶⁸

Dlaczego J. i jego ojciec nieuchronnie się od siebie oddalają, dlaczego nie ma między nimi nawet słabej nici porozumienia, podobnie jak pomiędzy bohaterem Stasiuka a jego bezosobowym ojcem? Sedno problemu tkwi w tym oto fragmencie: „To ojcowie chodzili do bożnicy od czasu do czasu, to oni wpatrywali się w hebrajskie litery na pożółkłych stronicach i modlili się w radosnym uniesieniu. Ich synowie wstydzili się już tego uniesienia i jakiejś przebrzmiałej konspiracji”⁶⁹. Ale konflikt dotyczy nie tylko różnic w podejściu do religii. Także w życiu dorastający J. kieruje się innymi wartościami. Kolejny nieunikniony konflikt między nim a ojcem wywiązuje się w momencie wyboru przez chłopca dalszej – po zdaniu matury – edukacji. J. pragnie zająć się literaturą i studiować w Krakowie, natomiast ojciec stara się zatrzymać chłopca w Gliwicach, pragnie, by studiował on architekturę. Chłopiec nie umie otwarcie przeciwstawić się ojcu, ale jego bierny opór doprowadza do upadku planów ojca, chłopiec nie zdaje egzaminów i coraz bardziej dojrzewa do stanowczej obrony własnego wyboru. Jest tu zatem kolejny interesujący motyw. Ojciec jest strażnikiem nie tylko społeczeństwa, ale i miasta rodzinnego. Niczym archanioł z ognistym mieczem stoi na straży bram raj, który rozciąga się na zewnątrz miasta. Wydostać się z dusznej atmosfery prowincji to pragnienie J., ale i bohatera Stasiukowego. Problemem tym zajmę się w następnym rozdziale, który poświęcony będzie między innymi właśnie miastu rodzinnemu.

Nic więc dziwnego, że u Kornhausera mamy do czynienia z najbardziej dramatycznym aktem buntu syna przeciwko własnemu ojcu: wyparciem się własnego ojca, odrzuceniem ojcostwa. Jest to wątek znany z *Blazanego bębena* Grassa, gdzie Oskar Matzerath także podważa ojcostwo biologiczne rodzica. „Bo czy w końcu nie mogło być

⁶⁸ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, dz. cyt., s. 37-38.

⁶⁹ Tamże, s. 20.

tak, że J. został poczęty przez malarza pokojowego, którego zresztą nigdy nie widział i nigdy już nie zobaczy?”⁷⁰.

Czyżby więc sen-wizja, która stanowi finał opowieści Kornhause-ra, a w której chłopiec przeżywa jak na jawie śmierć i pogrzeb ojca oraz śmiertelną chorobę matki, nie była kompensacją silnego kompleksu rodzicielskiego? Kompleksy rodzicielskie wyhamowują dziecko, ograniczają wolną wolę⁷¹. Są to kompleksy trudne do przezwyciężenia. Przede wszystkim dlatego, że wspomagane są przez zestaw największych społecznych tabu (np.: religijne), a także inne kompleksy, na przykład kompleks przestrzeni rodzinnej, przywiązanie do rodzinnego gniazda oraz potrzebę zakorzenienia.

Dekonstrukcja kojącego mitu rodziny, jaki znamy z literatury „małych ojczyzn”, jest częścią dyskusji z tradycją literackiej nostalgii jako powrotem do korzeni, także rodzinnych. Dobrym tego przykładem jest powieść Orłosa *Dom pod Lutnią*. Ten wydany w 2012 r. tekst niemal kopiuje utwór, który mógłby powstać pół wieku wcześniej. Korzysta on z zasobu chwytów nostalgii spod znaku literatury „małych ojczyzn”. Powołuje do życia wiejską Arkadię, siedzibę dziadka, byłego żołnierza, której mieszkańcy żyją w harmonii z naturą. Wspólnota przedstawiona w tekście jest wielokulturową mieszanką, i podobnie jak gospodarstwo Bronowicza, wzorowana jest na podobnych wsiach i dworach polskich z okolic kresowych. Mamy także postać wnuka Tomaszka, który spędza u dziadka rok, z dala od rodziców, co także jest charakterystyczne. Całość składa się na uroczą wizję, krainę obfitości, niemal Soplicowo. Przymusowy wyjazd stamtąd do Warszawy jest dla Tomaszka nieszczęściem, końcem prawdziwego dzieciństwa. A jednak uważna lektura przekonuje nas, że owa Arkadia stworzona przez Bronowicza ma wiele skaz, co czyni ją iluzją, a nawet szaleństwem starego człowieka. Oto bowiem w tej rodzinnej siedzibie nie ma już rodziny – a przynajmniej nie w tradycyjnym znaczeniu. Jest za to nowoczesny twór – rodzina patchworkowa, żona Bronowicza zostaje w Warszawie z córką, a on mieszka ze swą nową partnerką, jej dzieckiem z poprzedniego związku i wkrótce ich wspólnym dzieckiem. Dookoła szaleje stalinizm i agenci UB, w lasach partyzanci i kłu-

⁷⁰ Tamże, s. 17.

⁷¹ G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, [w:] *Poetyka marzenia*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 142.

sownicy. Dobrobyt gospodarstwa jest też tylko tymczasowy, zbliżają się bowiem czasy spółdzielni i kółek rolniczych, a na indywidualnych rolników władza nakłada kolosalne „domiary”. We wspólnocie coraz większe tarcia, wiemy, że na dłuższą metę nie będzie możliwe zachowanie odrębności przez Mazurów, mówiących częściowo po niemiecku. Samo gospodarstwo Bronowicza jest przecież poniemieckie. Tomek musi opuścić dziadka, jak się opuszcza iluzję. Rzeczywistość Tomka to Warszawa, ojciec aresztowany przez UB za rzekomy spisek, tak naprawdę za udział w konspiracji i Powstaniu Warszawskim, matka próbująca w tej nowej rzeczywistości zdobyć wykształcenie, zawód. Trudno powiedzieć, po której stronie leżą tutaj sympatie narratora: Bronowicza, który trwa w pięknym złudzeniu, czy jego córki Joanny, trzeźwo myślącej o terażniejszości. Myślę, że na prawach nostalgii oczywiście wyidealizowana została tutaj przestrzeń przeszłości jako należąca do czasu przedwojennego, ale równocześnie wizja ta nosi znamiona niemożliwej.

Odejście dziecka od kojącego gniazda rodzinnego musi się dokonać. Czeka na nie, chciałoby się rzec, płynna ponowoczesność, gdzie jako bohater niezakorzeniony będzie musiało walczyć o zdobycie własnego miejsca i tożsamości.

Na koniec jednak warto zaznaczyć, że w utworach najnowszych, już XXI-wiecznych spotykamy się z wizją zupełnie odmienną, jeśli chodzi o relacje dziecko–ojciec. Być może jest to rejestracja pewnego znaku czasu, zmiany samego ojcostwa w nowoczesnym świecie i taka właśnie będzie tendencja w przyszłości, być może jest to też potrzeba zmiany zużytych już schematów, np. feministycznych, o których pisałam w kontekście chociażby *Absolutnej amnezji* Filipiak, gdzie ojciec jest złowrogą siłą patriarchy. Dwa utwory: opowiadanie *Poza słowami* Malanowskiej z tomu *Imigracje* oraz *Szopka* Papużanki, przedstawiają rozczulający, ujmujący obraz miłości między ojcem a córką. W obydwu przypadkach jest to relacja niełatwa, dostarczająca drobnych uciążliwości, wymagająca ustępstw, czasami męcząca, ale taka, której się pragnie, o którą warto walczyć. W obydwu też przypadkach, jak się zdaje, postaci ojców są znakami przeszłości, na ich obraz składa się bowiem wszystko to, co pochodzi z minionego. Ich wady, zalety, fobie, mają konkretne źródło w tym, co minęło i co nie było łatwe. Tu znowu widzimy córki, które kochają ojców ze skazą przeszłości, stygmatem wojny, życia w czasach PRL-u:

Rano budzi mnie szelest foliowych torebek. Ojciec przygotowuje się do porannej toalety. Wyciąga pędzel do golenia, który właściwie nie ma już włosów. Dostał go od mojego brata ponad dwadzieścia lat temu, nie ma sensu go wymieniać, po co marnować pieniądze. Pasta do zębów, mydło; powolnymi, dokładnymi ruchami rozkłada na łóżku ręcznik, a potem mocuje go sobie za paskiem spodni. Będzie się opłukiwał do połowy. Znam ten skomplikowany system ablucji od urodzenia. Znam cery wielkości dłoni na łokciach zjedzonych przez mole swetrów, opadające spodnie, w których pękła gumka i które ojciec spina klipsem do papieru, herbatę zalewaną w słoiku, którą popija w autobusie, sandały zakładane na grube skarpetki, cały świat drobnych, wzruszających przyzwyczajęń, z których składa się jego osoba⁷².

Autorka *Poza słowami* uzyskuje efekt wydobywania pewnego wspólnego doświadczenia związanego z rodzicami pokolenia dzieci urodzonych jeszcze w czasach PRL-u, ale ukształtowanych już i dostosowanych do czasów nowoczesnych. Jest to na przykład chorobliwa oszczędność ojca, wynikająca przecież z niedostatku minionego systemu. I dlatego, mimo że akcja opowiadania rozgrywa się w Stambule w czasach współczesnych, właśnie „poza słowami” przywołana zostaje cała rzeczywistość dzieciństwa w Polsce dzisiejszych trzydziesto-, czterdziestolatków, a medium przekazu jest właśnie skreślony celnie opis ojca. Być może forma opowiadania Malanowskiej stanie się w przyszłości atrakcyjniejsza dla narracji nostalgicznej, lepiej bowiem oddaje właśnie rzeczywistość ludzką, w której jednocześnie działają siły przeszłości i terażniejszości. W istocie w takim układzie jakiegokolwiek oddzielenie przeszłości od terażniejszości okazuje się niemożliwe, a człowiek pozostaje dzieckiem do końca.

Dziadek i babka w przestrzeni Kresów polskich i w kręgu rzeczy nostalgicznych

Na zakończenie tego rozdziału poświęconego rodzinie warto zatrzymać się nad kwestią reprezentacji postaci dziadka i babki w prozie wspomnieniowej. Z jednej strony znaczenie pokolenia dziadków słabnie w tej prozie, tak jak słabnie więź między nimi a dzieckiem. Postaci

⁷² K. Malanowska, *Poza słowami*, [w:] *Imigracje*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 46.

dziadków i babek są częstokroć nieobecne, a jeśli się pojawiają, ich cechą charakterystyczną jest milczenie. Milczy babka jednej z bohaterek *Dziewczyn z Portofino* Plebanek, milczy dziadek narratorki *Rodzinnej historii lęku* Tuszyńskiej, zdominowany przez słowotok swej żony pozostaje dziadek przedstawiony w *Szopce* Papużanki. Za tym milczeniem kryje się tajemnica cierpienia z przeszłości związanej z wypadkami wojennymi, milczenie często jest świadomym buntem przeciw teraźniejszości powojennej.

Jest jednak kilka przykładów tekstów, które są – przeciwnie – zoogniskowane na postaciach dziadka albo babki wspomnianego dziecka. Przedstawienia te łączą pewne wspólne cechy, wspólne sensory, a medium autorskim do wprowadzenia ich do utworu wydaje się właśnie postać babci czy dziadka. Oto następujące przykłady utworów wspomnieniowych: *Lida* Jurewicza, *Bohiń* Konwickiego, opowiadanie *Jedźmy, wracajmy...* Odojewskiego, *Dom pod Lutnią* Orłosa.

Między dziadkiem, babką a dzieckiem jest większy dystans czasowy, co zmienia także ich więź emocjonalną. Jeśli przeszłość jest przeszłością dziadka lub babci, jest to także przeszłość „głębsza”, obejmująca bardziej odległe zdarzenia, niż to się dzieje w przypadku rodziców. Utwory ww. wydają się właśnie ciekawe dlatego, że pokolenie dziadków ukazywane w nich wprowadza pogmatwaną historię Kresów polskich, a medium przekazu tej historii jest postać dziadka lub babki właśnie. Jest to historia pogmatwana także dlatego, że dokonuje się tutaj przewartościowanie istotnego mitu polskiego, jakim jest rajskość Kresów. Poprzez tę dyskusję z historią, literaturą, a więc dotychczasowym pisaniem o Kresach, rajskiej przestrzeni, skąd dziecko pochodzi, dochodzi także do próby podważenia mitu rajskiego dzieciństwa jako początku.

Dziadek i babka ukazywani są w otoczeniu relikwów przeszłości, rzeczy nostalgicznych, które odnoszą się do kresowej przestrzeni nostalgicznej, ale odnoszą się niejako odsłaniając jej inne oblicze. Jakie to oblicze? Zanim odpowiem na to pytanie, wyjaśnię pojęcie rzeczy nostalgicznej.

Proza wspomnieniowa aż roi się od rzeczy nostalgicznych. Według Czaplńskiego stanowią one po pierwsze odbicie stanu emocjonalnego nostalgika. Przeglądanie swego nostalgicznego dekompletu pozwala na chwilę samoużalania się. Rzeczy mogą po drugie stanowić oparcie ontologiczne, jako namiastka nieśmiertelności, gdyż są zwykle trwal-

sze niż ludzkie życie. Czapliński wskazuje także na jeszcze inny ważny dla mnie w tych rozważaniach aspekt rzeczy nostalgicznych. Są one mianowicie sygnałem dawności, prywatnej bądź zbiorowej historii, a wędrując razem z wygnańcem, emigrantem, są także przenośną „małą ojczyzną”. Czapliński zauważa, że rzeczy nostalgiczne niejako ożywają i mówią. Dzieje się to za sprawą metonimii, która jest chętnie wykorzystywana w prozie nostalgicznej⁷³.

Koncepcję czytania metonimicznego rozwija Elaine Freedgood. Postuluje ona, aby czytelnik powieści był kolekcjonerem rzeczy⁷⁴. W odniesieniu do prozy nostalgicznej termin „kolekcjonowanie rzeczy” ma dwojakie znaczenie, tu bowiem owo kolekcjonowanie rzeczy nostalgicznych jest strategią pisarską wspominającego i strategią interpretacyjną czytelnika. Freedgood stawia tezę, że w rzeczach nagromadzona jest wiedza, która wiąże się „z makabrycznymi szczegółami konfliktów i podbojów, do których dana kultura nie może się przyznać”⁷⁵. To pozwala czytelnikowi ujrzeć „historię rozgrywającą się poza granicami powieści, a jednocześnie wkraczającą już na jej terytorium”⁷⁶. Rzeczy te umożliwiają czytelnikowi „spojrzenie wstecz i zrozumienie” w „przebłysku przeszłości, którą rzeczy zamieszkiwały bez nas”⁷⁷. Widać zatem, że w koncepcji Freedgood istotny jest związek rzeczy z przeszłością, natomiast związek tej samej rzeczy z konkretną osobą z przeszłości czyni z niej dodatkowo rzecz nostalgiczną. Interesują mnie tu zatem takie rzeczy, które w wymienionych przeze mnie powieściach są związane z postaciami dziadków czy babć jako osobami, które stoją w centrum nostalgii, a przez to rzeczy te są z jednej strony nostalgiczne w znaczeniu, jakie nadał im Czapliński, ale z drugiej strony otwierają się na ukrytą przeszłość i mogą być odczytane metonimicznie, zgodnie z tym, co postuluje Freedgood.

Trzeba jednak pamiętać, że Freedgood odnosi swe analizy do powieści wiktoriańskich (*Dziwne losy Jane Eyre*, *Mary Barton*, *Wielkie nadzieje*, *Miasteczko Middlemarch*), w których analizuje m.in. takie przedmioty, jak machoniowe meble, tytoń, bawełniane zasłony, pod kątem fetyszu towarowego oraz pamiątek kolonializmu. Zachodzi pytanie, czy w jakikolwiek sposób można badania Freedgood odnieść

⁷³ Zob. P. Czapliński, *Rzeczy nostalgiczne*, „Kresy” 1999, nr 4.

⁷⁴ E. Freedgood, *Czytając rzeczy*, „Pamiętnik Literacki C” 2009, nr 4, s. 114.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże, s. 115.

⁷⁷ Tamże, s. 132.

do polskiej prozy nostalgicznej skupionej wokół kresowego rajy polskości? Czy z owej sztandarowej przestrzeni rajskiej, kolebce polskiej przeszłości, wyidealizowanej przez literaturę m.in. „małych ojczyzn” da się wyczytać ukrytą makabryczną historię podbojów i konfliktów?

Józef Obrębski, polski badacz, uczeń Bronisława Malinowskiego, zmarły w Ameryce, w swej napisanej w Warszawie w 1944 r. pracy *Polesie*, dowodzi, że tak. Obrębski sam wychodzi od analizy tekstu literackiego. Jest to dzieło Józefa Ignacego Kraszewskiego *Wspomnienia Polesia, Wołynia i Litwy* z 1860 r. Kraszewski opisuje w nim swą podróż. Ten romantyk i esteta poszukuje tam wspomnień „pańskości” w romantycznych ruinach pałaców, mogiłach, podaniach, historiach puszczy⁷⁸, a w istocie daje „opis chłopskiego życia w kraju pańskim”⁷⁹. Owa pańskość i chłopskość zarazem był to rys charakterystyczny struktury społecznej Polski dawnej, a na Kresach podział ten zyskał największe kontrasty, wyrazista była tu bowiem wrogość tych odizolowanych od siebie grup społecznych – królewiąt kresowych i muzyków (ruskich chłopów), tu także najbardziej wyraziste były cechy społeczno-obyczajowe Polski szlacheckiej. Odznaczała się ona wielkopańskim stylem życia szlachty (egzotyczny zbytek i marnotrawstwo) i magnaterii kresowej, który nie znikł bez śladu z upadkiem Rzeczypospolitej, przeniknął do zwykłych, szlachecko-ziemiańskich dworów⁸⁰. Zbytek ów objawiał się głównie w importowanych z zagranicy kosztownych przedmiotach luksusu. Jednocześnie polskość kończyła się na szlacheckim dworze, nie docierała na ruską wieś. Szlacheckość utożsamiana była z polskością, a ta z kolei z kulturą, natomiast chłopskość z ruskością, biedą i zacofaniem. Jednakże te dwa światy były ze sobą połączone nicią zależności, źródłem bowiem wykwintu i zbytku szlacheckiego dworu była praca prymitywnych ruskich chłopów. „Bez ziemi i bez chłopów szlachecki dwór przeistaczał się w zwykłą muzyczną chatę”⁸¹. W ostateczności zubożałych szlachciców odróżniał od ruskich chłopów tylko strach przed zabobonami, bo jeśli i te były wspólne z chłopstwem, szlachcic *de facto* stawał się chłopem. Będzie to ważne dla moich późniejszych rozważań.

⁷⁸ J. Obrębski, *Polesie archaiczne*, [w:] *Polesie*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 33.

⁷⁹ Tamże, s. 34.

⁸⁰ Tamże, s. 42.

⁸¹ Tamże, s. 44.

Istotne spostrzeżenia poczynił natomiast Obrębski odnośnie gospodarki prowadzonej przez panów na Kresach. Była to gospodarka rabunkowa: spławiano drewno, przetrzebając lasy, tak samo czyniono ze zwierzyną łowną (łośie, sarny, dziki). W pańskim gospodarowaniu było dużo marnotrawstwa, niedołęstwa technicznego i organizacyjnego, a także krótkowzroczności spekulacyjnej. Zasoby naturalne były eksploatowane nieracjonalnie⁸². Eksploatacja poddanych była również rabunkowa. Pańszczyzna z prawa opieki nad chłopem i prawa do jego pracy przeistoczyła się w system samowoli, wyzysku i okrucieństwa⁸³. W tym kontekście „współdziałanie chłopów Polesia z wojskami rosyjskimi w poskramianiu powstania 1863 roku nie było też wyrazem lojalności państwowej i patriotyzmu rosyjskiego muzyka, ale przejawem chłopskiego buntu i odwetu”⁸⁴.

Wokół tej problematyki zogniskowana jest *Bohiń* Konwickiego. Bohiń to nazwa autentycznej gminy wiejskiej z siedzibą we wsi Bohiń, znajdująca się na Ziemi Wileńskiej, od 1939 r. na terenie Białorusi. Narrator kreuje świat swojej babki Heleny Konwickiej, ukazując nam ją w tej miejscowości w parę lat po wybuchu Powstania Styczniowego w 1863 r. Nie mamy pewności, że jest to postać autentyczna, wydaje się, iż jest utkana z wyobraźni i przeczuć autora, ale wizja babki i jej świata jest piękna, sugestywna, a przy tym smutna i tragiczna. Całość nabiera konwencji romansu, a narrator stara się oddać realną sytuację nie tylko swej babki, ale w ogóle pewnej grupy kobiet w tamtych czasach o podobnym statusie. Helena należy bowiem do zubożałej szlachty, która została pozbawiona majątku po powstaniu. Mieszka zatem z nieliczną służbą i swoim ojcem Michałem Konwickim w podupadającym folwarku, dzierżawionym od czynnego sąsiada. Powstanie zatem ciąży nad tą rodziną i tym miejscem. Dowiadujemy się, że Helena straciła w powstaniu swą pierwszą młodzieńczą miłość, teraz jako niezamężna trzydziestoletnia kobieta może uchodzić za starą pannę. O jej rękę stara się sąsiad, hrabia, kawaler po przejściach. W okolicy pojawia się też młodzieniec, Żyd Eliasz, także były uczestnik powstania, który wraca do kraju po kilkuletniej tułaczce po świecie. Pomiędzy Heleną a Eliaszem nawiązuje się płomienny romans, wbrew konwencjom i obyczajom.

⁸² Tamże, s. 62.

⁸³ Tamże, s. 96.

⁸⁴ Tamże, s. 106.

Helena, jako babka narratora jest zatem centrum odtwarzania tego świata Kresów polskich u schyłku XIX w. Pod postacią rodziny Konwickich widzimy też schyłek dawnego „pańskiego” świata polskiego na tamtych terenach. Obserwujemy to, o czym pisał Obrębski. Konwiccy stracili już prawie całą szlacheckość, dlatego tak bronią się przed chłopskim zabobonem o krążącym w okolicy o ludojadzie, belzebubie, o nazwie Schickelgruber, który żywi się ludzkim mięsem i o którym powiadają, że spalił bożnicę pełną Żydów.

O upadku rodziny świadczy dwór, w którym ona mieszka, wypełniony jednakże pamiątkami świetności. Już na pierwszej stronie pojawia się informacja, że w sypialni Heleny stały mahoniowe meble, w oknie wisiały muślinowe firany, krzesło ciężkie, dębowe. Miejscowi zwracają się do niej „pani dziedziczko”, chociaż rodzina nie posiada już nic. Zatem rzeczy w jej sypiali stanowią niejako żart, trofeum przegranego. Nie mniej istotną jednak postacią jest jej ojciec, pradziadek narratora, nazwany przezeń „szlachciurą litewskim”, który wybrał milczenie od czasu upadku powstania. Za to jego zamknięty gabinet przemawia zdaje się wielkim głosem poprzez rzeczy, które się tam znajdują. Helena zagląda tam raz, wtedy odnajduje wręcz muzeum dawności, żalu po utraczonej wielkości Rzeczypospolitej. Na ścianie gabinetu ojca wiszą niezliczone kartki z wypisami zrobionymi ręką pana Michała z pisarzy rosyjskich, polskich i litewskich. Między nimi także fragment improwizacji prozą Mickiewicza. Fragmenty te nazywa Helena „strasznymi myślami”. Odnoszą się one do zamierzchłej przeszłości przedrozbiorowej, polski magnackiej, ale opisują to, co było załóżkiem jej upadku. Jeden z fragmentów odnosi się do najpotężniejszego magnata Radziwiłła, zwanego „Panie kochanku”, opisywany też przez Obrębskiego jako przykład człowieka, który nie uznawał zwierzchności władcy Polski⁸⁵. Kolejne fragmenty dotyczą innych z rodu Radziwiłłów pijaków i okrutników, którzy zabijali dla zabawy. Pozytywka ustawiona na kantorku ojca gra starego poloneza, a w szufladach drobiny tytoniu mieszają się z ziarnami grochu, źdźbłami traw i pszenicy. Oto człowiek odbywający pokutę i rozpaczający za utraconą wielkością ojczyzny, będąc sam niemal schłopiałym szlachetką, nie może się pogodzić z nową rzeczywistością. To z jego rąk ginie Żyd Elias, kochanek Heleny, Marcin nie może bowiem przeboleć, że jego córka, szlachcianka, pokochała Żyda.

⁸⁵ Zob. J. Obrębski, dz. cyt.

Jak się okazuje, nie tylko konwencja romansu, ale i konwencja kryminalna, mają doniosłe znaczenie w tym utworze. Owo śledztwo przeprowadzone w tej nostalgicznej przestrzeni ma ujawnić kolejną tajemnicę rodu, tym razem tajemnicę ojca narratora. Śledztwo w sprawie romansu babki ma być zatem wyjaśnieniem pochodzenia pośrednio także samego narratora, jako wnuka Żyda Eliasza. W tym zubożałym dworze kresowym narrator sam wyznacza swój początek. Jest to przestrzeń raju, który ludzie zamienili w piekło. Gdzie miłość i słabość ludzka nie broni się przed przemocą, okrucieństwem możliwych. Wydaje się, że narrator jest tutaj bliższy wizji Obrębskiego niż swego pradziada. Widzi zróżnicowanie tej przestrzeni, gdzie współegzystują chłopi białoruscy, Żydzi i Polacy. Rosjanie zajmują po prostu dawne miejsca Polaków, natomiast nadal Białorusini nie mogą samostanowić o sobie, a straszny los żydowski jest antycypowany w tym tekście nie tylko poprzez ludojada Schickelgrubera: „Wtedy gdzieś od strony Wili, zza lasów po drugiej stronie rzeki, nadleciał dziwny, przejmujący dźwięk, jakby krzyku ogromnych stad ptasich albo dalekiego zawodzenia tłumu ludzkiego. Panna Helena знаła już ten niesamowity dźwięk, albo się jej wydawało, że go skądś pamięta”⁸⁶.

W tytułowym opowiadaniu tomu *Jedźmy, wracajmy...* Odojewskiego droga ojca i syna wiedzie na Podole, aż za Lwów, poprzez miejscowości Brzeżany, Podhajce, Koropiec i Buczacz. Wspomnienie warsztatów tkackich w okolicy Buczacza wywołuje z pamięci ojca pokój jego dziadka, w którym wisiał jeden z buczačkih kilimów. Wraz z tym z odmętów pamięci wypływa masa rzeczy, którymi przepełniony był pokój dziadka: stara opaska komoda-fajczarnia, kotylion babki z balu sprzed pierwszej wojny światowej, secesyjna witryna z Wiednia oraz dziadkowe znaleziska z okolicznych pól: groty tatarskich strzał, średniowieczna ostroga, scytyjskie zapinki do końskiej uprzęży, stare monety, miedziane i cynowe naczynia, a także kolekcja noży lezgińskich o oprawach nabijanych masą perłową⁸⁷. Inne rzeczy związane z dziadkiem to wiklinowe fotele, fajansowy kubek, bo dziadek w przeciwieństwie do ojca był prowincjonalny. „Nieraz zastanawiał się, dlaczego na pierwszym miejscu był u niego zawsze dziadek, a nie ojciec” – pyta narrator i zaraz sam sobie odpowiada – „wtedy szczególnie nie znosił tych nierozłącznie z ojcem związanych konieczności ustawicz-

⁸⁶ T. Konwicki, *Bohiń*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1992, s. 9.

⁸⁷ W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, dz. cyt., s. 397.

nego myślenia o ojczyźnie, tego świętego obowiązku czuwania i czujności, tej pełnej poświęcenia miłości ojczyzny i atmosfery placówki [...] oblężonego miasta, Przedmurza, tych wszystkich Matek Boskich [...] temu Przedmurzu patronujących; tej wiecznej gotowości do odpierania barbarzyńców prących ze Wschodu”⁸⁸. Patriotyzm dziadka był inny, tolerancyjny, pogodny, stąd i kilimek buczacki, i tatarskie strzały, i scytyjskie zapinki, i lezgińskie noże w jego pokoju.

To właśnie wiejska chata zajmowana przez dziadka wraz z wdową Małanką, jego gospodynią i partnerką życiową, staje się dla narratora rodową siedzibą, do której wraca w pamięci, która też wypełnia wizję rajskiego domu dzieciństwa, położona wśród sadów i łąk, nieopodal zasobnych w ryby jezior i rzeki – przestrzeń natury przychylna dziecku i bezpieczna.

Śmierć dziadka w 1943 r. nagle staje mu przed oczami, i to, jak go znalazł na skraju ogrodu. Dziecko odnajduje w tej rajskiej przestrzeni zmasakrowane i zbeszczeszczone ciało dziadka – z uciętą głową złożone na stosie suszu, jakby przygotowane do spalenia i Małanki – zgwałconej i zamordowanej w okrutny sposób przez „łobuzerkę z Kłomyi”. Jednak narrator nie potrafi o tym rozmawiać z synem, którego tu przywiózł. Zamiast tego tłumaczy mu, co to był zaścianek szlacheczki („Jak u Sienkiewicza?” – dopytuje się syn). Wydaje się, że rozczulenie ojca, jego nostalgia, a także sposób myślenia o tych ziemiach, są nieprzekazywalne, a dla syna jako przedstawiciela młodego pokolenia – niezrozumiałe. Ojciec nie może zaakceptować, że ziemie te nie należą już do Polski, dlatego od początku nie udaje mu się nawiązać porozumienia z Ukraińcem, który jest ich przewodnikiem, w przeciwieństwie do syna – ten szybko znajduje z nim wspólne tematy, na przykład motoryzacyjne. Między Ukraińcem a ojcem jest dystans, ale Ukraińiec odnosi się doń protekcjonalnie i opiekuńczo zarazem, jakby znał tę chorobę duszy, która trapi Polaka – nostalgię. Ta emocja pcha bohatera do miasta swego dzieciństwa, zwiedza on dawny klasztor Karmelitów przebudowany przez sławnego Columbaniego, pracującego dla panów na Zamościu. Obok klasztoru natomiast widzi „kobietę z koszami w obu dłoniach, zgiętą pod ciężkim tłumokiem zawieszonym w chuście na plecach, niewiele się różniącą od tych wszystkich chłopek, przychodzących tutaj dawniej ze wsi na targ”⁸⁹.

⁸⁸ Tamże, s. 400.

⁸⁹ Tamże, s. 429.

W percepcji bohatera te dwa światy zatem współistnieją, przy czym interesuje go tylko ten pierwszy, pański, polski świat kultury. Nic innego on nie chce widzieć w tej krainie obecnie, odraża go ona w swym obecnym kształcie.

Przedmiotem namysłu w tym opowiadaniu jest spotkanie z rzeczami po latach. Bohater chciałby, aby to spotkanie obudziło w nim nutę melancholii, rozmarzenia, żeby było i piękne, i kojące zarazem, ale okazuje się, że spotkania z rzeczami właśnie są najdotkliwiej bolesne, że wywołują stan niemal zapaści, szoku, w którym można utopić się jak w bagnie. Być może jest to właśnie spowodowane czymś, co się w nich kryje, a co dochodzi do głosu, w jakimś przeczuciu. I tu bowiem mamy do czynienia z rajską przestrzenią dzieciństwa, która po latach z perspektywy dorosłego traci ten swój walor, bo jak się okazało później, był to raj skażony, w którym ludzie „nie umieli ze sobą żyć”.

Dom pod Lutnią Orłosa to kolejny utwór zogniskowany wokół postaci dziadka. I kolejny, który nawiązuje do tradycji kresowej, ale chyba na prawach jakiegoś żartu. Dziadek bowiem, pułkownik Bronowicz urodził się w 1887 r. na Podolu w majątku niedaleko Berdyczowa, i taki właśnie kresowy dworek zbudował sobie w powojennej Polsce na wzór tamtego. Z tym, że ów dom po Lutnią zlokalizowany został siłą rzeczy w Prusach Wschodnich, na Mazurach. Swoją rezydencję w gminie Jakubowo odkupioną od wyjeżdżającej do Niemiec Mazurki nazwał dziadek Lipowo. Wzorcowy ten dworek został odtworzony przez niego z dbałością o szczegóły: na werandzie drewniane ławy i stół, na stole obrus biały, haftowany w kwiaty, a na nim maselnica, fajansowy dzbanek, drewniany talerz na chleb. W kuchni naftowa lampa, zydelski piec, drewniane łóżko okryte pierzyną, okna, do których zagląda jabłonka. Przy domu trawnik, studnia, buda dla psa, dalej stodoła, poprzez którą wychodzi się na pastwisko i łąkę. Jest nawet Wasyl, o którym dziadek mówi „mój mazurski kozak [...] Z rodziny wysiedlonej znad Sanu. W czterdziestym siódmym przywieźli ich tutaj. Dostali dom i kilka hektarów. Ale serca zostawili w swoim siele. W jakiejś Berezce lub Wołkowyi. To dobrzy ludzie”⁹⁰.

Do takiej to rajskiej przestrzeni trafia Tomek, wnuk dziadka z Warszawy. Cieślowski pisał w swoim szkicu na temat mitotwórczego pamiętania i opisywania dzieciństwa na Mazowszu, że krajobraz mazo-

⁹⁰ K. Orłoś, *Dom pod Lutnią*, dz. cyt., s. 30.

wiecki jako sielska kraina dzieciństwa ma pewne stałe wyznaczniki silnie obecne w literaturze. (U Orłosia dodatkowo nakłada się na ten obraz inna silnie rajska przestrzeń dzieciństwa: dwór kresowy wraz z jego wiejską okolicą.) Zresztą według Cieślikowskiego region nie jest niczym innym jak poszerzeniem ogrodu przydomowego. Z ogrodu przez furtkę dziecko przedostaje się do lasu, na pola, łąki, nad rzekę – tak powstaje literacki krajobraz regionu, czy to Polesia, czy to Mazowsza⁹¹. Do cech charakterystycznych krajobrazu mazowieckiego należą równinność i polność. Bardzo ważny jest piasek. Z drzew sosna, wierzba, topola, do pary z drogą lub strugą. Przestrzeń dziecięca jest bezpieczna. Las i łąka są przychylne. Mitologia piasku mówi o jego przychylności dla dziecka, w piasku dziecku jest bezpiecznie. Znajduje się tu pod opieką bociana lub anioła. Rzeka domowa jest wodą wolno płynącą, z jej strony dziecku nic nie grozi⁹².

Całe Lipowo jest zatem podolsko-mazurską krainą dziecięcego szczęścia, jedną wielką rzeczą nostalgiczną. Dziadek uważa, że tylko tu Tomek będzie szczęśliwy i bezpieczny. W tym czasie, kiedy trudno nawet o produkty żywnościowe, Bronowicz wyprawia dla wnuka wystawną wieczerzę wigilijną, której opis przywodzi na myśl tradycyjnie polskie kolacje, jeszcze sprzed wojny. Cieślikowski pisze o znaczeniu Bożego Narodzenia jako kolejnej cesze wizji rajskiego dzieciństwa w literaturze. Boże Narodzenie, na pamiątkę narodzin Dzieciątka Jezus, jest bowiem świętem dzieci i dla dzieci. To one siedzą najbliżej choinki, to one obdarowywane są prezentami⁹³. A po wieczerzy u Bronowicza uroczyste czytanie na głos *Trylogii* Henryka Sienkiewicza, jak w Staniłówce, rodzinnym majątku dziadka.

Bezpieczeństwo to szybko jednak okazuje się ułudą. Cieślikowski pisał, że dopiero wielka podróż i wojna znoszą bezpieczeństwo „małej ojczyzny” i że nie można mieć dwóch ojczyzn⁹⁴. Wbrew zatem staraniom dziadka jest to kraina wygnańca, rozbitka życiowego, dotkniętego nostalgią starca. Jest to kolejny zepsuty raj dziecięcy. Widzimy to w symbolicznym momencie, kiedy Tomasz podczas wyprawy nad rzekę z kolegami prawie się topi, nad tą samą rzeką dziadek dostaje zawału, i wtedy dopada go przecucie o rychłym końcu. Przejść przez

⁹¹ J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, dz. cyt., s. 172.

⁹² Tamże, s. 176-179.

⁹³ Tamże, s. 166.

⁹⁴ Tamże, s. 173-175.

rzekę w raju dzieciństwa to narodzić się ponownie, a tutaj rzeka jest śmiercionośna i niebezpieczna. W lasach wciąż obecni są partyzanci i kłusownicy z pepeszami, ludzie donoszą na siebie nawzajem władzy, a Bronowicz musi dawać w gminie sowite łapówki, by uzyskać ulgi w morderczych podatkach – to terażniejszość. Mazurzy, Polacy, Łemkowie i Ukraińcy, wedle dziadka mogą na tej przestrzeni żyć zgodnie, ale już pierwsze spotkanie w miejscowymi nauczycielkami przekonuje go, jak potężne są między tymi grupami animozje. Nauczycielki podobnie jak Bronowicz noszą w sercu cześć dla przedwojennych czasów. Rozmowa toczy się na temat stosunków pomiędzy Ukraińcami a Polakami przed wojną i w czasie wojny. Nauczycielki twierdzą, że wszyscy Ukraińcy są odpowiedzialni za wypadki nazwane „rzezią wołyńską”, atakują Wasyla, pomocnika Bronowicza, ten z kolei twierdzi, że Ukraińcy, tak jak Polacy, są różni. Trudno nie przyznać racji Bronowiczowi, ale z drugiej strony jego idealizacja rzeczywistości obecnej oraz przeszłej, jako kresowego raju polskości, w którym ludzie różnych narodowości żyli ze sobą harmonijnie, jest zbyt daleko idąca.

Pozostaje zatem pytanie, czy przyczyną porażki Bronowicza jest niemożność odtworzenia raju dzieciństwa z powodu oporu rzeczywistości, czy też z powodu fałszu ukrytego w owym raju już pierwotnie. Cieślowski uważał, że raj dzieciństwa jest rajem „«przeżytym», bo nie istnieje nigdy współcześnie przeżywaniu świadomość przebywania w raju, ale dostrzega się ją dopiero z perspektywy dorosłości”⁹⁵. W prozie współczesnej mamy do czynienia częściej z odwrotnym procesem. Raj dzieciństwa okazuje się z perspektywy dorosłego zepsutym rajem, a próby terapeutycznego rekonstruowania, naprawiania raju dzieciństwa w literaturze często są zabiegiem chybionym. Ukazują one dziecko raczej jako odkrywcę fałszu tkwiącego w rzeczach nostalgicznych oraz uwikłanie poprzednich pokoleń rodziców i dziadków w pułapki czasu oraz historii. A zatem to często nie rekonstrukcja mitu rajskiego dzieciństwa, ale jego demontaż i odbudowa na wyższym poziomie znaczeniowym przynoszą ulgę.

Obserwować ten proces możemy w twórczości Jurewicza, także zogniskowanej wokół Kresów. Tutaj jednak Kresy są już przestrzenią utraconą bezpowrotnie, zdesakralizowaną i także silnie związaną z postaciami babci i dziadka, którzy zostają „tam”, podczas gdy rodzi-

⁹⁵ Tamże, s. 158-160.

ce i mały Alik wyruszają do „Polszy”. Wydaje się, że autor *Lidy* wykorzystuje tematykę kresową nie po to, żeby opiewać rajskość utraconej ojczyzny, ale kontemplować doświadczenie rozłamania przestrzeni, doświadczenie bycia jednocześnie tu i teraz, oraz tam i kiedyś. Wraz z owymi załamaniem przestrzeni, załamuje się także język, który jak się okazuje, zmienia się wraz ze zmianą przestrzeni, babcia narratora śle bowiem do Polski listy pisane w charakterystycznej kresowej mowie, podczas gdy język repatriantów ulega zmianom. To te listy zatem, jako zapis języka **stamtąd**, śpiewnej mowy dzieciństwa, są rzeczami nostalgicznymi, przechowywanymi za ramą świętego obrazu Matki Boskiej. Okazuje się, że doświadczeniem dziecka, wygnança, jest doświadczenie wielości rzeczywistości: Kresy, Polska, ale także rzeczywistość snu, modlitwy („**Stamtąd** przyjdzie sądzić żywych i umarłych”), wreszcie rzeczywistość przeszłości, pamięci. Walka toczy się tu zatem między złudzeniem a prawdą: „każde dzieciństwo jest jakąś ruchomą prawdą i prawdziwością takiej prawdy nie można wykluczyć”⁹⁶.

Wydaje się zatem, że współczesne teksty wspomnieniowe zogniskowane są nie na jak najwierniejszym odtworzeniu wszystkich „domowych” dziecka, ale będąc świadomymi procesów fikcjonalizacji, skupiają się na zagadnieniach z zakresu samego przedstawienia właśnie. „Domowi”: matka, ojciec, babcia, dziadek, wciągają czytelnika w krąg „domowych” rzeczy, „domowych” przestrzeni i „domowego” języka. „Domowy” znaczy pierwszy, u początku, choć równie często jak dobry, kojący, piękny, okazuje się zdradliwy, niszczyielski i po prostu zły. Przyjrzyjmy się zatem bliżej owym pogmatwanym relacjom dziecka i jego „domowej” przestrzeni.

⁹⁶ A. Jurewicz, *Lida*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 80.

ROZDZIAŁ 3

Labirynty dzieciństwa – pułapki pamięci

Powrót do przeszłości, wędrówkę po zakamarkach pamięci obrazuje obecny w tradycji literackiej od czasów antycznych¹ topos labiryntu. Labiryntową konstrukcją posiadają w prozie wspomnieniowej przestrzenie, w jakich najczęściej umieszczane jest dziecko: dom, miasto, biblioteka, kościół, a dziecko właśnie stanowi centrum tej metafory.

Dziecko, osoba młoda, niedojrzała jest typowym bohaterem labiryntowym, ponieważ przygody, jakie je spotykają we wnętrzu tej struktury, to inicjacja i poszukiwanie tożsamości. Do kręgu czynności labiryntowych należą: błądzenie, wędrówka, podróż, tułaczka, szukanie, dociekanie, badanie, pokonywanie przeszkód².

Na takie konkretne miejsca labiryntowe, jak: miasto, dom, biblioteka i kościół, nakłada się jeszcze jeden wielki labirynt: labirynt mentalny – labirynt pamięci. W ten sposób powstaje skomplikowana struktura, ponieważ dorosły wchodząc do labiryntu pamięci staje się jednocześnie dzieckiem, które błądzi w labiryntach realnych przestrzeni swego dzieciństwa, jak o tym pisze Elżbieta Rybicka: „Innym wariantem labiryntowego wzorca poszukiwań będzie próba rekon-

¹ *Tezeusz na Krecie i Dedal i Talos*, [w:] R. Graves, *Mity Greckie*, PIW, Warszawa 1992, s. 290, 270.

² Por. E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie Polskiej XX wieku*, Universitas, Kraków 2000.

strukcji biografii”³. Istnieje jednak sprzeczność pomiędzy dorosłym a dzieckiem: dziecko pragnie się z labiryntu za wszelką cenę wydostać, dorosły, znalazłszy się w nim, chce jak najdłużej w nim pozostać i w nieskończoność odtwarzać czynność błądzenia, szukania, inicjacji. Dziecko wchodzi na strych swego domu, aby odkryć kolejne rozgałęzienie labiryntu, dokonać kolejnego wtajemniczenia; w tym też celu sięga po swoje pierwsze książki, bierze do ręki przedmioty stojące na półkach w salonie, przemierza ulice swego miasta. Dorosły podąża szlakami dziecka ogarnięty histerią przeszłości, szalem poszukiwania jej śladów. Celnie wyraża to Yi Fu Tuan:

Dziecko ma do miejsc i przedmiotów bardzo rzeczowy stosunek. Jest ponadto nastawione na bardzo energiczną eksplorację. Stara się rozszerzać teren poznany, oswojony, opanowany. Drzwi do ogrodu będą miały dla niego znaczenie jako brama, przez którą dostanie się do nowej przestrzeni. Dorosły natomiast przez tę samą bramę chciałby usilnie dostać się do domu dzieciństwa⁴.

Jest jednak coś, co łączy sytuację dziecka i dorosłego: dla obojga przestrzenie, jakie przemierzają, stanowią pułapkę. Dziecko zмага się z zamknięciem, pragnie się wydostać na zewnątrz, typowy zatem ruch dla niego to ruch od centrum labiryntu do jego wyjścia. Dorosły natomiast, który czuje przymus wejścia w labirynt pamięci, nigdy nie dotrze do jego centrum. Centrum pozostaje nieuchwytnie.

Kolejny labirynt to pułapka literatury. Porozrywany czas, nieciągła, poplątana fabuła, kłacza pamięci, supły dygresji – oto narracja labiryntowa, która bezsilnie stara się zamknąć w skończoną liczbę słów to, co nie ma końca ani początku, co jest niezliczoną liczbą rozgałęzień bez wyraźnego centrum: świat, egzystencję, rzeczywistość. Dotrzeć do centrum rzeczywistości, pierwszej materii świata, sensu egzystencji – to praca syzyfowa.

Przeszłość posiada charakter „jedyności”, niepowtarzalności, nie daje się uobecnić i może być przedstawiona jedynie pod postacią własnej alegorii, porównania, wyliczenia, ułomnych przybliżeń⁵.

³ Tamże, s. 55.

⁴ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń, miejsce i dziecko*, [w:] *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowska, PIW, Warszawa 1987, s. 48-50.

⁵ P. Czaplinski, *Wzniosłe tęsknoty...*, dz. cyt., s. 21.

Dlatego jedyne, co pozostaje narratorowi, to prowadzić tę chaotyczną bieganinę po korytarzach i zaułkach pamięci. Otwierać kolejne drzwi, a za nimi jeszcze jedno i kolejne. Oto dlaczego narracja wspomnieniowa tak naprawdę nigdy się nie kończy.

Miasto

Wydawałoby się, że mówienie o mieście rodzinnym jako o przestrzeni labiryntowej jest błędem. Czyż nie byłyby to raczej przestrzenie z gruntu sobie przeciwne? Miasto rodzinne – jedyne miejsce, w którym czujemy się u siebie. Miasto etymologicznie wiąże się ze słowem miejsce, jest bowiem właśnie miejscem, czymś wyróżniającym się z bezmiennej przestrzeni. Miasto to synonim spokoju i bezpieczeństwa, to miejsce zasiedlone, oznaczone, zorganizowane i nazwane, w odróżnieniu od bezmiernej przestrzeni, która niesie za sobą wiele niebezpieczeństw⁶. Miasto rodzinne poddane działaniu nostalgii bardzo łatwo ulega idealizacji i mityzacji, staje się miejscem świętym, a także centrum prywatnego świata.

Miasto rodzinne jest miejscem intymnym. Może być zwyczajne, bez architektonicznych atrakcji i blasku historii [...] Jego brzydota nie robi nam różnicy; nie robiła nam przecież różnicy, kiedy byliśmy dziećmi [...] to dotyk i serce wytwarzają zasoby celnych skojarzeń bez udziału kalkulującego oka i inteligencji – tak pisze o tym procesie Tuan⁷.

Natomiast labirynt jest także przestrzenią mityczną, ale o zupełnie innych właściwościach. Nie jest to miejsce przyjazne człowiekowi, metafora labiryntu mówi o „przestrzeni obcej i wrogiej, nie dającej się oswoić i psychicznie zagospodarować, przestrzeni, która nieustannie osacza i wciąż grozi najgorszym”⁸.

Okazuje się jednak, że symbol labiryntu, symbol najtrwalszy i o największym zasięgu w literaturze XX w.⁹, niosący za sobą najbardziej mroczne i pogmatwane znaczenia, wkracza także do nieskalanego i czystego świata wspomnień o dzieciństwie. Dlaczego tak się dzieje? Na pewno – najogólniej mówiąc – jest to symbol skazy, ciemnej

⁶ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, dz. cyt., s. 13.

⁷ Tamże, s. 183, 184.

⁸ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 133.

⁹ Tamże, s. 153.

plamy na raju dzieciństwa, która wkrada się do życiorysów za sprawą II wojny światowej. Drogi dzieciństwa nie są już prostymi ścieżkami, a wspomnienia o nich nie są – jak pisałam wyżej – czystym uczuciem rozkoszy.

Nie bez znaczenia jest także fakt, że umieszczenie dzieciństwa w przestrzeni miejskiej to także poważny dysonans. W tradycji literackiej dopełnieniem dzieciństwa jest nieskalany krajobraz wiejskiej natury. Zmiany społeczne w XX w. wrzuciły dziecko wraz z rodzicami do wielkich, hałaśliwych miast, sielankowe dworki o białych ścianach zmieniają się w mieszkania w kamienicach, a lasy, sady i ogrody wiejskie zamieniają się w podwórka, parcele i parki, w których miejskie dziecko może zażywać kontaktu z cokolwiek nadwyreżoną naturą.

Do tego wszystkiego dochodzi fakt, że właśnie „głównym labiryntem literatury współczesnej [...] jest miasto”¹⁰, a zatem jego pojawienie się często uruchamia skojarzenia z labiryntem automatycznie, nawet wbrew intencjom autora.

Zbliżanie się do bram miasta to sygnał, że wspomnianie rozpoczęło się. Wielu autorów stara się uchwycić ten najważniejszy moment ponownego wkraczania w ścieżki dzieciństwa. Jak w zwolnionym tempie przeżywają chwilę zbliżania się do „tamtego” miasta. Perspektywa powoli zawęża się, najpierw wędrowiec jest daleko i widzi je oddalone, jakby ze wzniesienia, przybliża się do miasta zauważając coraz więcej znajomych szczegółów. Z takim opisem spotykamy się w *Hanemannie*: „A miasto rozpościerało się w dole, ciemnobrażowe, strzelające odbłaskami z otwieranych okien, snujące wiotką pajęczynę dymów...”¹¹.



Schema: przedstawiający miasto jako przestrzeń powrotu dorosłego człowieka i przestrzeń odchodzenia dziecka.

¹⁰ Tamże, s. 161.

¹¹ S. Chwin, *Hanemann*, dz. cyt., s. 35.

Istnieje bardzo silna pokusa panoramicznego, całościowego ujęcia miasta, określenia go w krótkiej, wyczerpującej i celnej formule:

chłonęliśmy jakby z lotu ptaka jego panoramę, tak jakbyśmy chcieli zapamiętać na zawsze te wieże kościelne, stłumioną czerwień dachów, te wzgórza, zieleń ogrodów i parków¹².

albo:

Po naszej prawej stronie widać było jak na dłoni stary Wrzeszcz, z jego ciemnym, ceglasczerwonym kolorem i wieżami kościołów; po lewej stronie, bardzo daleko, majaczyły zarysy Oliwy, a na wprost ciągnęło się lotnisko z małym budynkiem dworca pasażerskiego, hangarami i zwisającym w bezruchu rękawem w kolorowe pasy. Dalej, tam gdzie kończyło się lądowisko, widać było białą nitkę plaży, zatokę i statki oczekujące na redzie¹³.

Trzeba zagłębić się w uliczki, przypomnieć budynki, główne trasy, którymi chodziło dziecko, bo tak naprawdę dorosły nie ma prawa wstępu do miasta, nie może nam go pokazać tak, jakby chciał. Jest ciągle ograniczany ruchami dziecka, jego sposobem widzenia. Dorosły musi podążać trasami dziecka, musi iść za nim do szkoły: „Wyszedłem na podwórze oddzielone od dziedzińca wozownią, a od ogrodu kurnikiem. [...] Przez furtkę w żelaznym ogrodzeniu wyszedłem na zewnątrz. [...] Droga prowadziła pod górę, obok sklepiku pana Piotrowskiego. [...] Szkoła była na wzgórzu”¹⁴ czy główną ulicą, prowadzony za rękę przez ojca: „Bo przecież wszystko jest radością, kiedy idę z tatusiem znajomą i zwyczajną ulicą Nawrot, rozpoznając zapach kiszonych ogórków, kapusty w beczkach i śledzi, buchający z małych sklepików, do których prowadzą wyszczerbione schodki”¹⁵. Miasto jest dla dorosłego nieprzychylnie, jedynie dziecko może poruszać się po nim swobodnie. Dorosły jest jak ślepiec, który porusza się po omacku:

Ślepa babka.

Zakręcili mną. Szukaj szukaj gdzie twój świat? Gdzie dom?

Gdzie przy rynku spięta mostem rzeka?

Sklep miodowy? Ślazowa apteka?

¹² A. Czycibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 35.

¹³ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, dz. cyt., s. 41.

¹⁴ W. Dichter, *Koń Pana Boga*, dz. cyt., s. 150.

¹⁵ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, Iskry, Warszawa 2001, s. 23.

Ślepa babka ślep ślepa ślepa!
Okręcimy tobą raz i drugi
Żeby ci się wszelki świat zagubił¹⁶.

„Spięta mostem rzeka”, tytuł prozy Stasiuka: *Przez rzekę* – motyw przechodzenia przez rzekę to kolejny symbol wkraczania do krainy dzieciństwa.

„Osadzony w labiryncie bohater musi znajdować się w ciągłym ruchu, należy to bowiem do jego kondycji”¹⁷. Ten ruch to błądzenie, chodzenie ulicami miasta, ciągle odtwarzanie ścieżek dzieciństwa. Ich wielokrotność podkreślana bywa w rozmaity sposób. Na przykład ujęta w formę instrukcji, którą zawsze można wypełniać: „Najłatwiej dostać się tam z podwórka kamienicy naszych dziadków: wystarczy wspiąć się na blaszany kubeł na śmieci, uchwycić się rękoma za występ muru, zręcznie unikając wtopionych w cement odłamków zielonkawego szkła z butelek po piwie, podciągnąć się na ramionach i osiągnąwszy całym ciałem wierzchołek, skoczyć na obie nogi wprost w gęstą, nigdy nie koszoną trawę po drugiej stronie”¹⁸. W *Przez rzekę* na przykład użyta zostaje forma bezosobowa: „wchodziło się”. A „formy wielokrotne, występujące zamiast jednokrotnych i sugerujące trwałość opisywanego porządku”¹⁹ to tytuły trzech opowiadań: *Chodzenie do kościoła*, *Chodzenie do biblioteki*, *Chodzenie na religię*, tak jakby te nazwy przemieszczania się stanowiły hasło wywoławcze dla pamięci o dzieciństwie.

Technika ukazywania miasta jako labiryntu – miejsca nieustannych wędrówek – stała się niemal obsesją autora *Weisera Dawidka*. Przy tym czynność śledzenia kogoś została tam przywołana „z imienia”, ponieważ przez większą część fabuły grupa dzieci – a wraz z nimi dorosły – śledzi Weisera. Opisy tras, którymi podążają dzieci za Weiserem albo z nim, ciągną się całymi stronicami:

[...] nasyphem szedł Weiser, a pół kroku za nim [...] maszerowała Elka [...].
Minęli nas i skręcili w polną drogę, idąc w kierunku strzelnicy. Gdy znikli w wylocie gliniastego wąwozu, ruszyliśmy za nimi. [...] Tam gdzie kończy się wąwóz, droga biegnie lekko do góry. Przywarliśmy do tego wzniesienia,

¹⁶ Tamże, s. 63.

¹⁷ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, dz. cyt., s. 134.

¹⁸ A. Czycibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 19.

¹⁹ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 184.

patrząc, jak tamci wspinają się teraz skrajem moreny na płaskowyż [...] poszli dalej w kierunku strzelnicy. [...] Przechodziliśmy przez starodrzew, dalej wzdłuż dolinki za strzelnicą, skąd wąską ścieżką kluczyliśmy do góry pośród ponurych buków i leszczyny, następnie nasza droga przecięła rębichowską szosę i dalej już bez przerwy lasem wiodła nas w nieznanym kierunku [...]”²⁰.

Huelle po prostu stematyzował to, co inni autorzy maskują w głębokiej strukturze dzieła. Weiser – spośród wielu znaczeń symbolicznych, jakie można mu przypisać – jest także duchem-strażnikiem Gdańska. Wędrówki z nim mają przede wszystkim wymiar krajoznawczy – są pretekstem do poznania i pokazania miasta. Weiser wie o mieście niespodziewanie dużo, o jego historii, topografii. Jednak wycieczki z nim ukazują dzieciom, a także czytelnikowi, jakby drugą, inną stronę Gdańska.

Gdańsk Huellego to przede wszystkim jego półdzikie peryferie: lasy okalające miasto, opuszczona cegielnia, bunkry ponemieckie, piaszczysty teren nazwany strzelnicą. Weiser preferuje także miejsca nieoficjalne i niezwykle: cmentarz, zrujnowany mostek i tunel nieczynnej kolejki. „Bo Weiser pokazał nam inną drogę do domu”²¹. I właśnie te odległe od oficjalnego centrum tereny podmiejskie stały się rajską przestrzenią dzieciństwa. Weiser wyprowadzając dzieci z brudnego i zatłoczonego miasta dorosłych wciąga je w kuszącą krainę natury, jakby chciał w ten sposób ocalić tę świętą przestrzeń i czas ostatnich wakacji. Dlatego nie dziwi użyte w pewnym momencie w stosunku do Weisera słownictwo biblijne kojarzące go z Mojżeszem: „Bo przecież wracaliśmy do domu i on prowadził nas, jakbyśmy byli od tego dnia jego ludem”²². Uruchamia to skojarzenie ze zwrotem: „wyprowadzić z domu niewoli”. Weiser wyprowadza dzieci z więzienia, jakie stanowi Gdańsk dorosłych. Ponieważ to miasto ma dwie twarze: tę piękną, w którą wprowadza dzieci Weiser, oraz brzydką, składającą się z „brudnych, zaśmieconych podwórek, nieopróżnionych śmietników i całej brzydoty przedmieścia, której symbolem mógłby być szary i oblepiony kurzem sklep Cyrsona [...]”²³. Brzydki Gdańsk dorosłych jest dla dzieci więzieniem, zamknięciem, miejscem największej

²⁰ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, dz. cyt., s. 122, 123.

²¹ Tamże, s. 56.

²² Tamże, s. 57.

²³ Tamże, s. 26.

nudy, stąd uciekają. Tu właśnie ujawnia się złowroga labiryntowość tego miasta. Ale labiryntowa jest także przestrzeń podmiejskiego rajy, w którym poruszają się dzieci, choć labirynt ten jest łagodny. W nieprzeliczonych ścieżkach, odkrywanych niekończących się trasach nie można się zagubić, zabłądzić, ale można się zatracić, zapomnieć. Jest to zatracenie pozytywne połączone z zachwytem nad miejscem.

Dawidek zadziwia wiedzą o Gdańsku – i to wiedzą nie książkową, ale jakby „doświadczoną”, prywatną. Nie tylko wie, na której ulicy mieszkał mały Artur Schopenhauer czy gdzie polował Fryderyk Wielki, lecz zdaje się, że pamięta fizyczność tamtych obecności²⁴.

Spośród wszystkich domów Weiser pokazuje dzieciom dwa: ten, w którym niegdyś mieszkał Schopenhauer, i ten, w którym mieszkał Schichau – dawny właściciel stoczni, „kiedy ta część miasta nazywała się Langfuhr”²⁵. Wydaje się, że uwaga Weisera skierowana jest na niemiecką przeszłość Gdańska. Interesująca jest dziwna wizja, jakiej doznaje mały Paweł na temat tajemniczych związków Dawida z ponemiecką kolejką torową. Otóż chłopiec marzy o tym, aby Weiser-maszynista zabrał dzieci w niezwykłą podróż po okolicy cudownie przywróconą „do życia” ponemiecką kolejką: „Jego lokomotywa mogłaby z powodzeniem zajeżdżać tutaj w kłębach pary i zabrać nas w podróż w nieznanie”²⁶. Następnie dorosły już narrator przytacza podanie o kolejce-widmie, która prowadzona przez tajemniczego maszynistę zabiera nocą w podróż zmarłych z cmentarza. Ujawnia się tutaj zatem kolejny aspekt labiryntowego skomplikowania Gdańska: historia miasta. „Ta przestrzeń ma słoje, w których zapisane zostały dawne wydarzenia i ich uczestnicy. Ma supły i plastry pamięci”²⁷. Dawny Gdańsk jakby wychyla się z teraźniejszego.

W większym stopniu uwidacznia się to u Chwina, ale jest obecne także u Kornhausera. I nie chodzi tutaj o prosty fakt życia obok siebie wielu nacji w jednym mieście, bo to jest cechą niemal wszystkich miast opisanych w zajmujących mnie tekstach: Lwowa Czibora-Piotrowskiego, Łodzi Kulmowej, Warszawy Hena. Chodzi o palimpsesto-

²⁴ E. Paczoska, *Dziecko i tajemnica miasta*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, t. I, Praca zbiorowa pod red. J. Papuzińskiej, G. Leszczyńskiego, Warszawa 1998, s. 156.

²⁵ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, dz. cyt., s. 69.

²⁶ Tamże, s. 118.

²⁷ E. Paczoska, *Dziecko i tajemnica miasta*, dz. cyt., s. 155.

wość miasta, o warstwy czasu, które nałożyły się kolejno na siebie, a ujawniają się w architekturze i elementach infrastruktury miejskiej, przykładem chociażby owa kolejka u Huellego czy statek spacerowy u Chwina, na którym spod popękanej warstwy świeżej farby prześwituje napis wykonany szwabachą: „Stern”.

Palimpsestowość Gdańska ujawnił już Grass w *Błaszonym bębenu*, który opisywał go jako miasto budowane i stale niszczone, gdzie jedna kultura nawarstwiała się na inną, w efekcie Gdańsk stał się miastem wielokulturowym, splątanym. Miastem powierzchni i głębi, tego, co materialnie istniejące i śladów jakichś dawniejszych kultur²⁸.

Takie miasto jest labiryntem – zagadką historii, tajemnicą do rozwikłania. Wspomnienia narratorów *Hanemanna* i *Weisera Dawidka* to śledztwa (co uwidacznia się w użytej konwencji powieści kryminalnej i detektywistycznej). Narrator Chwina stara się zrekonstruować losy Hanemanna, ale wszystko, czym dysponuje, to relacje z drugiej ręki. Jego opowieść to „plątanina wersji, narracyjne kłaczce”²⁹.

Miasto jako tajemnica jest próbą doświadczenia przestrzeni dla dorosłego i dla dziecka. Tu rysuje się też poważna różnica pomiędzy nimi: „Dziecko chce przeżyć tajemnicę, dorosły chce ją zgłębić”³⁰. Problem ten szeroko i ciekawie omawia Ewa Paczoska w cytowanej rozprawie *Dziecko i tajemnica miasta*. Autorka stwierdza, że rozwikłanie tajemnicy miasta jest kluczem do tajemnicy świata (podobnie mówi o mieście–świecie–labiryncie Głowiński w swojej rozprawie *Labirynt, przestrzeń obcości*). Miasto jawi się dorosłym jako bałagan i chaos. Poraża ich ono nadmiarem rzeczywistości, nadprodukcją sensów. Próbują się przed tym bronić pedanterią. Dlatego do miasta mają stosunek kartograficzny. Porządkują ulice, domy, skrzyżowania. Pod czujnym okiem odbywa się segregacja pejzażu miejskiego, porządkowanie wspomnień. Dyrektor szkoły i M-ski przeprowadzający przesłuchanie dzieci w sprawie Weisera to właśnie kartografowie. Chcą dokonać niemożliwego: rysują mapę objawienia się tajemnicy miasta.

²⁸ A. Bałajewski, *Miasto palimpsest. Spojrzenie Grassa*, [w:] *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, pod red. M. Kitowskiej-Lysiak, E. Wolickiej, Towarzystwo Naukowe KUL, s. 319; wielowarstwowość kulturową miasta uznaje za wyznacznik labiryntowości także E. Rybicka, [w:] *Formy labiryntu w prozie Polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 50.

²⁹ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 200.

³⁰ Tamże, s. 227.

Tak samo bezowocne okazują się działania Niemców mieszkających w Gdańsku, którzy układają równo ręczniki w szafach. Są to wszystko próby integracji przestrzeni, która dla dorosłych stanowi pokawałkowany bezład.

„Tylko dzieciom miasto jawi się jako pewna całość”³¹. Dlatego też dorosły potrzebuje dziecka jako przewodnika po mieście. Paczoska twierdzi, że dzieci naznaczone są w przestrzeni miejskiej „piętnem obcości i wygnania” i zgadzają się na to piętno, rozumieją bowiem, że stabilizacja, której tak poszukują dorośli i w którą tak wierzą, jest iluzją. Jako przykład podaje Hankę i Adama z *Hanemanna* oraz oczywiście Weisera. Ale może jest całkiem odwrotnie: dziecko nie jest poróżnione z przestrzenią, dlatego wszędzie czuje się u siebie. Dziecko i zadowolenie to pojęcia bardzo bliskie. Dziecko jest ze swej natury zakorzenione. To dorośli są wygnańcami, emigrantami, tułaczami. Oni nie potrafią doznać już uczucia zadowolenia. Dlatego starają się oszukać siebie jakimiś namiastkami swojskości, jak chociażby owo wspomniane obsesyjne porządkowanie przestrzeni, które jednak będzie zabiegiem sztucznym. Pamiętajmy, że to rodzice małego Piotra przybywają do Gdańska i to jego ojciec powie, że nie warto zostawać tutaj na zawsze (*Hanemann*). Dziecko jest dosłownie przyniesione do miasta w łonie matki, lecz nie jest wygnańcem. Szybko zaczyna się u niego proces zadawania. Nie mogąc szukać u swych rodziców pomocy odwołuje się do historii miasta, którą wyczytuje wprost z jego ulic, murów, pejzaży. Dla dorosłego miasto jest nieme. Pozostaje mu tylko wołanie w głąb tunelu, na które odpowiada wyłącznie echo jego własnego głosu (*Weiser Dawidek*).

Najbardziej typowym objawem labiryntowości miejsc jest ich mroczność i wrogość. Czy miasto może być złe? „*Locus horridus* – miejsce straszne” – mówi o Gdańsku Czapliński³². Gdańsk z utworu Chwina to miasto, które żyje. Jest złowrogim olbrzymem, a jego oddech jest oddechem śmierci. Miasto nie liczy się z ludźmi, którzy w nim żyją. Ludzie w skali miasta są jakby drobnoustrojami, które mogą zostać zniszczone przez każdy, najmniejszy jego ruch: „O sprawie Hanemanna mówiono, [...] ale tak naprawdę miasto nie chciało o tym słyszeć, zajęte inną pracą, innym czuwaniem”³³. Z personifika-

³¹ E. Paczoska, Dziecko i tajemnica miasta, [w:] *Dzieciństwo i sacrum*, dz. cyt., s. 156.

³² P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 207.

³³ S. Chwin, *Hanemann*, dz. cyt., s. 30.

cją miasta mamy do czynienia także i w tym fragmencie: „Któż z nas czuł, że miasto wolno podąża w stronę blasku, w stronę skwierczącego ognia, w stronę dymu płonącej smoły, w stronę pyłu pokruszonej cegły, w stronę okruchów strzaskanego kamienia, zwęglonego płótna, spalonego jedwabiu, porwanego papieru”³⁴. Miasto jawi nam się jako kolejne w galerii samobójców tej powieści. Jest ono zarazone śmiercią i pragnie jej, podobnie jak jego mieszkańcy. Atmosfera miasta to atmosfera śmierci, która udziela się ludziom, hipnotyzuje ich. „Gdańsk i jego mieszkańcy to jedno, pod warunkiem, że będzie się przez to rozumieć jedność losu, niepojętego i niszczącego fatum, które z niewiadomych powodów «zdarza się nagle i burzy w nas wszystko...»”³⁵. W takiej sytuacji próżne są – jak już pisałam – wysiłki ludzi, aby tę przestrzeń zadomowić. Wszelkie symbole mieszczańskiej, solidnej, osiadłej i stabilnej kultury, ulegają zniszczeniu. Zniszczona zostaje sama kultura. Miasto zabija.

W Łodzi Kulmowej także czai się śmierć. Jednak ta śmiertcionośna przestrzeń miesza się dość łatwo z dziecięcą naiwnością, z cukierkowym niebem nieświadomości dziewczynki: „A trzeba jeszcze przejść na drugą stronę Piotrkowskiej i minąć ulicę Bandurskiego, zanim dojdzie się do mojej szkoły, podobnej do kawałka poziomkowego tortu. Tam, w słodkiej różowości, dopadnie mnie kiedyś mój strach, moje naznaczenie”³⁶. Kulmowa jest w pełni świadoma działania nostalgii: „Więc dlaczego właśnie w tej złej krainie wuja Leona widzę środek dobrego świata? – pyta – Coś zakrzepło, coś uwięzło na zawsze na mapie mojego myślenia. [...] I właśnie tam, do złej krainy złodzieja i szmalcownika powracać muszę myślą, ilekroć chcę zasnąć spokojnie”³⁷. Atmosfera Łodzi także jest zmacona niepokojem: „W Łodzi jest dziwnie. [...] Przeraza mnie Łódź. I tą dziwnością przyciąga tak bardzo, że przez całe życie nie będę się umiała wyzwolić od uroku”³⁸. Łódź jak zła czarodziejka rzuciła na dziewczynkę urok. Joasia próbuje usidlić po dziecięcemu tę przestrzeń i z tego dzieła korzysta Joanna po latach, i tutaj bowiem dorosły potrzebuje swego dziecięcego przewodnika. Łódź – jak zawikłany labirynt – ma swoje „strony lewe i prawe”, „strony górne i dolne”. „Piotrkowska. Gustowna, Miła, Wesola. Wszystko

³⁴ Tamże, s. 35.

³⁵ P. Czaplinski, *Wniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 208.

³⁶ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 24.

³⁷ Tamże, s. 32.

³⁸ Tamże, s. 90.

miało swoje miejsca i strony na mapie mojej wyobraźni”³⁹. A jednak to poukładanie przestrzeni, praca wykonana przez dziecko kochające stałość, niedługo ma pójść na marne. Na razie ten przychylny świat tylko się chwieje, ale niedługo zwali się na dziecko całym swoim ciężarem. „...porozpadają się [...] miejsca miłe i bezpieczne. Szkoła. Ulica Nawrot, błyszcząca płatkami śniegu, śpiewająca kanarkiem”⁴⁰.

Z równie nieprzychylnymi przestrzeniami mamy do czynienia w *Czarnych sezonach* i *Rzeczach nienasyconych*. Powieści te łączy fakt, że miejsca w nich ukazane nie są miejscami urodzenia dziecka, są to miejsca, do których dzieci zostały jakby wrzucone siłą. Te miejsca ponadto próbują udawać miasta, a tak naprawdę są ich nieudolnymi, groteskowymi i złowrogimi kopiami. Mowa o Paninie – miejscu zsyłki w *Rzeczach nienasyconych* i getcie z *Czarnych sezonów*. Labiryntowość tych miejsc jest uwarunkowana ich charakterem: są to więzienia. „W wątku więzienia, traktowanego [...] jako labirynt [...] pozycję dominującą zdobywa zamknięcie bezwzględne, bo tutaj mury osaczają w sensie dosłownym”⁴¹.

„Wciąż tej przestrzeni okolonej murami nie rozumiem, nie jestem w stanie jej ogarnąć i nad nią zapanować, nie potrafię odnaleźć zasad, które ją organizowały, stanowi ona dla mnie nadal chaos, jakiego nie sposób pojąć” – pisze Głowiński⁴². Przestrzeń ta, amorficzna, wymykająca się logice, niepoddająca się żadnym, nawet iluzorycznym, uporządkowaniom, rychło staje się „terenem zbiorowej śmierci”⁴³. Wysiłki pamięci oraz próby przekazania wspomnień o tej przestrzeni okazują się bardzo trudne. Ta karykatura miasta jest tylko „plątaniną ulic połączonych w sposób, którego dociec nie mogę, nie umiem uplasować ich w obrębie tych miejsc, w których mieszkaliśmy, nie potrafię wskazać, co w moim ówczesnym odczuciu było daleko, a co blisko”⁴⁴. Na próżno zatem szukać tutaj licznych opisów tras dziecięcych, jakie znajdowaliśmy w analizowanych wyżej książkach. Tak jak Gdańsk Chwina czy Huellego są rzeczywistością, w której odbywa się nadprodukcja sensów, tak tutaj mamy do czynienia z „przestrzenią, której odebrano sens”. Jedyne miejsce, w jaki można wspominać to miejsce,

³⁹ Tamże, s. 73.

⁴⁰ Tamże, s. 135.

⁴¹ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, dz. cyt., s. 177.

⁴² Tenże, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 10.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

to odwoływać się do refleksu, skojarzenia, fragmentu. O metodzie, jaką wybrał narrator, przekonują kolejne tytuły podrozdziałów: *Słowo, Kolor, Sceny uliczne, Widoki śmierci, Piwnica, Droga na Umschlagplatz, Emil, Fasola i skrzypce*.

Panino z *Rzeczy nienasyconych* to także więzienie, które próbuje udawać miasto. Jest groteskowym, szyderczym odbiciem miejsc, z których wyrwano całe rodziny. Wszystko tu jest skarłałe i ohydne: zamiast domów – baraki, zamiast uliczek – błoto, zamiast przytulnych łóżek – prycze. Miejsce to bardzo blisko sąsiaduje ze śmiercią: „Zdies’ wam żyt’ i pomirat’!” – usłyszą na powitanie zesłańcy. Powitanie, które rychło się pocznie wypełniać. Okazuje się jednak, że dzieci potrafią walczyć z zamknięciem tego miejsca. Ratują się ucieczkami do dziukiego i pięknego lasu, który rozpościera się dookoła obozu. Tutaj – podobnie jak to było w *Weiserze Dawidku* – peryferie piekła okazują się rajem.

Głowiński w *Historii jednej topoli* opisuje także swoje „miejsce urodzenia”⁴⁵, czyli rodzinne miasto Pruszków (koło Warszawy). Wypełnia ono znamiona toposu „miasteczka”, w swej istocie przedholocaustowego motywu, uosabiającego „cały żydowski świat przed Katastrofą”⁴⁶, który jednak po Holocauście ulega „procesowi idealizacji, uwznioślenia, stając się synonimem utraconego raju, utraconej młodości i szczęścia”⁴⁷. O Pruszkowie Głowiński w swoim tekście nie pisze inaczej niż Miasteczko, zawsze prawie stosując to zdrobnienie i zaczynając wielką literą, choć ambiwalencja się wkrada, gdy pisze „mieścina”, gdyż właśnie takiej ambiwalencji nabywa miasto rodzinne w zestawieniu z syndromem ocalonego – wzmaga poczucie wyobcowania, wygnania, wykorzenia i nieprzynależności do przestrzeni. Rodzina Głowińskiego, jego dziadek Rozenowicz, jako jedni z nielicznych ocalonych Żydów powrócili do Pruszkowa. Jak bolesny to był powrót, zaświadcza chociażby historyczne opracowanie dotyczące Pruszkowa *Pruszkowscy Żydzi. Sześć dekad zamkniętych Zagładą* Mariana Skwary⁴⁸, w którym autor zaświadcza, że Żydzi po wojnie nie

⁴⁵ Nawiązanie do tytułu filmu dokumentalnego Pawła Łozińskiego z 1992 r. ukazującego „śledztwo” Grynberga we wsi, w której mieszkał ze swą rodziną, w poszukiwaniu zabójców swego ojca.

⁴⁶ S. Buryła, *Topika Holocaustu*, dz. cyt., s. 233.

⁴⁷ Tamże, s. 234.

⁴⁸ Zob. M. Skwara, *Pruszkowscy Żydzi. Sześć dekad zamkniętych Zagładą*, Powiatowa i Miejska Biblioteka Publiczna im. Henryka Sienkiewicza w Pruszkowie, Pruszków 2007.

byli mile widziani w mieście, obawiano się bowiem, że będą chcieli odzyskać swój majątek, szczególnie zajęte już przez ludność miejscową domy i firmy. Ten właśnie wątek podejmuje Głowiński w opowiadaniu *Księga kredytowa*, w którym opisuje daremne próby odzyskania przez dziadka drobnych przedwojennych długów i wrogie postawy Polaków. Jednocześnie Głowiński uczynił właśnie Miasteczko głównym bohaterem tego tomu opowiadań, a powrót doń po latach przynosi mu ulgę i zamyka się w jakże doniosłym zdaniu: „poczułem się lepiej osadzony w historii”⁴⁹. Wybaczenie idzie w parze z oswojeniem przestrzeni, zakorzeniem.

Miasto jest zatem labiryntem, który więzi, zamyka, ale jest także spiralą, która nieuchronnie wypycha coraz dalej od swego centrum. A centrum jest dobroczynne, to największe zagęszczenie sensów i życia. Im dalej od niego, tym bliżej śmierci. „To wszystko minęło. Oddalaliśmy się po spirali” – pisze narrator Stasiuka⁵⁰. Dziecko zostaje wypchnięte z tych pierwszych miejsc z gwałtownością skurczów, które niegdyś, u początków życia wypchnęły je z matczynej łona. Gwałtowność ta zobrazowana bywa z całą dosłownością. W *Koniu Pana Boga* jest to nagła ucieczka na oślep przed hitlerowcami. Podczas ucieczki dziecko przekracza strumień – ów symbol granicy, jaka oddziela przestrzeń dziecienną od świata dorosłego. Jeśli nawet wróci fizycznie w tę samą przestrzeń, nigdy już nie będzie w niej naprawdę obecne. Andrzej z matką i bratem zostaje siłą wtłoczony do pociągu, który uwiezie ich daleko od Lwowa, i chociaż powróci z zesłania, to już nigdy w to samo miejsce. Przymusowemu opuszczeniu przestrzeni towarzyszą głośne protesty i płacz dziecka: płacze Alik uwożony z Lidy, rozpacza Tomaszek uwożony z Lipowa... Dziecko już jest naznaczone stygmatem nostalgii. Z biegiem lat ona się tylko nasila, zmuszając do nieustannego zagłębiania się w labirynty wewnętrzne, gdzie do dzisiaj tkwią ścieżki tamtego dziecięcego labiryntu.

Każdy ruch w tym labiryncie to ruch w czasie i przestrzeni: „Jeśli patrzymy na zewnątrz, patrzymy w teraźniejszość lub przyszłość, jeśli patrzymy do wewnątrz (to znaczy introspektywnie), prawdopodobnie wspominamy przeszłość”⁵¹. W tym labiryncie miejsce odległe jest za-

⁴⁹ M. Głowiński, *Historia jednej topoli*, dz. cyt., s. 241.

⁵⁰ A. Stasiuk, *Przez rzekę*, dz. cyt., s. 10.

⁵¹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, dz. cyt., s. 156-157.

razem miejscem przeszłym i bezwarunkowo wypełniającym mit Złotego Wieku⁵².

Dlatego właśnie miasto jest i cudowne, i mroczne zarazem, jest więzieniem, ale jednocześnie jego zamknięcie jest dobroczynne oraz ochronne. Najlepszym słowem na określenie miasta dzieciństwa jest chyba to, którego użyła Kulmowa: „dziwne”. Dorosły z lubością poddaje się tej dziwności, temu miarowemu, hipnotycznemu kołysaniu w takt muzyki, której rytm nadają przeszłe ulice, domy, krajobrazy, zdarzenia, osoby. Jest to muzyka miasta – „*Panino blues*”.

Dom

Sposób, w jaki opisuje i klasyfikuje przestrzeń dzieciństwa z domem rodzinnym jako centrum Czermińska⁵³, kieruje skojarzenie ku strukturze labiryntu. Bo czyż nie są labiryntem „cztery koncentrycznie ułożone obszary, z których każdy następny jest większy od poprzedniego”?⁵⁴. Tak, ponieważ wśród wielu odmian labiryntów znalazł się i ten: spirala. Spirala jest labiryntem, w którym zasadą błędzenia jest przechodzenie z jednego kręgu do drugiego. Dlatego też nie można analizować domu bez jego „przestrzennego kontekstu”, jego najbliższego otoczenia – ogrodu, podwórka oraz dalszego – okolicy miejskiej. Cztery kręgi, które wyodrębniła badaczka to:

- 1) dom,
- 2) ogród, sad (w przypadku domu wiejskiego) lub podwórko (gdy dom znajduje się w mieście i jest właściwie mieszkaniem),
- 3) najbliższa okolica miejska, znajoma przestrzeń, w której dziecko lokalizuje ważne dla siebie punkty: szkołę, sklep, główną ulicę, i wreszcie
- 4) „reszta”, czyli przestrzeń nieopisana, ale znajdująca się jakby „w domyśle”; „wielki nieznany świat” – jak to ujmuje autorka⁵⁵.

Istnieją jasno wytyczone przejścia pomiędzy tymi sferami: z pierwszego kręgu domowego można się wydostać lub wejść do niego przez okno lub drzwi. Z drugiego furtką ogrodową, pokonując parkan.

⁵² Tamże, s. 161.

⁵³ M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.

⁵⁴ Tamże, s. 232.

⁵⁵ Tamże.

Z kolei przejście z trzeciego kręgu do czwartego jest zarazem wyjściem z krainy dzieciństwa, czego figurą jest port morski lub dworzec kolejowy. Wyjazd z miasta pociągiem lub statkiem nabierają bardzo łatwo pewnych sensów głębiej rysujących się pod dosłownym znaczeniem (w tym symbolicznym znaczeniu spotykamy się z rolą środków komunikacji na przykład w *Rzeczach nienasyconych* i *Hanemannie*).

Rybicka inaczej definiuje labiryntowe cechy przestrzeni domowej. Ujawniają się one w sposobie jej opisywania: „Opisy prowadzone konsekwentnie z perspektywy osoby umieszczonej wewnątrz i postrzegającej w ograniczony sposób tylko fragmenty i wycinki otoczenia, kształtują labiryntowy charakter wyobrażeń przestrzennych”⁵⁶. Obydwa te spostrzeżenia wydają się słuszne i z obydwojma przypadkami mamy do czynienia w badanej literaturze.

Badacze, którzy zajmowali się problematyką domu dzieciństwa (Czermińska, Gaston Bachelard), rozpatrywali kolejne jego elementy przydając każdemu z nich odpowiednie znaczenie. Czermińska na przykład najpierw grupuje pomieszczenia domu według ich hierarchii społecznej, to znaczy, dla kogo są przeznaczone i jak bardzo ten ktoś jest w społeczeństwie – a zatem i w rodzinie – znaczny. Na tej zasadzie kuchnia jest mniej ważna od salonu, a wejście frontowe od tylnego. Poza tym dla badaczki ważna jest też funkcja każdego z pomieszczeń przypisana mu przez tradycję rodzinną. Wreszcie dzieli pomieszczenia na wzbronione dziecku i te, do których ma ono dostęp. Wszystkie te rozróżnienia nie interesują Bachelarda. Reprezentuje on całkowicie odmienne podejście do problematyki domu rodzinnego. W pracach jego⁵⁷ na pierwszy plan wysuwa się ujęcie domu dzieciństwa istniejącego w wymiarze rzeczywistości psychicznej, snach, podświadomości. Dom dla Bachelarda to przede wszystkim mocny archetyp. To właśnie ujęcie wydaje się bardziej inspirujące, dlatego poglądy Bachelarda będą mi stale towarzyszyły w analizie domu dzieciństwa.

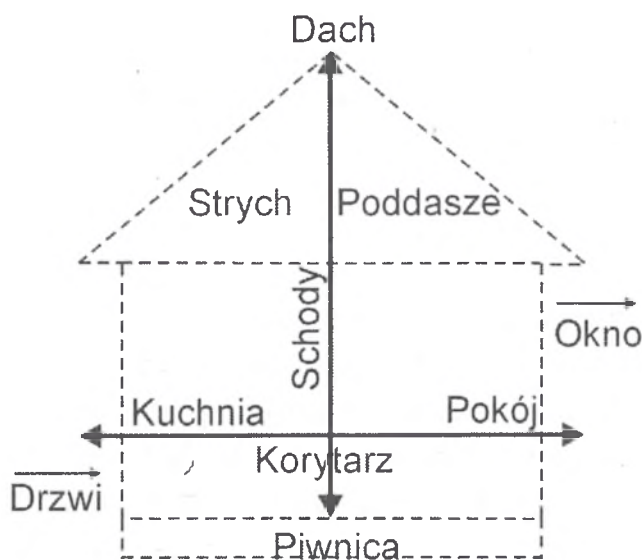
3 Bachelard przypisuje pewne znaczenia symboliczne konkretnym elementom domu. Na jego osi wertykalnej znajdują się trzy punkty zasadnicze: strych, schody i piwnica. Na osi horyzontalnej badacz umieszcza: pokój, korytarz i kuchnię. Elementami granicznymi domu

⁵⁶ E. Rybicka, *Formy labiryntu w prozie Polskiej XX wieku*, dz. cyt., s. 75.

⁵⁷ Wykorzystuję tutaj esej pod tytułem: *Dom rodzinny, dom oniryczny*, [w:] *Wyobrażenia poetycka*, wybór pism, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, wyb. H. Chudak, PIW, Warszawa 1975, s. 301-330; inna praca dotycząca tej problematyki: *Dom od piwnicy po strych, znaczenie schronienia* – drukowana w „Punkcie” 1979, nr 8 w przekładzie M. Ochaba.

są drzwi i okno. „Dach reprezentuje symbolikę świadomości, a piwnica podświadomości [...] strych to intelektualność, racjonalizm, osłona”⁵⁸. Przy czym dla Bachelarda archetyp domu wspiera się na domu „wyrastającym z ziemi”, a nie na zbudowanym „ponad miejskim brukiem” mieszkaniu⁵⁹.

Faktem jest, że w powieściach wspomnieniowych mamy do czynienia i z domami, i z mieszkaniami. Często dziecko mieszka w mieście z rodzicami w kamienicy, a na wakacje wyjeżdża do wiejskiego domu dziadków (*Sezon w Wenecji*, *Topografia myślenia*) lub też w inny sposób zaznaczona jest różnica pomiędzy domem a mieszkaniem (na przykład wakacje spędzane w willi w Michalinie przez bohatera *Nowolipia* czy nagła przeprowadzka z domu do mieszkania w bloku u Kornhausera). Zawsze jednak porównanie to wypada na niekorzyść mieszkania. Trzeba jednak zdać sobie sprawę z podstawowej różnicy pomiędzy mieszkaniem a domem: pierwsze rozmieszczone jest na planie horyzontalnym, a drugi na planie wertykalnym.



Schemat przedstawiający horyzontalne i wertykalne rozmieszczenie elementów domu.

⁵⁸ G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, tamże, s. 309.

⁵⁹ Tamże, s. 315.

Opis zewnętrzny domu zawiera jakby spis tych wszystkich jego znaczących elementów, o których mówi Bachelard:

Wysoka grusza dotyka koroną okna [podkreślenia moje – E.R.] na poddaszu starego jednorodzinne – jak mawiano – domu. Dom pokryty czerwona dachówką [dach – E.R.] hałasował od samego rana, a właściwie od zawsze. Skrzypiała podłoga, trzaskały nie domknięte okna, a wewnątrz, w kuchni, ktoś kładł talerze na stole. Na kamiennych schodkach, prowadzących do wejścia [drzwi – E.R.], wylegiwał się [...] Bari⁶⁰.

A oto fragmenty siedmiostronicowego opisu mieszkania, wskazujące na labiryntowość jego struktury i horyzontalne rozmieszczenie:

Zadzwoiłem do drzwi, w hallu stała matka z ręcznikiem [...]. Hall był prostokątny. Po prawej stronie znajdowało się wejście na balkon [...] nieco dalej zaczynał się korytarz, prowadzący w głąb mieszkania. W lewej ścianie były duże biało-kremowe drzwi. Dwie pary podobnych drzwi znajdowały się także na ścianie czołowej. [...] Pierwsze biało-kremowe drzwi z hallu prowadziły do salonu. Na podłodze leżał tu czarny dywan, na którym wyhaftowane były dwa koncentryczne wieńce różowo-czerwonych kwiatów. Pośrodku wewnętrznego wieńca stał okrągły stolik [...] Drugie biało-kremowe drzwi prowadziły do jadalni [...] Trzecie biało-kremowe drzwi z hallu prowadziły do pokoju dziecinnego, w którym stało białe metalowe łóżko⁶¹.

Opinie Bachelarda co do strychu i piwnicy, jako przeciwnych biegunów domu, nie dają się tak łatwo zastosować. Często okazuje się, że strych i piwnica to jedno, to zakamarki domu, oddalone od jego oficjalnej części, które dziecko eksploruje z przyzwoleniem rodziców lub bez. Odnajduje tam schronienie, wrażenie przytulności i intymności oraz niezmiernie dla niego ważną samotność, w której rozkwitają jego dziecięce marzenia⁶². Raczej wydaje się, że obydwie te miejsca mogą reprezentować sferę wyobraźni, podświadomości, myślenia magicznego: „Strych i mała, ciasna mansarda, w której stało wielkie drewniane łóżko. Kiedyś J. Spędził tam dwie noce z dala od rodziców. To przeżycie zapadło w nim na stałe. [...] Mansarda była światem osobnym i na poły wymyślonym”⁶³.

⁶⁰ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, dz. cyt., s. 5.

⁶¹ W. Dichter, *Koń Pana Boga*, dz. cyt., s. 118-124.

⁶² Por. G. Bachelard, dz. cyt.

⁶³ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, dz. cyt., s. 10.

W *Rzeczach nienasyconych* na poddaszu odbywają się tajemne spotkania Andrzeja z Sarą, która w sposób magiczny zamienia się w Salome, a Andrzej staje się naraz Herodem. Poddasze jest przepysznyim pałacem: „[...] leżałem na obitej aksamitem sofie przy suto zastawionym stole i chłonałem pożądlwym wzrokiem smukłą i piękną, [...] Salome”⁶⁴. Okazuje się, że droga na poddasze i dach prowadzi przez piwnicę (!): „i wymknęliśmy się niepostrzeżenie z mieszkania, zeszliśmy na parter, a potem Sara w sobie tylko wiadomy sposób otworzyła tam spinką do włosów zamknięte na klucz drzwi wiodące do piwnicy: po ciemku zbiegliśmy po schodach, i jeszcze jedne drzwi [...] biegliśmy na dach”⁶⁵.

Z dachu widać cała rozległą okolicę, aż po horyzont. Gdy dziecko wspina się na dach, nie tylko łamie rodzicielski zakaz, ale i przekracza tabu przestrzeni nie wychodząc jednocześnie z bezpiecznych granic domu. W *Absolutnej amnezji* widok z dachu ma walory poznawcze, ale i głęboki sens metafizycznego zgłębiania prawdy. Na dole prawda jest „zamazana”, niewyraźna, natomiast dach ukazuje jasną i niezmaconą strukturę rzeczy. Być „ponad” to docierać do sedna rzeczy, pozbyć się złudzeń, to wydostać się z Platońskiej jaskini, w której mamia cienie. Pobyt na dachu to chwila prawdy, samotności i spotkania z absolutem: „Nad nimi zamykała się kopała niebieskości, wokół panowały wiatr i cisza”⁶⁶. Natomiast piwnica w domu Marianny jest czymś tak złowrogim, że nikt nie odważy się na zejście do niej, nawet trup babki Aldony, kobiety za życia sponiewieranej, nie zasługuje na to, aby go tam znieść.

Poddasze i piwnica mogą zatem być, czym tylko chcą. W pięknym opowiadaniu Odojewskiego *Sezon w Wenecji* piwnica staje się słynnym miastem na wodzie. Akcja utworu rozgrywa się w pierwszych tygodniach wojny, która pokrzyżowała plany matki Marka i jego marzenia dotyczące obiecywanej od dawna wycieczki do Wenecji. Zamiast wyjechać do Wenecji, dziecko wraz z matką chroni się w wiejskim domu ciotki. Tam do chłopca docierają odgłosy zbliżającej się katastrofy. Samo słowo „wojna” – ziejące grozą – słyszane coraz częściej z ust dorosłych oraz odbiorników radiowych sprawia, że w chłopcu coraz bardziej narasta przerażenie. Dziecko nie rozumie, dlaczego

⁶⁴ A. Czcibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 64.

⁶⁵ Tamże, s. 62.

⁶⁶ Tamże, s. 52.

musiało zrezygnować z wymarzonej podróży do Wenecji. Aż tu nagle w piwnicy pojawia się „źródło”, które całkowicie absorbuje uwagę chłopca: „[...] to, co gdzieś tam daleko się dzieje, to nieprawda, wymyślili to jacyś dorośli, to ich zabawa ta cała wojna nie jego, wszystko jest w porządku, nic się nie stało, jego to nie dotyczy. I na serio pomyślał tylko o odkrytym źródle”⁶⁷. Dorośli także na chwilę zapomnieli o zbliżającej się wojnie, która jednak coraz ciaśniejszy krąg zaciska wokół posesji ciotki. Marek pozna jej gorzki smak, widzi pierwsze trupy. Wtedy to, gdy za oknami rozlegają się odgłosy odległych wystrzałów „posłyszeli głos ciotki Barbary: «Czy wiecie dzieci...? Zapomniałam wam powiedzieć... Jutro jedziemy do Wenecji...»”⁶⁸. Słowa ciotki zapoczątkowują cudowną przygodę w piwnicy, która naraz – za sprawą pomysłowości i wyobraźni dzieci – staje się Wenecją: fantastycznym miastem. Stół bilardowy, deski do prasowania, stary stół kuchenny – to wszystko tworzyło wyspę nad poziomem wody, trzy balie zamieniły się w gondole. „Drzwi do wszystkich pomieszczeń pootwierano na oścież, tak że utworzyła się obszerna powierzchnia korytarzy, kanałów, portu przy schodach, w którego pobliżu z dwóch starych singerowskich maszyn do szycia z ułożonymi na nich deskami powstał plac Świętego Marka...”⁶⁹. Gdy na zewnątrz zapada mrok, w piwnicy-Wenecji migotają światła zawieszonych pod sufitem kolorowych lamponów z bibuły, które po tysiącokroć odbijają się w wodzie. W piwnicy tej daje koncert gry na skrzypcach mały żydowski chłopiec – Naumek (którego zwłoki będzie nazajutrz oglądał Marek w leju po wybuchu bomby). Jego muzyka staje się duchem tego miejsca, która tak jak ono „ratuje podczas burzy”⁷⁰.

Utwór ten nie niesie za sobą skomplikowanych znaczeń, jest to raczej prosta wskazówka, że „wyobraźnia może w najstraszniejszych chwilach przynieść ocalenie...”⁷¹. Rozpościera przed nami czarowną wizję królestwa dziecięcej imaginacji, która o ten jeden dzień przedłuża dzieciństwo. Ale wydaje się, że inicjacja w cierpienie i dorosłość zostaje tylko odroczone, na razie Niemiec, który przychodzi do posesji, jest śmieszny, schodzi do piwnicy i tam w zamoczonych spodniach zakłopotany i zawstydzony wychodzi z domu. Niemiec ten w niczym

⁶⁷ W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, dz. cyt., s. 46.

⁶⁸ Tamże, s. 61.

⁶⁹ Tamże, s. 64.

⁷⁰ Tamże, s. 72.

⁷¹ Tamże.

jeszcze nie przypomina późniejszych nazistów i ich zorganizowanego ludobójstwa.

Strych jest miejscem największego dramatu i szokujących wręcz przeżyć dla małego Wilhelma z powieści *Koń Pana Boga*. To na strychu: ciasnym i nisko sklepionym, który był jedną z kryjówek podczas wojny, umiera jego ojciec chory na gruźlicę. Wieszka się na własnym krawacie, kiedy matka z chłopcem przekradają się do innej kryjówki. Po wojnie na matce zaciąży posądzenie o zabójstwo niewygodnego męża. Na strychu po wojnie znajduje się dziecięcy pokój bohatera Głowińskiego w *Historii jednej topoli*. Ma to moim zdaniem oznaczać zwiększający się dystans bohatera i jego rodziny – dla dziecka nie ma miejsca na dole, mieszka ono na górze i jakby z góry patrzy na cierpienie i umieranie swych dziadków.

Strych jest także miejscem, gdzie przechowywane są stare przedmioty, które mówią o historii rodziny (*Dom, sen i gry dziecięce*). Choć w *Krótkiej historii pewnego żartu* Chwina tę funkcję pełni też piwnica, a narracja wspomnieniowa rozpoczyna się wraz z zejściem chłopca do piwnicy w celu przeglądania rzeczy pozostałych po Niemcach niegdyś zamieszkujących dom. Nie inaczej jest w *Letniku z Mierzei Orłosia*, gdzie zagadkę przeszłości wydobywa na światło dzienne list sprzed pięćdziesięciu laty przyniesiony z piwnicy. Piwnica zatem, ujawniająca swe powinowactwo ze sferą podświadomości, tego, co pod spodem, ukryte, ujawnia też swe powiązania z tajemnicą przeszłości, a zatem i z pamięcią. Można zaryzykować twierdzenie, że jest ona figurą pamięci zbiorowej, postpamięci (por. rozdział *Dziecko i pamięć – mechanizmy pamięci*).

Najciekawszym miejscem domu dzieciństwa jest jednak kuchnia. Więcej poświęca się jej uwagi we wspomnieniach, może dlatego, że jest to pomieszczenie nierozzerwalnie związane z matką. A także z jedzeniem. „W chwilach szczęścia świat nadaje się do jedzenia”⁷². Oto największe wyzwanie wspomnienia: przywołać zapach i smak potraw, które nigdy potem nie będą już tak smakować. „Nikt tak nie umiał gotować wodzionki jak oma! Pływające w wodzie ziemniaki i skwarki miały smak przygody!”⁷³.

Hanemann i *Koń Pana Boga* łączą niekończące się drobiazgowo opisy czynności przygotowywania potraw, ich wyglądu, ich smaku

⁷² G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, [w:] *Poetyka marzenia*, dz. cyt., s. 163.

⁷³ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, dz. cyt., s. 11.

i zapachu. „W kuchni czekały kanapki. Chleb i jajka posiekane z cebulą. Wilgotne plasterki kwaśnego ogórka. Obok pustej szklanki leżała srebrna łyżeczka. Na piecu z miedzianego czajnika sączyła się para. Matka włożyła łyżeczkę do szklanki i zdjęła czajniczek z czajnika”⁷⁴.

Narrator Dichtera przeżył wojnę ukrywając się z matką. Doznał potwornego głodu. Jedzenie to w tej powieści nie tylko pożywienie, ale świętość dnia powszedniego, której nie zauważa się w normalnych czasach. Jedzenie to synonim pokoju, domu, matki, bezpieczeństwa. „Na podwieczorek były kluski kładzione. W miękkie ciasto, polane przyrumienionym masłem, matka wbiła ciężki, srebrny widelec. Otworzyłem usta. – No? – spytała. – Dobrze. [...] Połykając kluski, zastanawiałem się, czy będę jeszcze kiedyś głodował”⁷⁵. Opisy karmienia dużego już chłopca przez matkę są chyba jedynym sposobem na oddanie macierzyńskiej miłości:

Kiedy przyszedłem do kuchni na śniadanie, matka usiadła przy mnie z widelcem i ściereczką złożoną na czworo. Albina zdjęła z ognia patelnię z sadzonymi jajkami i plasterkami odsmażonych kartofli, wokół których strzelały pęcherzyki masła. – Uważaj, bo ci przyśnie w oko! – ostrzegła mnie matka. Ugryzłem chleb umoczony w tłuszczu. – Nie poplam spodni! – wytarła mi brodę ściereczką. Pochyliłem się nad talerzem. – A to? – dotknęła widelcem spieczki. – Najlepsze zostawiłem na koniec. – Michałowi smakowały wczoraj kartofle. Chciał jeszcze. Ale schowałam dla ciebie. Wbiła widelec w kartofel i włożyła mi go do ust⁷⁶.

Andrzej z *Rzeczy nienasyconych* przywołując dom dziadków, w którym mieszkał przed zesłaniem, wspomina przede wszystkim zasobność spiżarni. Przed wyjazdem rodzina zasiadła przy stole spożywając ostatni podwieczorek jak ostatnią wieczerzę.

W *Hanemanie* kuchnia to nie tylko jedzenie, ale i miejsce tajemniczej jedni pomiędzy przedmiotami, ludźmi i ich ciałami. Tu doznajemy zmysłowej przyjemności istnienia. Kuchnia sprawia wrażenie jedynej wyspy radosnego uniesienia pośród mrocznych oparów miasta. Tutaj jest ciepło i przytulnie. To miejsce jest jakby najbardziej zagospodarowane i oswojone w tym obcym poniemieckim domu. Chłopiec przypatruje się, jak Hanka przygotowuje potrawy. Jest to ta-

⁷⁴ W. Dichter, *Koń Pana Boga*, dz. cyt., s. 141.

⁷⁵ Tamże, s. 139.

⁷⁶ Tamże, s. 150.

niec życia, afirmacja istnienia, rozejm sił życia i śmierci toczących nieustanną walkę. A jednak śmierć wedrze się i do kuchni. To tutaj – odkręcając gaz – próbuje popełnić samobójstwo Hanka. Ambiwalencja kuchni ujawnia się także w fakcie, że podobnie jak kuchnia u Dichtera, pomieszczenie to u Chwina jest poniemiecką piękną i złowrogą przestrzenią. W *Krótkiej historii pewnego żartu*⁷⁷ dziecięca kontemplacja kuchni rozdarta jest między podziwem a grozą. Bo przecież kuchnia i łazienka są ze sobą połączone skomplikowanym podziemnym systemem wodno-kanalizacyjnym zbudowanym przez Niemców w Starej Oliwie w Gdańsku. „«Niemcy lubią czystość» – mówił pan P. o «porządku» w koncentracyjnych obozach”⁷⁸. Łazienka, łaźnia obozowa, kuchnia i rzeźnia – ludzkie ciało zawieszona na rzeźnickim niklowanym haku jak kawał mięsa. Z drugiej jednak strony w marzenie o idealnie wykafelkowanym sterylnym świecie wkrada się łagodność „kuchенno-spiżarniana”. Zwykła kuchenna klamka wygięta, mosiężna, wypolerowana, dopasowana idealnie do dłoni – „Jakaś dziwna łagodna miękkość wysuwała się z samego centrum Zła”⁷⁹.

Podobnie przedstawia się sprawa kuchni u Kulmowej. Jej dom podzielony jest na stronę prawą i lewą:

[...] na prawo zły świat kuchni i korytarza [...]. Bo to z prawej, z kuchni, wyruszy z atakiem na mnie kraina Emilii i Marty, i babcinej Lucy. *Die sprechen Deutsch* i nagle nie chcą mieć z nami nic wspólnego. Stamtąd wynurzą się pierwsi troglodyci, śmierzący cygarami. Z obcych światów Gorgony wyjadą czołgi i wynurzą się ciężkie ptaszydła samolotów. Egzekutorzy prawej strony. Egzekutorzy kuchennego prawa⁸⁰.

Dziewczynka na zawsze zapamięta, że polskie służące, które pracowały w domu rodziców, nagle, wraz z narastającą nagonką na Żydów, zmieniły się nie do poznania. Dla dziewczynki to w kuchni własnego domu zaczyna się horror wojny i naznaczenia. Potem pojawiają się „troglodyci z cygarami” – prawdopodobnie wierzyciele ojca, którego fabryka splajtowała wraz z początkiem wojny.

Obfitość jedzenia wiąże się i z matką, i przestrzenią rajskiego dzieciństwa, a trud zdobywania pokarmu jest widomym znakiem degra-

⁷⁷ S. Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, Wydawnictwo Tytuł, Gdańsk 1991.

⁷⁸ Tamże, s. 57.

⁷⁹ Tamże, s. 127.

⁸⁰ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 18.

dacji świata, czyli inaczej mówiąc wypełnia mit o Wieku Żelaznym. *Pelargonie* Mitosek rozpoczynają się sugestywną wizją pieczenia chleba przez trzy kobiety: babkę, matkę i wnuczkę:

A zimą pieczemy chleb. Babcia ma wielki piec. [...] U babci jest ciepło, buzuje ogień, mama miesi ciasto. Chcę pomagać, lepią się palce, pełno mąki na podłodze. I wreszcie są bochenki, oprószone kminkiem matka wsuwa do pieca. Czuję zapach drożdży i ciasta. [...] chleb, dużo chleba. Będzie na kilka tygodni⁸¹.

Jeszcze chleba jest dużo, ale potem przyjdzie ubóstwo, zabiorą ojcu warsztat, będzie musiał wyjechać do miasta, aby pracować na chleb. Ten brak jedzenia po wojnie i w czasach PRL rejestruje wiele utworów. Najciekawiej chyba ukazuje to w *Domu pod Lutnią* Orłoś. Tam jeszcze iluzja przedwojennego starego świata utrzymywana jest także dzięki zasobności spiżarni. Również opis uczty wigilijnej odnosi się do kolacji spożywanych przed wojną:

Zasiedli wokół stołu. [...] Urszula zaczęła nabierać zupę grzybową z wazy, rozlewała na talerze. Koło lamp naftowych stały już [...] półmiski z pierogami, z grzybowym farszem i kapustą, z rybami w galarecie (liny i okonie). Na wierzchu ułożone plasterki marchwi i jajek na twardo, przystrojone natką pietruszki. [...] We wnęce białego kredensu czekały tace ze struclami, kompot z suszonych śliwek i gruszek w salaterce i talerz lukrowanych pierników. [...] – Mój Boże – powiedziała Joanna – ta wigilia przypomina nasze, te dawne, przedwojenne⁸².

Zupełnie odmiennie ukazane jest jedzenie w *Szopce* Papużanki, tutaj traci swój sakralny wymiar, staje się trucizną, pochodzi od toksycznej matki. W zasadzie jest koszmarną protezą relacji uczuciowych w rodzinie. Jest go za dużo i jest obrzydliwe, ale zarówno w procesie jego przygotowywania, jak i spożywania wyraża się przymus i kontrola rodziny przez matkę.

– Maciusiu! Obiad!!! – krzyk matki rozdzierał powietrze jak salwa plutonu egzekucyjnego, „obiad” brzmiało jak „wyrok”, każdy by z butów wyskoczył.
[...]
– Zupę zjedz – powiedziała matka.

⁸¹ Z. Mitosek, *Pelargonie*, dz. cyt., s. 6-7.

⁸² K. Orłoś, *Dom pod Lutnią*, dz. cyt., s. 165.

Maciuś odsunął od siebie dymiący talerz [...].

– Nie chcesz? – padło pytanie. – Co się stało? [...]

– Maciusiu, powiedz zaraz! – Matka trzepnęła ścierką w stół⁸³.

Gotowanie to istota jej życia i jedyne zajęcie, chociaż znienawidzone. Niesamowity język tej powieści, słowotokowy, posługuje się nagromadzeniem słownictwa kulinarnego:

O mój jaśku drogi, kiedy ni mom mąki! A Jasiek do miasta po mąkę do ciasta. Maryna! Gotuj pierogi! Jajko, soli szczypta, kapka oleju, ciepła woda i mąki ile zabierze. I wyrabiać, gnieść, dusić, męczyć. Stary się cały tydzień nie odzywa, o mój Jezu, cichy i pokorny, to chociaż pierogi zrobię, w ciasto, co miękką, żółtą gliną pod paznokcie się wdziera, wgniotę złość moją przenaświetszą. Niech się nie odzywa, niech cicho siedzi, martwy pies nie szczeka, niech siedzi i radia słucha, gazetę przegląda, ja pierogów terapeutycznych ulepię dwieście. Pokój i wytrwanie, ukojenie w bólu⁸⁴.

Nawet po latach, kiedy bohaterka utworu, Wandzia, to już mężatka, nie jest w stanie sprzeciwić się przymusowym wizytom u matki na niedzielnym obiedzie wraz z mężem. Fragment nie pozostawia wątpliwości: jest to desakralizacja:

Wchodzą. W kościele, jak zwykle, dymy kadzideł z kuchni, teść wciśnięty w fotel papierosem nerwy ogrzewa [...]. Już se siadźcie, rozkazuje kapłanka, siadają więc Wandzia z małżonkiem, kapłanka znika w prezbiterium i za chwilę wraca, w rękach miska, w misce mięso – mięsoprezentacja, poznajcie się: święte sznycle – zięć masochista, no zobacz zięciu, jakie ci piękne mięso kupiłam, przemawia i prezentuje, maca świńską dupę i pod nos mu podtyka. Potwierdza zięć, że piękniejszej świńskiej dupy jak żyje nie widział. Hosanna. Przekazanie mięsa. Bóg zapłać. Bóg zapłać⁸⁵.

Desakralizacja kuchni, jako świętej przestrzeni raj u dzieciństwa, jest czymś więcej niż tylko degradacją przestrzeni – wprowadza nas ona w zupełnie inną przestrzeń: piekła dzieciństwa, gdzie jedzenie nie jest odczuwane jako przyjemne, gdzie dziecko odczuwa albo głód, albo jadłowstręt (por. wcześniej na temat głodu: *Dziecięce ciało jako źródło cierpień*).

⁸³ Z. Papużanka, *Szopka*, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 54-56.

⁸⁴ Tamże, s. 59.

⁸⁵ Tamże, s. 136.

„Korytarze wiodące donikąd”, „pokoje stanowiące ramę dla widoku”, „schody, po których schodzić trzeba z wolna [...] ku czemuś [...], co czeka u dołu”, „drzwi wzbraniają wstępu”⁸⁶ – tak oto Bachelard wielokrotnie splata ze sobą wątki labiryntu i domu rodzinnego.

Dom ten jest dla niego labiryntem z kilku powodów: decyduje o tym po pierwsze zamknięcie domu. Zamknięcie dobroczynne, spełniająca niezmiernie ważną funkcję pra-schronienia i zamknięcie zagrożające, które sprawia, że dom to „synteza raju-więzienia”⁸⁷.

Dom ten jest siedliskiem widm, zaciemnione zakątki kuszą dziecko, ale i budzą w nim niewypowiedziany lęk. Dom to przestrzeń niezwykła dla dziecka, ponieważ „dziecko widzi wszystko jako wielkie i piękne”⁸⁸. Powiększenie, które jest istotą dziecięcej percepcji świata, dokonuje zniekształcenia przestrzeni w stronę niezwykłości, grozy i cudowności zarazem. I wreszcie – podobnie jak miasto – dom to Tajemnica. „Wszystko pachnie tutaj tajemnicą”⁸⁹ – jak pisze o swym domu z dzieciństwa Kulmowa.

Obcość domu może być dosłowna. Mali bohaterowie Chwina, Kornahausera, a także Dichtera i Jurewicza mieszkają w obcych domach. W domach „odziedziczonych” po wrogach. Domy te noszą na sobie liczne piętna niedawnej bytności obcych. Można sobie wyobrazić, jak dramatycznym przeżyciem dla małego Wilhelma – dziecka żydowskiego, które przeżyło cały koszmar Holokaustu – jest mieszkać w poniemieckim domu. Dziecko odkrywa w swoim pokoju kolorowe niemieckie magazyny, a w nich fotografie Hitlera, oddziałów niemieckich wojsk, które jeszcze nie przestały przemaszerowywać w najgorszych koszmarach dziecięcych. Takie domy, podobnie jak to było w przypadku miast, są palimpsestami, mają swe warstwy, są przez to tajemnicami do rozwikłania. Domostwo swe Kornhauser nazywa „domem-zagadką. Tu ukryte były różne tajemnice. Tajemnice przeszłości, których przed nim nigdy nie ujawniono. Tajemnice związane z samym budynkiem i tym, co go otaczało” – tłumaczy narrator⁹⁰. Dom Chwina jest wypełniony tekstami do rozszyfrowania w sensie dosłownym (niemieckie napisy na pojemnikach w kuchni, monogramy na pościeli) i przenośnym (jako tekst wygasłego życia,

⁸⁶ G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, dz. cyt., s. 303-304.

⁸⁷ Tamże, s. 326.

⁸⁸ G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, [w:] *Poetyka marzenia*, dz. cyt., s. 118.

⁸⁹ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 95.

⁹⁰ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, dz. cyt., s. 10.

które toczyło się kiedyś w domostwie). W *Krótkiej historii pewnego żartu* w pokoju dziecka odchodzi od ściany tapeta, odsłaniając warstwę niemieckich gazet z lat 1934-1941. Od tej chwili chłopiec dorasta niemal opętany przez wizję historii, która wydarzyła się przed jego urodzeniem. Domy ożywają i zaczynają opowiadać swoją tajemnicę, przemawiają do chłopca szczegółami architektonicznymi – kłamkami, oknami, okuciami drzwi, uchwyty. Domy ponemieckie w Starej Oliwie wraz z ogrodami, jakby szydełkowane z wielką czułością i starannością to „barykada drobiazgów kobieco-dziecięcych, zrobionych przez mężczyzn dla ucieszenia kobiety”⁹¹, „niechętne męskim radościom tupania podkutymi butami oraz duszenia gazem”⁹².

Mroczną metaforę domu-więzienia, domu-cytadeli lub fortecy rozbudowuje w swym utworze Filipiak. To także jedyny utwór, w którym tak wyraźnie pobrzmiwa dość staromodne literacko porównanie domu rodzinnego do ojczyzny⁹³: „Dom zmieniał swoje kontury jak kapryśna chimera. [...] rozszerzał się bezwstydnie przygniatając sobą mapę kraju...”⁹⁴. Ale wewnętrzna struktura domu także nasuwa na myśl podzieloną przestrzeń kraju:

Granice w naszym domu wyznaczone są przez kilkoro drzwi, jedno na parterze i drugie na piętrze, które nie otwierają się prawie wcale. Za nimi znajdują się magazyny, schrony, urządzenia przeciwlotnicze [...] między poziomami przebiega linia demarkacyjna. Można ją dostrzec bez trudu, zaznaczona jest zasiekami z czarnych krzyżaków, między którymi zawisły kłacza z drutu kolczastego. Druć jest pod napięciem i dlatego nie należy ryzykować bezpośredniego z nim zetknięcia. Linia patrolowana jest przez żołnierzy...⁹⁵.

Słownictwo militarne użyte w tej metaforze natęża atmosferę obcości i wrogości domu. Ta przestrzeń to labirynt, w którym poruszanie się nie tylko jest utrudniane na różne sposoby, ale niesie zagrożenie dla życia: „Niektórzy nie przechodzą, padają po drodze, ich ciała suszą się na drutach kolczastych”⁹⁶. Mamy do czynienia z przestrzenią

⁹¹ S. Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, dz. cyt., s. 134.

⁹² Tamże, s. 133.

⁹³ M. Brzostowicz, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, dz. cyt., s. różne.

⁹⁴ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, dz. cyt., s. 10.

⁹⁵ Tamże, s. 104.

⁹⁶ Tamże.

reglamentowaną i kontrolowaną, jest to przestrzeń kraju w stanie wojennym.

Cechą charakterystyczną tego domu są jego niezliczone pozamykane i puste pokoje. Rzeczy domowników popakowane są w kartonowe pudła i papierowe worki, jakby byli tuż po przeprowadzce. W istocie oni jeszcze się do tego domu nie wprowadzili, choć mieszkają tu od lat. Są tu obcy, nie są u siebie. Dom ten jest zaprzeczeniem wszelkiej przytulności czy intymności, jedyne słowo, jakie oddaje w pełni jego charakter, to: chłód. Marianna musi stale walczyć z tą przestrzenią, która jest mieszkaniem tyranii i licznych psychoz: „przysięgała sobie, że nie będzie się bała tego domu i jego obyczajów”⁹⁷.

To paradoks, że dom dzieciństwa, najcieplejsze, najbardziej czarowne miejsce w życiu tak łatwo staje się przestrzenią skrajnie obcą, niebezpieczną i niezrozumiałą. Właściwie dom balansuje na granicy pomiędzy skrajnymi wartościami i emocjami, z wielką łatwością obraz domu przekracza granice pomiędzy tym, co ciemne, a tym, co jasne. Taką właśnie zmaconą estetyką odznacza się dom rodzinny uwieczniony we wspomnieniach Kulmowej. Odczucie jego przestrzeni jako labiryntowo pogmatwanej wyraża się w umieszczeniu w jego centrum – jako główną oś przecinającą dom – korytarza. W domu są i miejsca jasne, ale „gorzej, że biegnie się tam przez labirynt, a w labiryncie czai się Gorgona, potwór mrocznego korytarza – jeśli wyjrzy na mnie przez dziurki w szafie, to zmieni mnie w kamień i nie dobiegnę już donikąd”⁹⁸. Dalej narratorka wyznaje: „Okropnie boję się tych duchów, które czają się to w gabinecie, to w kłozeciku na półpiętrze, zastawiając mi przestrzeń domu, grożąc wszystkim, co nieodgadnione, co jawi się niedomówieniami we śnie i niedopatrzzeniami w ciemności”⁹⁹. Pomieszczenia domu „mogą stanowić niejako aparat do wykrywania nieszczęść zrodzonych z imaginacji, owych nieszczęść, które na zawsze wyciskają piętno na podświadomości” – pisze Bachelard o domowych widmach¹⁰⁰. Dom jest dla dziecięcej wyobraźni istną pułapką, miejscem stale grożącym katastrofą – labiryntem. Chciałoby się powiedzieć, że przestrzeń domowa jest tak wyolbrzymiona przez dziecko, że niejednokrotnie je przerasta. Dom to „wylęgarnia złych

⁹⁷ Tamże, s. 78.

⁹⁸ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 17.

⁹⁹ Tamże, s. 83.

¹⁰⁰ G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, dz. cyt., s. 311.

snów”, „klatka mieszkania”, „ponury labirynt przy Sienkiewicza sześćdziesiąt trzy”¹⁰¹. A jednak dom jest także niezawodnym schronieniem, i tu ujawnia się paradoks ochronnego labiryntu: „Ja też mam znaleźć się w labiryncie stron pewnych, okalających mnie murem połączanym po brzegach”¹⁰².

Ten dobry labirynt to przestrzeń zamknięta w magiczny krąg, to przytulne schowki, zacienione kąty i zakamarki domu dają „wspomnienie odpoczynku prenatalnego”¹⁰³. Archetyp domu splata się więc silnie z innym archetypem o działaniu ochronnym: „przytulność, którą daje nam dom, to symbol opieki macierzyńskiej”¹⁰⁴. Matka i symbol macicy to obrazy niosące z sobą wartości wytchnienia, odpoczynku, ukrycia – przez niebyt. Sposobem ratowania się przed bezdomnością jest w *Rzeczach nienasyconych* zamieszkanie we własnej matce: „A dopóki jest mama – mówiłem – dom można zbudować wszędzie”¹⁰⁵. Dom zatem to „przeciw-świat”¹⁰⁶, będąc centrum świata i początkiem życia, staje się bramą pomiędzy bytem i niebytem. Jest macicą, z której dziecko musi zostać wypchnięte, a dorosły wraca na zasadzie involucji, szukania schronienia i matczynej opieki, jaką oferuje ta przestrzeń.

Do domu swych dziadków wraca Głowiński po wojnie w *Historii jednej topoli*. Stary, drewniany dom stanowi bezpieczną przystań po koszmarze wojny, jednak jego rozpad jest nieuchronny, podobnie jak nieuchronne jest powolne popadanie babki w szaleństwo, a dziadka w chorobę. Stary dom musi umrzeć jak stary człowiek czy stara topola rosnąca na podwórku przed domem, i chociaż chłopak ma swój przytulny pokój na strychu, czeka go wyprowadzka do Warszawy – studia i nieprzychylny świat lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Polsce. Dosłowny, fizyczny rozpad tego domu może być wieloznaczną figurą rozpadu: dawnego świata, dziecięcego raju, a także utraty pamięci, zapomnienia.

Podobne tropy odnajdziemy we *Włoskich szpilkach* i *Szumie Tulli*, gdzie obraz rodzinnego domu dziewczynki przesłania szara chmura, dym. Dziecko gubi klucz do domu w sensie dosłownym i metaforycznym. Dosłownie nie może się dostać do domu po lekcjach, zanim

¹⁰¹ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 104-105.

¹⁰² Tamże, s. 19.

¹⁰³ G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, dz. cyt., s. 326.

¹⁰⁴ Tamże, s. 320.

¹⁰⁵ A. Czcibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 88.

¹⁰⁶ G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, dz. cyt., s. 316.

więc matka nie wróci z pracy, dziewczynka do późna jeździ na gapę autobusami po mieście. U Tulli zresztą ten dom rodzinny nie istnieje w najmniejszym stopniu nawet na poziomie fabuły czy opisów. Może poza kilkoma zdaniem, np.: „[...] co się w tym domu naprawdę dzieje. [...] Zdarzało jej się krzyknąć przez sen. To właśnie było to, co się działo w tym domu: coś się czasem śniło, nie wiadomo co. Może czarne mundury”¹⁰⁷ i jeszcze: „Dzień i noc przez wszystkie piętra naszego domu [...] ciągnęły zwarte kolumny”¹⁰⁸. Dom nie jest zatem pusty, ale wypełniony traumą wojenną matki. Dziewczynka, która gubi klucz do domu, nie może go dostać z powrotem, jej bezdomność jest tu zatem figurą i niezakorzenieniem, i obciążeniem traumatycznymi wspomnieniami przeszłości. Ten dom okazuje się dla niej pusty, nie daje bazy do budowania własnej tożsamości. To dorosły w akcie terapeutycznego powrotu musi dziecku ten zgubiony klucz do domu oddać.

Niezwykły jest także dom po Lutnię wykreowany przez Orłosią. Wizja tego domu jest urocza i pochłaniająca, niemal narkotyczna. Zatonął w niej wbrew logice dziadek, wnuk, przez chwilę jego kuszeniu ulega także trzeźwo myśląca Joanna. Dom ten jednak ma w sobie coś z wyspy, gdzie śpiew przeszłości, niczym śpiew syren, zatrzymuje i hipnotyzuje. Dlatego Tomasz musi być stamtąd wyrwany przez matkę siłą, by mógł rozpocząć dorosłe życie, chociaż rok spędzony w tym domu dał mu smak prawdziwego dziecięcego rajy i szczęścia, jakiego nie mógłby zaznać w Warszawie. Dom pod Lutnią wypełnia zatem znamiona labiryntowego uwikłania, także dlatego, że otwiera się na przeszłość rodzinną, a zamyka na teraźniejszość. Nie ma w nim miejsca na pokolenie córki pułkownika, pokolenie nazwane Kolumbami, które walczyło w Powstaniu Warszawskim i po wojnie płaciło za to wysoką cenę.

Wieloznacznym bohaterem książki *Papuzanki* jest także dom rodzinny. Jego wieloznaczność zasygnalizowana jest już w samym tytule: *Szopka*. W warstwie fabularnej jest to szopka bożonarodzeniowa zbudowana przez Maciusia, koszmarnego brata bohaterki: małej Wandzi. Niebezpiecznie zatem waha się pomiędzy czymś świętym a domkiem z klocków skleconym przez dziecko. Uruchomione zostają analogie między rodziną przedstawioną w utworze a Świętą Rodziną, jako że ojciec biologiczny Maciusia jest nieznan, a jego przybrany oj-

¹⁰⁷ M. Tulli, *Szum*, dz. cyt., s. 44.

¹⁰⁸ Tamże, s. 58.

ciec zawiera małżeństwo z ciężarną kobietą. I na tym analogie się kończą, rodziny tej nie można nazwać świętą. Z tego małżeństwa rodzi się później Wandzia, nad którą Maciuś znęca się fizycznie i psychicznie. Toksyczna matka znęca się z kolei nad swym mężem. Dlatego szopka nabiera tu innego znaczenia, używanego potocznie na określenie komedii, hecy. Zresztą okazuje się, że szopka może odnosić się nie tylko do tej jednej rodziny, ale całego kraju, a nawet jego historii powojennej. Szopka zatem jako dom rodzinny waha się znowu pomiędzy *sacrum* a *profanum*. Dorosły, uwolniwszy się z tego więzienia, jest nawet w stanie dostrzec komiczne aspekty swego rodzinnego domu, ale dziecko jest zbyt słabe i niezmiennie przerażone.

Najważniejsze zatem to odróżnić dziecięce widzenie domu od perspektywy dorosłego. W perspektywie dziecięcej przeważa bowiem strach i mroczne cechy domu, natomiast dorosły wyposaża dom w cechy schronienia i bezpiecznej kryjówki. „Dom ujawnia swą wartość, gdy jest świadom nadchodzącej nocy”¹⁰⁹ – a dziecko, żyjące tak naprawdę w nieświadomości zagrożenia, jakie niesie przestrzeń zewnętrzna, jest przez nią kuszone i oczarowane. Dorosły to natomiast wędrowiec spragniony wytchnienia i ukrycia przed niebezpiecznym światem, którego doświadczył.

Biblioteka

W badanych powieściach hasło „biblioteka” wiąże się z trzema zagadnieniami. **Po pierwsze** jest to katalog pierwszych lektur dzieciństwa. Są to nie tylko książki dla dzieci, ale przede wszystkim lektury „dorosłe”, niekiedy z kręgu klasyki. Wymienia się je na zasadzie wizytówki, ponieważ nie możemy zapominać, że mamy do czynienia z wspomnieniami spisywanymi przez pisarzy, a więc ważne ich zadanie to autoprezentacja swego wizerunku jako pisarza. Katalog młodzieńczych lektur ma nam dostarczyć wyobrażeń na temat pierwszych kroków stawianych na drodze ku pisarstwu. Można zabiegi te nazwać – przywołując tytuł znanej powieści – „portretem artysty z czasów młodości”. Tym zagadnieniem zajmę się szczegółowo w rozdziale piątym w części poświęconej autobiografii literackiej.

Po drugie, biblioteka fizyczna, budynek, pomieszczenie. A z taką biblioteką mamy do czynienia w trzech spośród omawianych powie-

¹⁰⁹ G. Bachelard, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, dz. cyt., s. 217.

ści: *Przez rzekę* Stasiuka, *Topografii myślenia* Kulmowej oraz *Szumie Tulli*. W tych przypadkach labiryntowe nacechowanie biblioteki jest niezwykle silne.

Ujęcie biblioteki jako labiryntu jest poświadczane w tradycji literackiej; możemy za Głowińskim wymienić: Luisa Borgesa *Bibliotekę Babel*, Waława Berenta *Oziminę* i Umberto Eco *Imię róży*¹¹⁰. Głowiński dopatruje się dysonansu w labiryntowym ujęciu biblioteki, która powinna być przecież przestrzenią komunikacji. Natomiast za sprawą labiryntowego pogmatwania tej przestrzeni staje się czymś przeciwnym: przestrzenią nie-porozumienia¹¹¹. Faktem jest, że labirynt biblioteki implikuje problematykę związaną z komunikacją za pomocą języka.

Fizycznie biblioteka to labirynt półek i książek. Ogrom woluminów, który wydaje się niemożliwy do ogarnięcia, jakiegoś opanowania tego materiału, stanowi jądro poczucia nieprzychylności tej przestrzeni. W tym miejscu warto wskazać na nieprzypadkowy zbieg tych dwóch znaków: dziecka i biblioteki, bo czyż dorośli nie są wobec całej spuścizny kultury zapisanej w księgach tak samo bezradni jak dzieci? Czyż zakłopotanie dziecka niewtajemniczonego w tę spuściznę nie znika także i wtedy, gdy po latach obcowania z nią nie dojrżeliśmy nawet do ułamkowej części tego ogromnego zbioru?: „[...] moja ignorancja, pospolitość gustu, zwykle prostactwo prędzej czy później zostaną zdemaskowane”¹¹². Czyż nie jesteśmy wszyscy nosicielami „kompleksu biblioteki”?

Ale też podejście dziecka do biblioteki jest całkiem inne niż dorosłego. Widać to w obydwu fragmentach prozy. „Tu nie trzeba było znać liter, tylko leżeć na dywanie i przewracać wielką kartę za kartą”¹¹³, „Na szczęście nie zwariowałem. Nie czytałem tych wszystkich książek o niepokalanych metryczkach. Ocalała mnie nuda, która wówczas wiała z większości stron w późniejszym wieku zwiastujących opętanie”¹¹⁴. Dziecko wkracza do biblioteki najmniej zainteresowane czytaniem w „dorosłym” znaczeniu tego słowa. Ono chłonie książki wszystkimi zmysłami, razem z miejscem, w jakim się znajdują. Okazuje się, że w tych pierwszych lekturach więcej znaczy „zmysłowa woń

¹¹⁰ M. Głowiński, *Labirynt przestrzeń obcości*, dz. cyt., s. 186.

¹¹¹ Tamże, s. 186.

¹¹² A. Stasiuk, *Przez rzekę*, dz. cyt., s. 14.

¹¹³ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 20.

¹¹⁴ A. Stasiuk, *Przez rzekę*, dz. cyt., s. 14.

perfum” bibliotekarki¹¹⁵ czy to, że w bibliotece „pachniało kurzem i skórą foteli”¹¹⁶.

Nie bez przyczyny opowiadanie Stasiuka zbudowane jest na wielkiej metaforze kobiety (bibliotekarki) i literatury, metafora ta bowiem mówi o zmysłowym, wysoce sensualistycznym, mało tego: erotycznym charakterze kontaktu z literaturą. Biblioteka kusi, labirynt książek wciąga nieuchronnie, literatura oczarowuje:

Pamiętam pierwsze oczarowanie bibliotecznym kręgiem, pamiętam tak mocno, że przychodzą do mnie wszystkie smaki i zapachy dawności. Zapach starej szuflady biurka i zapach miedzianego tygrysa, wypełnionego szklanymi kulkami. Zapach skórzanej teczki i wysychającego w kałamarnicy atramentu. Zapach sadzy na parapecie i zgniły zapach siarkowodoru z widzewskiej manufaktury. Zapach wody kolońskiej ojca i zapach perfum mojej matki¹¹⁷.

Biblioteka staje się centrum domu (*Topografia myślenia*), najbardziej niezwykłym miejscem dzieciństwa (*Przez rzekę*), jedynym miejscem, do którego przychodzi się z bijącym sercem, spędza wewnątrz długie godziny i chłonie się jego niepowtarzalną atmosferę. To właśnie do biblioteki trzeba powrócić myślami, aby dostać się ponownie w tamto oczarowanie przestrzeni i światem. Ponieważ z biblioteki uchyla się widok na inny niezwykły świat, kusi ona niczym biblijna Ewa, podaje chłopcu owoc grzechu („[...] bibliotekarki powtarzają jedynie gest Ewy. Podają chłopcom owoce z Drzewa Poznania i gest ten będzie trwał aż po ostateczny kres czasów, czyli po kres bibliotek”¹¹⁸), obietnica biblioteki to „kraj oddalenia”¹¹⁹, która jest w oczach koni z albumów Orłowskiego, Michałowskiego i Kossaka. „Tam działa się czarodziejstwa” powiada narratorka prozy Kulmowej. To tam młody bohater doznaje przecucia „opętania”: „kartkowałem Braci Karłowiczów, a napotkane imiona budziły we mnie lęk. Zwłaszcza Fiodor. Na grzbiecie, na karcie tytułowej, a potem w tekście. Fiodor to było coś mrocznego, groźnego i głuchego. Jak piwnica, albo echo w mroku”¹²⁰ – tak oto otwierają się przed chłopcem inne mroczne światy. Bi-

¹¹⁵ Tamże, s. 12.

¹¹⁶ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 20.

¹¹⁷ Tamże, s. 22.

¹¹⁸ A. Stasiuk, *Przez rzekę*, dz. cyt., s. 15.

¹¹⁹ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 59.

¹²⁰ A. Stasiuk, *Przez rzekę*, dz. cyt., s. 11.

biблиотеka jest miejscem zacisznym, perfekcyjnie oddzielonym od świata, a przez to odrealnionym. „Czasem wydawało mi się, że tam się kryje nieskończoność bajki. A przecież za frontowymi oknami czaiła się rzeczywistość...”¹²¹.

Czy zatem bibliotecka – ta wielka kusicielka – spełnia swą obietnicę? Nie uchroniła małej Joasi ta „zbawcza Arka” przed „czającą się” rzeczywistością. Nie ma już tamtej biblioteki, na jej miejscu jest za to oddział biblioteki miejskiej. Profanacja świętego intymnego miejsca, z którego uczyniono własność wspólną, gdzie każdy ma wstęp, drwina czy zagadkowa metafora losu? Chyba i to, i to. Stasiuk zupełnie inaczej rozprawia się ze „swą” biblioteką.

Bibliotekarki były dwie: piękna, czysta, wyniosła i niedostępna oraz druga, niezwykle brzydka dziewczyna. Obydwie jednak kusily chłopaka i powodowały, że wracał, aby znowu wkroczyć w te drzwi. Nogi pięknej bibliotekarki widoczne były najlepiej z miejsca przy półce na literę „D” – Dumas i Dostojewski, natomiast wiecznie zaczytana brzydula nie zwróciła uwagi na chłopaka nawet wtedy, gdy ten specjalnie po to wypożyczał coraz to bardziej „desperackie” zestawy: „Mistrza Eckharta z pieśniami Makkirora”¹²². Piękność i brzydota, klasyka i kicz, kultura niska i wysoka – oto świat literatury, który oferuje bibliotecka. Napuszony gmach przerażający chłopca swym ogromem („Umykałem między półki i wpadałem w panikę. Dziesięć tysięcy grzbietów to był labirynt, z którego nie mogłem ujść cało”¹²³) okazuje się bańką wypełnioną powietrzem, miejscem „pychy poznania”. Bibliotecka ta niebezpiecznie waha się pomiędzy świątynią a domem rozpusty.

W tym kontekście zupełnie oryginalnie jawi się wizja biblioteki w *Szumie* Tulli. Tutaj miejsce to nosi znamiona ponurego więzienia, wchodząc do kręgu koszmarnych miejsc, jak: obóz, szkoła, zsyłka. Dziewczęca bohaterka tej prozy zesłana bowiem zostaje przez matkę na przymusowe wielogodzinne odsiadki do biblioteki, gdzie po szkole musi czekać, zanim matka nie wróci z pracy do domu. Bibliotecka łączy się tu z problemem „czytania”, do jakiej to czynności przyucza dziewczynkę szkoła, uczennica jednak „nie nadaża”. Problemy z czytaniem to problemy z językiem, które z kolei znamionują konflikt tożsamo-

¹²¹ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 21.

¹²² A. Stasiuk, *Przez rzekę*, dz. cyt., s. 14.

¹²³ Tamże.

ściowy dziecka z rodziny dwujęzycznej. Obracć język matki Polki/Żydówki czy ojca Włocha – dziecko odczuwa ciężar owego wyboru, żyje na granicy dwóch światów i tożsamości. Biblioteka jest tu zatem miejscem przymusowego rygoru czytania w jednym języku, a więc określenia tożsamości.

Po trzecie wreszcie, biblioteka jako znak intertekstualności. Poprzez przywołanie tytułu czy choćby nazwiska z tradycji literackiej wchodzimy w labirynt literatury. Otóż często pojawiają się nawiązania do roli czytanych przez dzieci baśni. Baśniowe nawiązania są jakby zasobem imaginarium dziecięcego, budującym alternatywne zespoły znaczeniowe w tekście. Dzieje się tak w *Szkole bezbożników* Dichtera, *Szumie Tulli*, *Topografii myślenia* Kulmowej, *Pelargoniach* Mitosek, *Dojczlandzie* Stasiuka. Dziecko żyje na granicy dwóch światów, a ten drugi baśniowy jest w stałej gotowości, by się pojawić. Dlatego świat wspomnień zapełniają krasnoludki, mieszkające w radiu, Baba-Jaga „coś pokrzykuje” (*Pelargonie*), Andersenowski Ole Luk-oie, czyli Baj, inaczej Piaskun, układa do snu, dziewczynka z zapałkami stoi przed domem (*Topografia myślenia*, *Pelargonie*). Dziecko tłumaczy sobie swoje emocje, świat, który je otacza, za pomocą języka baśni. Podróż Stasiukowego bohatera jawią mu się w kontekście baśni o Jasiu Wędrowniczku (*Dojczland*). Rzeczywistość powojenna w Polsce jawi się narratorowi *Szkoły bezbożników* jako kraina zmrożona przez królową śniegu, a on sam jako oszukiwany chłopiec z odłamkiem szkła w sercu. Język baśni uzyskuje status prawdziwego i pięknego. Jako taki przeciwstawiony jest nieprawdziwemu językowi podręczników historii, gazet, a także baśni narodów radzieckich, które wydają się fałszywe (*Pelargonie*), jak cała powojenna rzeczywistość. W *Szumie Tulli* alternatywna opowieść baśniowa także nawiązująca do *Królowej śniegu* Hansa Andersena – rozwija się wraz z tą prawdziwą. Nawiązania są subtelne, ale konsekwentnie przekładają naukę o traumie na język baśni: dziewczynka łyżwiarka spotyka chłopca łyżwiarza na lodowisku, zakochuje się w nim, on jednak nie potrafi jej obudzić ze snu, stanu hibernacji, zmrożenia nienawiścią matki. Zdaje się, że takie przetworzenie tej baśni na stałe weszło do wątków rozwijanych przez nowoczesną kulturę masową, popularną (por. film Disneya *Frozen*). Tulli się przed tym nie broni, dlatego nie burzy to logiki baśni, gdy zamrożoną dziewczynkę ratuje lis (więcej o wątku lisa u Tulli w *Zakończeniu* tej pracy). Prawda dzieciństwa nie może uleczyć kłamstwa

dorości dopóty, dopóki baśń nie dopowie się do końca. Przecież baśnie zawierają w sobie gotowe wzorce biografii, chciałoby się rzec motywy, archetypy, ale przecież właśnie ich uniwersalność jest tak kusząca przez to, że pasuje do jednostkowego losu. Przez dopasowanie do baśniowego wzorca autobiograficzna opowieść nabiera walorów uzdrawiających, przez to także, że może być zrozumiała przez zbiorowość, jako przez nią usankcjonowana:

Dziewczynka z bajki musiała ukrywać, kim jest, kto ją zmusił do milczenia. Ale przynajmniej wiedziała, kim jest. Królewną. Miała szczęście [...] zjawiała się dobra wróżka, jej opiekunka, i swoimi sposobami przywróciła ją do życia.

Dziewczynka, która nie była królewną, też miała na ustach pieczęć milczenia, choć z innego powodu. Niezbyt dobrze wiedziała, kim jest i nie znała słów, którymi zdołałaby opisać swoje położenie¹²⁴.

Ucieczka ze świątyni

Świątynie: kościoły, bożnice, kaplice, domy parafialne, sale katechetyczne, można spotkać wielokrotnie w omawianych lekturach. Z miejscami tymi wiąże się ogromny ładunek emocji dziecięcych. Emocji wcale jednak nie prostych ani nie jednoznacznych, i trzeba to powiedzieć: raczej negatywnych, skoro najczęstszą reakcją dziecięcą wobec tych miejsc jest ucieczka.

Co oznaczają te przestrzenie? Wiążą się z wtajemniczeniem w religijność. A dokładniej są miejscami kultu społeczeństwa, w których zbiorowość w sposób zrytualizowany i skonwencjonalizowany oddaje cześć swemu bogu. Świątynia zatem jest miejscem kultu zinstytucjonalizowanego. Jest to spostrzeżenie ważne, gdyż właśnie ta cecha – zdaje się – powoduje liczne ucieczki z owych miejsc, jako wyraz niechęci do nich. Dlaczego jednak te ucieczki tak są ważne dla dorosłego, który je umieszcza w scenariuszu swej biografii – oto pytanie, na które – mam nadzieję – odpowie analiza wybranych fragmentów.

Hanemann: młody bohater tej powieści zostaje niesłusznie oskarżony o pobicie swego niemego przyjaciela, Adama. Oskarżenie pada z ust księdza. Faktycznie, wszystkie pozory wskazują na winę chłopca, ale ksiądz się myli, ta pomyłka staje się dla chłopca szczególnie bolesna, nie może pogodzić się z niesprawiedliwością oskarżenia, więc

¹²⁴ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, dz. cyt., s. 113-114.

kiedy zostaje przez księdza zamknięty w sali domu parafialnego, aby sobie przemyślał swój czyn i wzbudził żal za grzech, chłopiec ucieka przez okno. Przychodzi po niego Adam, bezpośrednio po tym rozgrywa się znamienna scena „gry”, udawania innych. Ucieczka staje się tu wyrazem bezsilności chłopców i beznadziejności wszelkiej otwartej dyskusji z księdzem. Jego werdykt nie podlega dyskusji. Ksiądz reprezentuje tu nie tylko autorytet religii, ale autorytet dorosłych, którzy nie uznają sprzeciwu. Jednakże osoba księdza nie jest tu przypadkowa, chodzi o porównanie siły powszechnych sądów społecznych, stereotypów, przez które patrzymy na siebie, z siłą prawd religijnych.

Sytuacja, która rozegrała się pomiędzy bohaterem i księdzem, wykazuje podobieństwo do sytuacji Hanemanna. Hanemann także czuje się skrzywdzony przez uproszczone mniemanie ludzi o nim, mniemanie, które opiera się jedynie na pozorach i stereotypach. Sprawiedliwość nie znajduje zastosowania w grupie, tu działają szybkie osądy i proste, czarno-białe klasyfikacje: winny-niewinny, dobry-zły.

Weiser Dawidek: w powieści tej da się wskazać na tylko jedną scenę opuszczenia kościoła i to już przez dorosłego narratora-bohatera. Dorosły już Paweł po śmierci swego przyjaciela Piotra przychodzi do kościoła wypowiadać się przed księdzem. Piotr zginął przypadkowo w czasie zamieszek ulicznych, nie brał w nich udziału, wyrżał tylko, aby zobaczyć, co dzieje się na ulicy. I ta właśnie przypadkowość śmierci wydaje się bohaterowi okrucieństwem i niesprawiedliwością Boga. Toczy z księdzem dyskusję na temat udziału Boga w złu. Jak odróżnić przypadek od konieczności, jak pogodzić się ze stratą, śmiercią i czy Bóg właśnie jest jej sprawcą – oto pytania Pawła, który coraz bardziej traci swój dziecięcy kontakt z absolutem.

Dorastanie to nieuchronne poróżnienie się z Bogiem. A zaczęło się to tamtego dnia, kiedy wśród dymu kadzidła podczas procesji Bożego Ciała pojawił się Weiser i odciągał dzieci stopniowo od procesji, proboszcza i katedry. Pisałam o tym procesie jako walce z autorytetem i archetypem ojca (por. rozdz. *Symbolika walki z ojcem*). Weiser Dawidek nie chodzi na religię. Tajemniczy przyjaciel chłopców od początku ustawia się w jakiejś niewyjaśnionej i dyskretnej opozycji wobec Kościoła i obrzędów proboszcza. Zdaje się, że ma kontakt z siłami o wiele wyższymi niż ksiądz. Przyjazd Biskupa do miasta i specjalna msza, która miała oddalić suszę i sprowadzić deszcz, spowodowała tylko mżawkę, susza minęła dopiero po zniknięciu Weisera.

Kościół i rytuały odprawiane przez księdza są wspaniałe, przepyszne, przyciągają uwagę chłopców „suplikacje śpiewane tysiącem głosów” „śpiewy, modlitwy, huk organów”, „złote girlandy ambony”, „wysokie jak niebo sklepienia”¹²⁵ – oto obraz potężnej katedry, budowli, która całą sobą poświadczająca oddanie ludzkie Bogu: „gdzie wszystko to złote, srebrne, marmurowe i drewniane brzmiało, ruszało się i grało na chwałę wieczną”¹²⁶. Ale „obrzędy” odprawiane przez Weisera, cudowne wybuchy, są dla chłopców atrakcyjniejsze. I można by dociekać – zresztą sam narrator to czyni – czy aby nie miały tej przewagi, jaką grzech ma nad cnotą: przewagi przygody nad nudą, buntu nad posłuszeństwem. I wszystko jedno, po której stronie stoi Weiser, jego bunkier wygrywa z katedrą. Bardzo znaczącą przestrzenią jest tu Cmentarz Brętowski, ulubione miejsce zabaw dzieci, to jakby połączenie bunkra – tego, co jest pod ziemią, z tym, co ma związek ze sferą przykościelną. Pomędzy cmentarzem a Weiserem także rysuje się dziwna nić powiązań: Weiser prowadzi Pawła na cmentarz i pokazuje mu tajemniczy grób Horsta Mellera, Weiser w wizji chłopca staje się maszynistą starej lokomotywy, która zabiera w podróż powstałe trupy z cmentarza, w grobowcu ukrywają chłopcy Żółtoskrzydłego – proroka Weisera. Sam Weiser niekoniecznie może więc być siłą antytetyczną wobec księdza i religii, przecież wyłania się jakby z dymu kadzidlanego. Być może jest istotą religijności, która nie zadowala się zewnętrznymi jej atrybutami, ślepym i łatwowiernym przyjęciem prawd wiary. Weiser prowokuje do zadawania pytań, staje się bohaterem dziwnych wizji apokaliptycznych. Dlatego właśnie, gdy dorosły Paweł wybiega po nieudanej spowiedzi z kościoła, myśli o Weiserze: „I krzyżując, wybiegłem z kościoła, bo przed oczami raz jeszcze zobaczyłem scenę ze snu o pogromcy dzikich bestii na jelitkowskiej plaży”¹²⁷.

Dom, sen i gry dziecięce: i tutaj ucieczkę ze świątyni można rozpatrywać w kontekście walki z autorytetami społeczeństwa, a także niechęcią do narzuconego z góry określenia. Opuszczając bożnicę J. odrzuca etykietkę wyznaniową i przynależność do pewnej zbiorowości społecznej. Wybiera samotność, bo tylko ona gwarantuje autentyzm. „J. chciał już wyjść stamtąd jak najprędzej [...] – Idę do domu – chłopiec nie chciał rozmawiać dłużej z ojcem. Popędził w stronę uli-

¹²⁵ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, dz. cyt., s. 164-165.

¹²⁶ Tamże, s. 166.

¹²⁷ Tamże, s. 184.

cy Wieczorka, jakby gnany strachem o życie”¹²⁸. Dramatyczna walka, jaka rozgrywa się pomiędzy tym młodym chłopakiem a potężnymi siłami zbiorowości, rodziny i miejsca urodzenia, kończy się, jak już napisałam, wyjazdem bohatera z Gliwic, ruszeniem we własną drogę. Symbolizuje to senna wizja o śmierci rodziców wieńcząca dzieło. I – co ważne – w wizji tej na ostatniej stronie powieści chłopiec zamienia się w księdza. Przywdziewa sutannę i próbuje odprawić mszę: „Rozległy się organy. W kościele nie było nikogo. Po chwili jednak zaczął się zapęlniać. Ktoś w tłumie groził chłopcu palcem. Dla J. było to hasło do odwrotu. Bocznyimi drzwiami wymknął się z kościoła”¹²⁹.

Czarne sezony: symbolem świątyni jest kaplica w domu w Turkowicach prowadzonym przez zgromadzenie sióstr zakonnych. Siostry te pod przykrywką sierocińca ratowały dzieci żydowskie. Nie znajdujemy w tym tekście fizycznej ucieczki z kaplicy, ale odchodzenie powolne w miarę dorastania chłopca i zdobywania świadomości. Kaplica została zapamiętana jako centralne i najważniejsze miejsce tego błogosławionego domostwa, które przyniosło ocalenie. Kaplica jest symbolem wszelkiego dobra, jakiego doznało dziecko umęczone koszmarem wojny i ucieczki przed śmiercią:

Kaplica, mieszcząca się na pierwszym piętrze naszego domu, była punktem centralnym i najważniejszym, stanowiła środek tego wówczas niemal z każdej strony zamkniętego świata. [...] Często ją odwiedzałem, znajdowałem w niej coś, co ją różniło od wszystkich miejsc, w których mogłem wówczas przebywać, była jasna, spokojna i uporządkowana, miała sens, jakiego gdzie indziej brakowało¹³⁰.

Kaplica zatem – jako jądro przestrzeni zamkniętej, a raczej odciętej od świata – stała się synonimem bezpieczeństwa. Tutaj dokonuje się chrzest chłopca żydowskiego, tak przez niego upragniony, bo dający mu jeszcze większe poczucie bezpieczeństwa dzięki upodobnieniu do reszty podopiecznych sierocińca.

Wraz z końcem wojny matka zabiera chłopca do domu, ale nie będzie mu już dane poczuć bezpieczeństwa i wytchnienia w żadnej kaplicy. Niedługo, na lekcjach religii z księdzem antysemitą, chłopak na zawsze nabierze wstrętu do religii katolickiej.

¹²⁸ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, dz. cyt., s. 38, 39.

¹²⁹ Tamże, s. 108.

¹³⁰ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 110.

Przez rzekę: Chodzenie do kościoła i Chodzenie na religię te dwa opowiadania stanowią zapis nieuchronnego oddalania się młodego człowieka od religii własnych rodziców. Kościół, do którego rodzice prowadzą dziecko, jest dlań więzieniem. Dla młodych chłopców kościół to po prostu miejsce nudy, gdzie nic nie jest w stanie zainteresować ani zachwycić:

Powolne gesty kapłana, żywe aczkolwiek niemal nieruchome obrazy liturgii przesuwały się przed oczyma, lecz nie dotykały wyobraźni. [...] Kolejne klęknięcia i dzwonki ministrantów popychały nieruchomą godzinę [...] Po „idźcie, ofiara spełniona” przedeptrywaliśmy jak niecierpliwe konie. W drodze do wyjścia radość walczyła z obawą i poczuciem przyzwoitości, więc musieliśmy wyglądać skończenie śmiesznie, gdy sztywnością i udawaną powagą powściągałiśmy pragnienie biegu. [...] Lata uwalniały nas z zależności. Z każdym rokiem cofaliśmy się w głąb nawy. [...] Miesiąc po miesiącu, krok po kroku do tyłu...¹³¹.

„Zbyt mało by przykuć naszą uwagę na dłużej niż płonie zapałka”¹³² – w tym zdaniu zawiera się cały nadaremny przepych wystroju wnętrza kościelnego, puszczone mimo uszu staranne kazania, wszelkie chybione metody dydaktyczne na lekcjach religii. Ponieważ to, z czym musiał konkurować kościół, było zbyt piękne i zbyt pochłaniające: „prócz lodziarza u stóp kościoła pojawiali się czasem handlarze odpustowego śmiecia. Korkowce, kapiszonowce, lśniące, wypchane trocinami jaja na gumce, pneumatyczne diabły pokazujące czerwone języki, ani jednego anioła, cienka jak włos biżuteria, lusterka...”¹³³. Karnawał. Labirynty miasta także skuteczniej wciągały chłopców:

Albo ścieżki. Wiodły przez zagajniki, ocierały się o opuszczone zarośnięte parcele, znów znikały w lesie, by wyprowadzić nas na tyły jakiegoś domu, który przez całe życie oglądaliśmy tylko od frontu. Inny świat, w którym rozrzedzony czas pękał od nadmiaru zdarzeń tak drobnych, że bezpowrotnie przepadły w pamięci. Lecz musiała ich być jakaś niezwykła ilość, skoro niezmiennie spóźnialiśmy się na obiady¹³⁴.

Obie te siły rywalizują o dzieci:

¹³¹ A. Stasiuk, *Przez rzekę*, dz. cyt., s. 7.

¹³² Tamże, s. 20.

¹³³ Tamże, s. 8.

¹³⁴ Tamże, s. 9.

Ksiądz proboszcz miał donośny głos, ale okolica była rozległa, zarośnięta, pełna wądołów i piaszczystych polan, więc czasem musiał wysyłać umyślnych, żeby zebrać nasze rozproszone oddziały. [...] Czekał na nas przed wejściem [...] –Trzecia na lekcję! – pokrzykiwał tubalnym i chrapliwym głosem¹³⁵.

Fizyczne oddalanie się od budynków kościoła i salki katechetycznej, aby zanurzyć się w pokrętne szlaki miasta dziecięcego lub gęste zarośla okolicznych lasów, jest tylko symbolem oddalania się mentalnego od naiwności i pokory, z jaką przyjmuje się religię jako dziecko. Kurtyna opada, przedstawienie zostaje zdemaskowane. Zrozumienie założonej sztuczności i umowności rytuału religijnego sprzyja przekroczeniu tabu. Chłopiec odkrywa teatralizację mszy. Również bardziej autentyczny, choć pomniejszony i „ziemski” okazuje się ksiądz, z jakim uczniowie spotykają się na katechezie. Ksiądz z nieodłącznym papierosem w ręku, pachnący wodą kolońską, nawołujący: „Na lekcję, na lekcję, bo wam kuśki poodmarzają”¹³⁶. Kościół skuteczniej przyciąga właśnie taki odarty z niedostępności, bliski ludziom, to właśnie przy konfesjonale tego księdza, który „rozśmieszał i groził”, tłoczyli się chłopcy.

Ale przyszedł inny ksiądz, który „przemawiał tonem niektórych księży występujących w radiu albo w telewizji. Ta sama bezosobowa łagodność, trochę wystudiowanej słodyczy i nuta wyższości, jaką daje posiadanie wiedzy o rzeczach zakrytych. [...] Cnota, grzech, występki, czystość. Abstrakty, o których mówił, ledwo muskały nasze ciała i dusze...”¹³⁷. Proces oddalania przybrał nieuchronnie na sile.

Pęd w nieznaną, pęd do wolności, od szkoły, domu, kościoła, nudnego księdza i niezrozumiałych prawd wiary. Ucieczka od dusznego jak salka katechetyczna i ciemnego jak wnętrze kościoła dzieciństwa, w kuszącą i zagadkową otwartą przestrzeń dorosłości. Obietnica nieskrępowanego biegu w ciepłych promieniach słonecznych. Jakże złudna to obietnica wolności, zamiast skrzydeł i podniebnego lotu na ciele pojawia się pot – skaza dorosłego życia.

Kaplica, kościółek, świątynia zapamiętane z dzieciństwa są symbolem naiwnej wiary dziecięcej, nieskalanej racjonalistycznym podej-

¹³⁵ Tamże, s. 17.

¹³⁶ Tamże, s. 21.

¹³⁷ Tamże, 21, 22.

ściem. Bunt, który zaowocuje grzechem niewiary i zwątpienia, dopiero ma nadejść. „Zdemaskowanie” religii musi się dokonać z momentem dorastania. Religia bardzo często zaczyna być odbierana jako podszyta fałszem, uproszczeniami, prostactwem, sankcjonuje niesprawiedliwość społeczną. Religia ogranicza jednostkę, jako coś narzuconego przez zbiorowość. Jako taka zasługuje na odrzucenie, ale jednocześnie bardzo wyraźnie przeciwstawiona jest innej „prywatnej” religii. Trudno określić dokładnie, co to jest, w każdym przypadku może to być coś odmiennego. W *Weiserze Dawidku* na przykład jest to tajemnicza „religia” Weisera, która co prawda korzysta ze znaków religii katolickiej, ale kształtuje je i interpretuje dowolnie, łącząc je z dodatkowymi znaczeniami z pogranicza wizji i snów. Tak nawiązuje się prywatny kontakt dziecka z absolutem. Dziecko ucieka ze świątyni.

Przestrzeń dziecka oraz przestrzeń wspomnień dorosłego nieuchronnie poruszają się pomiędzy Arkadią a Atlantydą¹³⁸. Są to piękne miejsca, które minęły bezpowrotnie. Dlatego ich piękno jest zmącone. Czy trup może być piękny? Nawet jeśli to trup ukochanej, odór będzie nie do zniesienia. Zrozumienie tej prawdy powoduje paniczną ucieczkę Hanemanna z prosektorium, gdzie na stole leżą zwłoki kochanki. Struna rozkoszy i nostalgii we wspomnieniach pobrzmiwa fałszywie. Nie da się zamaskować odoru, obłożywszy trupa kwiatami. Słodko-mdły zapach: makabra, kicz, groteska. Czy struny te nie pobrzmiwają we współczesnej prozie wspomnieniowej w odniesieniu do miejsc? Czyż bowiem nie jest groteskowe uczynienie przestrzeni dziecięcej z obozu zsyłki, z getta, z miasteczka, w którym najbliżsi dotąd sąsiedzi wydają na śmierć bez zająknięcia, z prowincjonalnej dziury, z której tylko uciec, z metropolii, która zabija swych mieszkańców...? Czy przestrzenią dziecięcych zabaw może być kirkut – żydowski cmentarz sąsiadujący z rodzinnym domem? Czy domem dziecka żydowskiego może być ponemieckie mieszkanie z kolekcją ilustracji Hitlera? Czy może nim być dziura wydrążona w bocznej ścianie studni, w której dzień i noc ukrywa się kilka osób? A co ze strychem, gdzie na niskiej belce wiesz się na swym krawacie chory na gruźlicę ojciec? Gdzie ta Arkadia?

¹³⁸ Obydwoma określeniami operuje P. Czapliński na określenie przestrzeni w prozie wspomnieniowej, patrz na przykład: *Arkadii już nie ma (o Jedźmy wracajmy...)*, [w:] *Wzniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 143.

Przestrzenie nieprzychylne, wrogie, śmiercionośne. Zagrożają dziecku, a ponowne wstąpienie w bramy miasta i progi domu staje się obłądem dla dorosłego. W labiryntach własnych wspomnień można się zagubić, można z nich już nie wyjść. A przecież zgodnie z topiką dzieciństwa dom powinien być bezpieczny, to tylko na zewnątrz, za parkanem, czyha niebezpieczeństwo¹³⁹:

Dom, rodzice i dziecko tworzą integralną topiczną wspólnotę. Pełnia wiosny, ogród rozświetlony słońcem, obsypane kwiatami owocowe drzewa i zieleń warzyw, wiejski dom, bielizna susząca się na pochylonym parkanie, niedomknięta furtka, za którą rozciąga się obejście – wszystko to buduje wrażenie szczęścia, bezpieczeństwa [...] ¹⁴⁰.

Jadalnia jako misterium łakomstwa, biblioteka jako czar lektury, i samo jądro dziecięcego bytowania – wzajemna miłość rodziców¹⁴¹ – oto raj dzieciństwa. Czy zatem tamten raj był piekłem?

¹³⁹ G. Leszczyński, *Książki pierwsze...*, dz. cyt., s. 63, 66.

¹⁴⁰ Tamże, s. 65.

¹⁴¹ Por. Tamże.

ROZDZIAŁ 4

Tamten raj był piekłem? – dziecko wobec zła

Czy dziecko jest z natury dobre, czy złe? Oto pytanie, które zaprzątało umysły filozofów i teologów kiedyś, a pedagogów, psychologów i badaczy kultury dziś. Na gruncie polskim dostępne są wyczerpujące i bogate publikacje, będące głosami w tej dyskusji. Mowa o dwóch tomach antologii tekstów literackich, esejów i dyskusji opracowanych przez Janion i Chwina, pod tytułem *Transgresje 5. Dzieci*, a także o dwutomowym dziele zbiorowym pod redakcją Janiny Papuzińskiej i Grzegorza Leszczyńskiego: *Dzieciństwo i sacrum*, zawierającym studia i szkice literackie¹. Różnica pomiędzy tymi publikacjami dotyczy właśnie owego dylematu: po której stronie – dobra czy zła – umieścić dziecko. Tak jak tomy *Transgresji* stawiają je raczej po stronie – najogólniej mówiąc – zła, tak drugie wymienione opracowanie – na co zresztą wskazuje sam tytuł: *Dzieciństwo i sacrum* – szuka związków dziecka z wartością dobra. Obydwa ujęcia okazują się trafione, dostarczają mnóstwa inspirujących spostrzeżeń: dylemat nie został rozwiązany. A może właśnie jest tak, że dziecko to istota niezwykła, która utrzymuje tajemnicze kontakty pomiędzy tymi dwoma prze-

¹ *Transgresje 5. Dzieci*, wybór, oprac. i redakcja M. Janion, S. Chwin, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988, *Dzieciństwo i Sacrum. Studia i szkice literackie*, red. naukowa J. Papuzińska, G. Leszczyński, Stowarzyszenie Przyjaciół Książki dla Młodych – Polska Sekcja IBBY, Warszawa 2000.

ciwnymi światami, bo jeżeli mówimy „zło” czy „dobro”, to wiadomo, że są to pewne hasła wywoławcze dla całych ciągów wartości. Słowa te pobudzają do życia całe wręcz osobne światy.

Jak ukazują to te dwa opracowania, patrzenie na świętość dziecka zmieniało się na przestrzeni dziejów. Całościowy przegląd rozwoju tej idei daje Waksmund w tekście *Dziecko nie święte*². Podążając tropem jego rozważań wydzielić można osiem znaczących stadiów myślenia o dziecku jako o istocie z natury złej lub dobrej.

1. Średniowieczne myślenie zdominowane było początkowo przez Biblię. Wystarczy wymienić jedno hasło, które na wieki związało w tradycji dziecko ze sferą sacrum: „Dzieciątka Jezus”. Znaczenia faktu zmanifestowania się boskości pod postacią dziecka nie można przecenić. Także „dziecięca ufność” w przyjmowaniu Dobrej Nowiny stała się niezbędną składową każdego świętego żywota³. Ale w średniowieczu rozwijał się także i drugi odłam myślenia, inspirowany przez Ojców Kościoła i scholastyków, którzy mniemali, że w najlepszym razie dziecko może być wyrazem niedoskonałości, częściej jednak okaleczonego stanu natury, choroby, a w końcu po prostu zła.
2. W renesansie i baroku dokonuje się odkupienie dzieciństwa. Kwitnie kult Dzieciątka Jezus.
3. Okres oświecenia zaowocuje licznymi traktatami pedagogicznymi, które skupiają się na kontroli seksualnych zachowań dzieci. Przedmiotem usilnych starań wychowawczych staje się zachowanie jak najdłużej dziecięcej niewinności. To w tym okresie pojawia się cenzura zachowań dziecięcych, zachowań dorosłych w obecności dzieci, dobór odpowiednich dla wieku dziecięcego lektur o wartościach wychowawczych.
4. Romantyzm idealizuje dzieciństwo. Mały człowiek jest istotą, która – w odróżnieniu od dorosłego – żyje w harmonii z naturą. Poprzez postawienie „znaku równości pomiędzy poetą a dzieckiem, romantycy musieli ujawnić drugą, ukrytą stronę duszy dziecięcej, objawiającej się przez bunt, szaleństwo i grzech”⁴. Wydaje się, że to właśnie w romantyzmie świętość dziecka jest naznaczeniem

² R. Waksmund, *Dziecko nie święte*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum*, t. I, dz. cyt., s. 209.

³ Więcej na ten temat [w:] Ks. A. Banaszek, *Biblijny obraz dziecka i jego implikacje moralne*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum*, Tamże, s. 25.

⁴ R. Waksmund, tamże, s. 211.

i jakby przeznaczeniem do cierpienia. Cierpi bowiem ten, kto posiadał wiedzę o sprawach zakrytych. Związkiem cierpienia i świętości zajmę się w tym rozdziale.

5. Nurty literatury pozytywistycznej: realizm i naturalizm – wprowadzają także dziecko cierpiące, poniżone i skrzywdzone często przez nieodpowiedzialne postępowanie dorosłych, ale równocześnie dziecko naturalistyczne to nierzadko zabójca. Jest to konsekwencja uwzględnienia teorii dziedziczności.
6. Modernizm tworzy swoistą miksturę romantycznej idealizacji dziecka z poglądami darwinizmu. Z jednej strony dostrzega się w dziecku pierwiastki dobra, piękna i prawdy zaszczerpane ręką Twórcy Natury, a z drugiej – podkreśla się społeczno-biologiczną naturę dziecka.
7. Poglądy Freuda, o których pisałam (por. rozdz. *Najważniejsze inicjacje*), przyniosły przełom w myśleniu o seksualnej naturze dziecka.
8. Z kolei jednak ostatni etap wymieniany przez Waksmanda to rozwój antypedagogiki – nurtu, który stawia dziecko w niespotykanej chyba od czasów romantyzmu silnej opozycji wobec dorosłego. Oczywiście dziecko jest „tą lepszą” stroną, ono jest tu niedoścignionym i na zawsze utraconym wzorcem dla dorosłego.

Myślenie na temat dziecka niezmiennie oscyluje pomiędzy dwoma biegunami: od świętości do potępienia. Uproszczoną w zasadzie wersją wyводу Waksmanda są poglądy Michela Tourniera⁵, który wyróżnia trzy zasadnicze typy podejścia dorosłego do dziecka: klasyczny romantyczny i Freudowski. Dla klasycznego podejścia charakterystyczne jest twierdzenie, że społeczeństwo i cywilizacja są dobrem, a natura złem. Związki dziecka – jako istoty nieurobionej przez cywilizację – z naturą, implikują także jego oczywiste związki ze złem. Romantyczne podejście, które autor datuje od czasów Denisa Diderota i Jeana-Jacquesa Rousseau, jest dokładnie przeciwne. Dziecko to natura, a natura jest dobrem i czystością. Dziecko należy chronić przed zepsutym społeczeństwem. Pogląd Freudowski jest jakby połączeniem dwóch powyższych. Dziecko to instynkt, zwierzęcość, seksualizm, amoralne popędy, ale trzeba je chronić przed społeczeństwem. Nie powinno oglądać aktów przemocy, okrucieństwa, śmierci i seksu. Tournier twierdzi ponadto, że w powszechnym mniemaniu ten po-

⁵ M. Tournier, *Piszę zawsze książki dla dzieci*, [w:] *Transgresje 5. Dzieci*, dz. cyt., s. 309.

gład panuje do dzisiaj. Wydaje się więc zasadne ukazywać „portret dziecka i dzieciństwa, zawieszony między stanem dzikości i świętością, dzieciństwa rozumianego zarówno jako obszar niedoskonałości, niedojrzałości, jak wręcz przeciwnie, pełnej homeostazy moralnej, egzystencjalnej, duchowej”⁶. *Bezgrzeszne lata* Kornela Makuszyńskiego naprzeciwko *Grzechów dzieciństwa* Bolesława Prusa⁷?

Spojrzenie na własne dzieciństwo we wspomnieniach może wydobywać różne barwy: obraz może być utrzymany w tonacji jasnej lub ciemnej, a może w odcieniach szarości? Bohater utworów Dichtera to przecież „koń Pana Boga”, ale i uczeń „szkoły bezbożników”. Celem niniejszego rozdziału jest próba odpowiedzi na pytanie, w jakich barwach maluje się dzieciństwo we współczesnej prozie wspomnieniowej?

Okrucieństwo, szaleństwo, makabra – dziecko jako świadek, uczestnik i sprawca

Nad niebem dzieciństwa zebrały się chmury, rozszalała się istna burza. Druga wojna światowa, Holocaust, totalitaryzm. Przemoc, cierpienie, zniewolenie. Oto obraz dziecięcego raj. Wszystko zaczyna się od biernego uczestnictwa dzieci w okrucieństwach i makabrycznych sytuacjach, które we wspomnieniach po latach wymykają się rozsądkowi. Dziecko jest bowiem świadkiem szczególnym. Stan rzeczy, jaki zastaje, jest – z racji młodego wieku – jedynym, jaki zna, więc w dziwny sposób szybko godzi się nawet z najstraszniejszą rzeczywistością, przyjmuje koszmar jako codzienność. Jest to bowiem codzienność jego dorastania. Najtrafniej ten stan rzeczy uchwycił Dichter w sposobie narracji, jaką prowadzi w *Koniu Pana Boga*. „Maksymalnie oszczędna, rejestrująca tylko zaobserwowane fakty i zasłyszane dialogi relacja Dichtera”⁸ pozbawiona jest narratorskiego komentarza, osądów, ujawniania wartościujących opinii, jakby wszystko, co się przeżywało, było najzwyczajniejsze w świecie i tłumaczyło się samo przez się.

Nawet gdy koszmar poprzedzony jest krótkim okresem sielskiego, niczym niezmaconego dzieciństwa, wojna, chaos szybko wypierają

⁶ Wstęp, [do:] *Dzieciństwo i sacrum*, dz. cyt., s. 5.

⁷ Przeciwieństwo tych tytułów zauważa E. Ichnatowicz w eseju: *Dziecięce sacrum: spiżarnia – rajskie jabłko*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum*, t. I, Tamże, s. 195.

⁸ J. Jarzębski, *Polska jako sen*, [w:] *Apetyt na przemianę*, dz. cyt., s. 159.

je z pamięci. „Przed wojną” to magiczna formuła, „mityczny czas”⁹, który szybko staje się bardziej zamazaną plamą wspomnienia niż wspomnieniem samym. Dla bohaterów Dichtera, Hena, Odojewskiego, Czciwora-Piotrowskiego i Kulmowej jest ponadto czasem niewypowiedzianej harmonii i błogostanu, natomiast w pamięci bohaterów np. Głowińskiego oraz Filipiak i Tulli jest całkowicie nieobecny. Tak czy inaczej makabra i okrucieństwo są chlebem powszednim dla tych dzieci. Wystarczy wymienić tutaj tylko kilka przykładów.

Dziecko bardzo szybko doświadcza wszystkich emocji związanych z bliskością śmierci. I to nie tylko z bólem straty najbliższych osób: dziadków, rodziców, rodzeństwa (*Rzeczy nienasycone*), ale z wszelkimi najstraszniejszymi odmianami śmierci. Samobójstwa popełniane są w najbliższym otoczeniu dzieci (*Czarne sezony*, *Koń Pana Boga*, *Absolutna amnezja*, *Hanemann*), trupy – osób bliskich lub obcych – prawie nigdy nie są osłonięte przed oczami dzieci lub ich osłonięcie jest nieskuteczne, jak w przypadku płacht z szarego papieru, którymi przykrywane są zwłoki na ulicach getta (*Czarne sezony*). Ów szary papier staje się rychło złowrogim symbolem tego miejsca. Najbardziej drastyczne jednak wtajemniczenie ma miejsce w opowiadaniu *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu* Odojewskiego, w którym dziecko staje nad odkrytym grobowcem zbiorowego morderstwa – rozkopanym dołem ze zmasakrowanymi ciałami na dnie.

Mało tego, dziecko samo zmuszone jest do ciągłej obrony i ucieczki przed śmiercią. Często też wśród dzieci zbiera ona najobfitszy plon. Drugie plany wielu powieści przepełnione są epizodami śmierci dzieci tak, że można pokusić się o określenie ich, jako powieści z „umierającymi dziećmi w tle”. Małego Wilhelma, który przeżył wojnę, z zaciekawieniem oglądają ludzie, wydawał się im żywym dowodem cudu, bo czemuż innemu mógł zawdzięczać swoje ocalenie, kiedy zginęły prawie wszystkie dzieci? Bohater Głowińskiego także ocalał, dobrze jednak wiedział, że alternatywą dla jego losów mogły być tragedie innych, mniej szczęśliwych dzieci: tytułowych bohaterów opowiadań *Emil* i *Rudy Jasio*. Pierwszymi ofiarami wojny są dzieci, przykładem mały żydowski chłopiec Naumek z *Sezonu w Wenecji* Odojewskiego. Niezwykle sugestywnie ukazane jest w *Hanemannie* utonięcie dwóch dziewczynek uciekających wraz z rodzicami na statku „Bernhoff”. Stały się one tutaj symbolem kruchości ludzkiego istnienia, ich drobne

⁹ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 45.

przemarznięte ciała smagane są płomieniami, targane falami morskimi niczym znikome pyłki. Jesteśmy pyłem wobec śmiercionośnych potęg, a na dnie nieprzychylnego morza zostają tylko drobne kosteczki, o których pisze się w *Hanemnanie* z gorzkim rozczuleniem, bo są losem każdego z nas.

Śmierć od początku jakby osacza dziecko, ujawnia ona swą mroczną potęgę oraz ogrom. Po wojnie matka Wilhelma odtwarza spis umarłych:

Matka i Andzia Katz zaczęły recytować listę zmarłych. Alfabetycznie, żeby się nie pomylić, wymieniały uczennice i uczniów z gimnazjum. Przy każdym nazwisku wyliczały siostry, braci, rodziców i dziadków. A ile było kuzynek, kuzynów, ciotek i wujków! Czasem przekręcały imiona albo myliły daty i rodzaje śmierci, tak liczne były niektóre rodziny¹⁰.

Ten nawyk wchodzi w krew na całe życie. Zwykle po każdym nazwisku postaci pojawiającej się w opowiadaniu na koniec pada data i rodzaj śmierci, przykłady można by mnożyć w nieskończoność: Lejbuś z *Topografii myślenia* „Nie miał ostatniego słowa w Tomaszowie. To inni mieli ostatnie słowo, kiedy kazali mu tańczyć na ulicy Krzyżowej. A później spuścili psy”¹¹. Podobnie sublokator Weingarten: „za nim ja dorosłam, pan Weingarten zabity został w getcie – kiedyś pachnący wodą kolońską i wygolony aż do połysku fioletowego policzka, teraz czerwony od ognia i zielony od błota...”¹². I dalszy ciąg katalogu: „Ciotka Dorota umrzeć zdąży sama. Ciotkę Idę zabiorą do gazu. Babcię Leosię zrzucą z łóżkiem z drugiego piętra domu przy ulicy Krzyżowej”¹³. „A te dzieci, które urodziły się u nas w dzieciennym pokoju, Halinka i Mareczek, bardzo udane, śliczne dzieci, oboje wywieziono do Treblinki”¹⁴. Czy w ogóle jest sens tę listę wydłużać, a może lepiej przedstawiać za każdym razem tę samą trasę śmierci: „najpierw efemeryczne getto w Pruszkowie, getto warszawskie, Umschlagplatz i komory Treblinki. Losy skazanych były schematyczne...”¹⁵. Najcelniej wypowiedział istotę pamięci dzieciństwa makabrycznego właśnie

¹⁰ W. Dichter, *Koń Pana Boga*, dz. cyt., s. 82.

¹¹ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 9.

¹² Tamże, s. 14.

¹³ Tamże, s. 42.

¹⁴ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 9.

¹⁵ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 143.

Głowiński: „Jest to pamiętanie ubogie, niewiele z niego można wyłuskać: żyły – i zginęły...”¹⁶.

Jakie są dzieci dorastające w takich czasach? Dzieci-szaleńcy, oszalałe ze strachu, opętane przecuciami niebezpieczeństwa, niebezpieczeństwa, które było dla nich nie do pojęcia i dlatego tak złowrogie. Dorośli nie mają czasu tłumaczyć małemu Markowi (*Sezon w Wenecji*), co to jest wojna, dlaczego wybuchła, być może sami niewiele rozumieją z komunikatów radiowych. Chłopiec – jak o tym pisałam – chroni się przed tymi wieściami w bajeczny świat dziecięcej wyobraźni: do piwnicznej „Wenecji”. Dorośli przyłączają się do tej zabawy, jakby chcieli wyprzeć ze świadomości wiedzę o zbliżającym się zagrożeniu. Ale strach już się czai, choć na razie jest tylko odległym krzykiem tajemniczego pawia (*Rzeczy nienasycone: Krzyk pawia*).

Natomiast prawdziwe studia strachu dziecięcego to *Koń Pana Boga* i *Czarne sezony*. Pod wpływem strachu bohaterowie tej prozy dorastają momentalnie:

Strach jest znakomitym nauczycielem i szybko pozwala na rozeznanie we własnej sytuacji, sprzyja uświadomieniu, na co jest się skazanym – i oducza nie tylko od dziecięcych fantazji i majaczeń, ale też nie pozwala na skryształowanie dziecięcych zainteresowań¹⁷.

Dziecko niezwykle często doznaje „ataku” strachu: „zapadałem się w siebie, osiągnąłem ten stan, w jaki czasem się popada, gdy jest się opanowanym przez strach, stan swojego rodzaju zubożenia i paraliżu wewnętrznego”¹⁸, „Zamarłem. Natychmiast pierzchł dobry nastrój, nie myślałem już o pięknej pogodzie, ani o słońcu i zieleni, mój świat znowu stał się czarny, powrócił do normy. Strach mnie sparaliżował, stałem jak wryty, zastygłem w bezruchu, [...] strach obezwładnia”¹⁹. Gromadzenie utartych zwrotów językowych na określenie emocji strachu wydaje się rozpaczliwą próbą przekazania tego stanu, co jednak nie może się powieść. Zwroty te zdradzają nieporadność mówiącego, nie dają się zastosować do uczucia o takim natężeniu. „Strach, zwłaszcza taki, o którym tu mówię wynikający z zagrożeń

¹⁶ Tamże, s. 37.

¹⁷ Tamże, s. 61.

¹⁸ Tamże, s. 94.

¹⁹ Tamże, s. 114.

fundamentalnych, jest nie do opisania”²⁰. On nigdy dziecka nie opuszcza: „Nigdy nie zapomniałem, że jestem kimś w rodzaju zaszczutego zwierzęcia, które każdy, jeśli tylko zechce, może zastrzelić, rozdeptać, czy też unicestwić w jakikolwiek inny sposób”²¹.

Oszalałe ze strachu dziecko staje się oślepiałe, zobojętniałe na otaczający je świat, paraliżujący strach jest bliski apatii i śmierci. Dziecko – ofiara chronicznego strachu, jaką jest Wilhelm z *Konia Pana Boga*, jest skulone w sobie, spłoszone, przemyka bocznymi zaułkami z dala od ludzi, nękają je koszmary senne i fantazmatyczne wizje o śmierci i zagrożeniu. Symptomy dziecka wystraszonego zdradza Joasia z *Topografii myślenia* opętana przez wyimaginowane zjawy i widma; nawet czerwone maki na tapecie w pokoju kojarzą jej się tylko z wielkimi plamami krwi. „Moje życie dziecka pamiętam jako przykre bez niczyjej winy, przykre i pełne strachów. Przez pewien czas prześladował mnie trup sąsiada z drugiego piętra” – wyznaje narrator *Nowolipia*²². Także Marianna z *Absolutnej amnezji* to dziecko żyjące w wiecznym strachu przed ojcem, szkołą i czekającą ją przyszłością. Niesamowitym zapisem dorastania w strachu w rodzinie patologicznej jest *Szopka Papużanki*.

Jakie są – powtórzę to pytanie – dzieci dorastające w takich czasach? Okrutne. Ponieważ „w okrucieństwach dzieci koncentruje się i odbija okrucieństwo epoki, odzwierciedlają one łajdactwa popełniane w świecie dorosłych”²³.

Dziecko w odniesieniu do wojny zawieszona jest zawsze pomiędzy dobrem a złem. Z jednej więc strony mamy legendę dzieci szmuglerów, odważnych chłopców i dziewczynek, którym niejednokrotnie całe rodziny zawdzięczały życie, gdyż tylko oni zdołali przedrzeć się przez mury getta, aby przynieść z aryjskiej strony jedzenie. Drugą mroczną stroną tego toposu jest jednak wizerunek małego szmalcownika. Dziecko – szmalcownik zdaje się „dysponować jakimś odrębnym zmysłem, który naprowadzał je na ofiarę”²⁴. Dzieci ze swoistą dosłownością przyjmują lekcję faszystów i antysemitów: „Najbardziej bałem się dzieci. Byłem przekonany, że na ulicy natychmiast by mnie poznały i wydały Niemcom. Dorośli mogli okazać litość, ale nie dzieci. Śniło mi się, że przed nimi uciekam. Biegnę na ślepo, coraz dalej,

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 113.

²² J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 11.

²³ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 116.

²⁴ S. Buryła, *Topika Holocaustu*, op.cit., s. 140.

aż staję, bo nie wiem co robić dalej” – wyznaje bohater *Konia Pana Boga*²⁵. Strach przed rówieśnikami jest w tym utworze częstszy niż strach przed hitlerowcami:

Pod łóżkiem najbardziej bałem się dzieci. Byłem przekonany, że wydałyby mnie Niemcom. Teraz Niemców już nie było, ale dzieci pozostały. Jadąc furą nie widziałem ich; pewnie schowały się przed deszczem. Jutro jednak znów pojawiają się na ulicach. Wydawało mi się, że zatłuką mnie, gdy tylko wyjdę z domu. Zanim ktoś zobaczy, będzie po wszystkim²⁶.

Czy antysemityzm dzieci jest inny, czy jest tylko odbiciem antysemityzmu dorosłych? Faktem jest, że przenika on szybko do dziecięcych zabaw i folkloru: pozwolę sobie w tym miejscu przytoczyć za Dichterem koszmarną trawestację *Katechizmu polskiego dziecka* Władysława Bełzy:

[...] recytowali chłopcy w Krośnie: „Kto ty jesteś? – Żydek mały. Jaki znak twój? – Kawał chały. Kto cię zrodził? – Zawierucha. Co cię czeka? Gałąź sucha. A co pod nią? – Ziemia równa. A co na niej? – Kupa gówna”²⁷.

Często właśnie antysemityzm dzieci przybierał tę najprymitywniejszą postać inspirowanego religijnie, gdzie Żyda postrzegano głównie jako zabójcę Pana Jezusa. Dlatego po wojnie bohater Dichtera znajduje spokoju dopiero w komunistycznej „szkole bezbożników”, przez księdza zwanej „siedliskiem diabła”.

Pierwszy wyrok na żydowską dziewczynkę pada z ust rówieśników: w światku Joasi cukierkowy raj trwa „Aż do chwili, kiedy Hasia Maciakówna zawoła: «Nie kupujmy u tego parcha!»”²⁸. „Wiemy, że jesteś Żydem, jutro będą tu Niemcy, to im o tym powiemy, a oni zrobią z tobą porządek”²⁹ – usłyszysz także z ust swych rówieśników ukrywany w sierocińcu bohater *Czarnych sezonów*. W tym przypadku strach przed dziećmi będzie trwał także i po wojnie. Dzieci bowiem na długo zapamiętają jej „naukę” co do Żydów. I wystarczy tylko przypomnienie ze strony księdza-antysemity, aby bohater *Czarnych sezonów* został ponownie przez nie zaatakowany. W ten oto sposób za sprawą

²⁵ W. Dichter, *Koń Pana Boga*, dz. cyt., s. 33.

²⁶ Tamże, s. 61.

²⁷ Tamże, s. 142.

²⁸ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 24.

²⁹ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 113.

dzieci koszmar wojny powraca po złudnym i krótkotrwałym – jak się okazało – zniknięciu. Pierwsze odczucie obcości i wyrok wykluczenia ze wspólnoty także i w przypadku Alinki, bohaterki *Ali z Elementarza*, Margolis-Edelman, pada z ust dzieci. Gdy tylko dowiedziały się, kim jest Alina, nastąpił moment stygmatyzacji: „W tramwaju spotkałam inne dziewczynki [...] kiedyś jedna z nich, moja koleżanka z klasy i bliska sąsiadka, powiedziała dość głośno: «Przecież jesteś Żydówką, dlaczego nie masz opaski?»”³⁰.

Dzieci wojny, półdzikie, okrutne istoty. Dziećmi wojny są Adam i Hanka z *Hanemanna*, a także Ania z *Rzeczy nienasyconych*, będąca podobnie jak Adam niemową. Czy do pewnego stopnia nie jest dzieckiem wojny także Weiser Dawidek? Dzieci wojny pojawiają się także w przerażającym opowiadaniu Odojewskiego *Koń pułkownika*. Opowiadanie to ukazuje właśnie proces dziczenia małych ludzi dorastających w strasznym czasie, proces zanikania w nich jakichkolwiek odruchów moralności, a wzrastania najgorszego, bo bezinteresownego zła. Tak, te dzieci po prostu smakują zło.

Akcja opowiadania przedstawia się następująco: oto do miasteczka wjeżdża na koniu pułkownik. Żołnierz jest ciężko ranny, spada z konia i umiera na drodze, nie interesuje to zbyt dzieci: „bo zmarłych widzieliśmy już wielu”³¹. Zwracają natomiast całą uwagę na pięknego pułkownikowego konia, „bo tak wspaniałego, tak doskonałego, o tak nieskazitelnych liniach szyi, głowy i barku nie udało się żadnemu z nas kiedykolwiek zobaczyć”³². Dzieci, „obwiesie” – jak je nazwa narrator – zabijają konia w okrutny sposób. Najpierw ganiają go długo i zmuszają, aby kluczył wśród uliczek miasta:

Tamci wciąż gwizdali, pohukiwali, tupali i klaskali, żeby go bardziej spłoszyć. On przemknął w pobliżu nas już nawet niezbyt śpiesznie, dzwoniąc kołyszającymi się strzemionami; był wyczerpany, znarowiony, żuł wędzidło w pysku, jakby chcąc je wypluć, ślina spływała mu z dolnej wargi, a jego oczy były dzikie, ogromne, niemalże wypadały z oczodołów, przekrwione po brzegach i było tam coś bardziej wyrazistego, niż zwykłe wyczerpanie, zaszczucie i osaczenie, choć wciąż także jeszcze siła niepowstrzymanie walczącego zwierzęcia.

³⁰ A. Margolis-Edelman, *Ala z Elementarza*, dz. cyt., s. 32.

³¹ W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, dz. cyt., s. 90.

³² Tamże.

Wreszcie umęczone zwierzę zostało dźgnięte przez jedno z dzieci nożem:

I po sekundzie czy najwyżej dwóch tamtego zobaczyliśmy już pod brzuchem konia – i błysk noża. Tylko jeden przez podbrzusze, ale długi. Fachowe chłaśnięcie. Bo zaraz z cyrkową zręcznością odskoczył w bok. I z tego już otwartego brzucha konia (a teraz stał on na wszystkich czterech nogach, drżał, chwiejąc się jedynie) lała się, jak woda z wiadra, krew i spływały z głośnym chlupotaniem na bruk jelita, oni zaś dalej w około klaskali i krzyczeli³³.

Jak odczytywać ten utwór? Myślę, że zasadne jest tu odczytanie symboliczne, ponieważ wyraźnie piękny i szlachetny koń pułkownika nabiera rangi symbolu. Koń należy do armii polskiej, jedzie na nim polski żołnierz, który umiera, zwierzę podziwia bliżej nieokreślona grupka polskich dzieci, do której należy i narrator, gdyż mówi o niej „my”. Dzieci, które zamęczają konia, to „obwiesie z ukraińskiego gimnazjum”. Czyż zatem koń to nie figura umęczonej Polski, której agonii można się tylko bezsilnie przyglądać? Jednak innym znaczeniem, jakie niesie za sobą ten fragment, jest także prawda o dzieciach wojny. Są one – tak jak powiedziałam wyżej – do cna zdemoralizowane, pozostawione samym sobie, zapomniane przez dorosłych i pozbawione wszelkich praktyk wychowawczych. Nie pozbawione jednak zgubnego wzorca zachowań, jakiego dostarcza wojna.

Pełna okrucieństw popełnianych na dzieciach i przez dzieci jest także powieść Filipiak. Tutaj znowu możemy mówić o studium okrucieństwa, które osiąga istic globalny wymiar, staje się instytucją i jedynym rodzajem relacji, międzyludzkich zarówno w rodzinie, jak i w społeczeństwie. Stanowi ono istny łańcuch przemocy, mało tego, w łańcuchu tym uczestniczą także zwierzęta: robaki zadeptywane milionami na chodnikach, koty podwórkowe poddawane przez dzieci drastycznym torturom i umierające w męczarniach, dzikie zwierzęta zamykane w klatkach. Dzieci w tym systemie są tylko nad zwierzętami i tylko na nich mogą się wyżywać. Same z kolei otrzymują dawki cierpienia od dorosłych w szkole i w domu. Ale nawet pomiędzy dorosłymi jest ściśle określona hierarchia: mężowie biją swe żony, preferowane przez władzę narzędzia rządzenia społeczeństwem to terror, więzienie, tortury, stan wojenny, szpital psychiatryczny. Zło i cierpie-

³³ Tamże, s. 95, 96.

nie są w społeczeństwie niczym energia: nigdy nie ginie, zawsze musi zostać „oddana”:

Najgorszy jest zwykły chudy kij. Albo taki bambusowy. Linijka, listewka, listwa, kij hokejowy, wszystkie drewnienka szerokie i płaskie bolą trochę inaczej. [...] Sznur do żelazka albo kabel zwinięty kilka razy, naprawdę paskudny. Jeśli ktoś nie wie jak nim uderzać wszystko rozłazi się na boki. Ale praktyka doskonalą technikę, a trening czyni mistrza. [...] Piotrek pokazuje ślady na rękach i nogach. Całą noc siedział zamknięty w ciemnym pokoju, przywiązany do krzesła. [...] Na przedramieniu kilka okrągłych plam. [...] To od papierosa. [...] Wszystko dlatego, że w kraju nie ma wolności. Jego ojciec nienawidzi tamtych czerwonych oprawców, dobrze przynajmniej, że ma Piotrka. [...] Może go czasem przypałać³⁴.

Bunt Turka polega właśnie na odwróceniu tego raz ustalonego porządku „obdarzania się” okrucieństwem. Po raz pierwszy role się odwróciły: to dzieci zadają ból dorosłym. Jednak szybko wszystko wraca do normy.

Wymowa prozy wspomnieniowej Tulli to także wizja społeczeństwa ukształtowanego na zasadzie łańcucha przemocy, gdzie każdy jest i katem, i ofiarą. Strumień przemocy jest jednak ściśle regulowany. Zdaje się także, że przemoc płynie od przeszłości do przyszłości, tak jakby zadana kiedyś, nie niknęła, ale odbijała się w relacjach społecznych nawet po wielu latach. U Tulli takim źródłem zła z przeszłości jest II wojna światowa. Układ sił w Europie po wojnie, sytuację w Polsce diagnozuje się tu jako stan oparty na przemocy. Budowana jest analogia pomiędzy przedszkolem, szkołą, poprawczakiem a obozem koncentracyjnym. Pojawiają się także takie aluzje do totalitaryzmu PRL, jak: internat, który może się łączyć z internowaniem. Wszystkie te miejsca charakteryzują się zamknięciem za karę, odseparowaniem jednostek, które sprawiają kłopoty, których istnienie stanowi skandal, uczniów, którzy „nie nadążają”, lub dzieci, które zasikują prześciera-dła. Dzieciom – najniższym istotom na tej drabinie – pozostają tylko momenty bezskutecznego buntu albo oddawanie przemocy pomiędzy sobą. Zawsze wśród dzieci trafi się ktoś inny, nieprzystający, słabszy – jak choćby bohaterka, zwana „kaczką dziwaczką”. Tulli celnie rozwija też wątek zabawy dzieci w wojnę: „Wehrmacht walczył już tylko

³⁴ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, dz. cyt., s. 155-156.

na podwórkach, ale bez entuzjazmu. Ostrzeliwał się z patyków...”³⁵. Dzieci zatem w wizji Tulli, która jest zbieżna ze świadectwem dzieciństwa powojennej wspomnieniowej prozy współczesnej, są poetycko nazwane „niedobitkami” Wehrmachtu.

Dziecko Hiob – utrata i nostalgia

Istota niedorośla cierpi jednak nie tylko męczarnie fizyczne, ale od najmłodszych lat poddawana jest także katorgom psychicznym spowodowanym głębokim i intensywnym doświadczeniem braku, tracenia. Tracenia nieodwołalnego, gwałtownego – jednym słowem – totalnego. Kondycja dziecka zatem przypomina sytuację biblijnego Hioba, któremu Bóg postanowił odebrać w jednej chwili wszelkie dobro, jakie posiadał. Historia Hioba stała się podstawą do wieloletniego sporu o teodyceę – udziału Boga w złu. Czy cierpienie jest karą, potępieniem, jaki jest jego sens, czy jest celowe? Te same pytania można zadać w stosunku do dzieci: czy ich cierpienie rozpatrywać w kontekście potępienia? Czy są one tylko słabymi ofiarami ślepych sił? Jest to pytanie o tyle ważne, że wybranie jednej z możliwości od razu umieszcza dziecko w odmiennych kontekstach. Posługując się wielkim skrótem można stwierdzić: dziecko potępione, czyli złe, albo dziecko cierpiące niewinnie, a zatem święte.

Kolejne ważne pytanie to: co dziecko traci? Wszystko to, co składa się na raj dzieciństwa: dom, rodziców, niewinność, naiwność. Czasami procesowi utraty ulega sam czas, jako jego upływ, a więc utrata młodości, samego dzieciństwa.

Dziecko po stracie to dziecko–starzec, rozpaczający Hiob, dotknięte nostalgią i poczuciem straty już od najmłodszych lat. Dziecko chore na nostalgię, rozpamiętujące utracone rzeczy, miejsca, przedmioty, osoby, a wreszcie i siebie samego, stanie się dorosłym, który wraca w przeszłość, aby to wszystko odnaleźć. Dziecko jednak to Hiob potępiony nieodwołalnie, nigdy nie odzyska utraconych skarbów. Przyjrzyjmy się temu procesowi, zobaczymy dziecko opętane przeszłością.

Tracenie – jak nagłe spadanie w głąb ciemnej studni – zaczyna się w *Nowolipiu* dokładnie na 188 stronie. Wtedy to powolny, słoneczny, leniwy czas przeszły zmienia się w szybką narrację prowadzoną w cza-

³⁵ M. Tulli, *Szum*, dz. cyt., s. 71.

się terazniejszym. Jest to terazniejszość wojny, wrześniowego ataku na Warszawę:

Syreny wyją. Przeszedł, przeszedł, nadciąga ciężki pomruk, przechodzi w rytmiczne stękanie, gdzieś niedaleko rozlega się wycie, a potem przeciągły świst – i huk. Ziemia drży. A więc są nad nami, myślę, a właściwie nie są to myśli tylko błyski świadomości, krążą nad naszymi głowami, nie ominie nas to, nie ominie dziewczyny, która dyżuruje na dachu. [...] Jeszcze żyjemy. Warkot ulatuje w głąb nieba. Koniec bombardowania, tłucze się nadzieja (błysk świadomości, strzęp myśli), odlecieli, udało się. [...] Znowu nadciąga pomruk [...] powtarzam w myśli: „Nie bój się, nic się nie stanie”, myślę zakłębami, ściskam mocniej dłoń siostry, chcę jej udzielić trochę męskiego spokoju, ja, który znowu z minuty na minutę dorosłuję, podczas tego bombardowania³⁶.

Wspomnienie zamienia się w relację, ponieważ wojna nie należy już do wspomnienia, to terazniejszość, która trwa do dziś, dzieciństwo należy do przeszłości. Niemieckie samoloty w jednej sekundzie zniszczyły ten budowany przez lata świat dzieciństwa, to opisywane misternie i pracowicie *Nowolipie*. Warszawa pada. Chłopiec decyduje się na ucieczkę na Wschód. Dziecko staje się żołnierzem, staje się dorosłe i uchodzi z rajskich stron dzieciństwa. Wojna, bombardowanie uzyskuje tutaj symboliczną wartość siły niszczącej nie tylko materialnie, ale w wymiarze emocjonalnym, psychicznym, metafizycznym nawet. Wojna to zło, grzech, przeciwko niewinności i dobru dzieciństwa.

Z chwilą opuszczenia Warszawy chłopak traci więc nie tylko dom rodzinny, rodziców, cały ten świat budowany do złowrogiej 188 strony, ale przede wszystkim traci siebie. Zaczyna się czas kamuflażu, maskowania się, udawania kogoś innego: wyraża się to w symbolicznym przefarbowaniu włosów, zmianie nazwiska. Zyskujemy także pewność, że chłopak cały czas jest świadomy tego procesu: „ja już wiedziałem, że tego [...] nie zapomnę”³⁷. Wtedy też zaczyna się pisanie: „W wolnej chwili biorę cienki zeszyt w kratkę i zaczynam pisać. Nie wiem, co to jest – powieść, dokument, notatnik...”³⁸. W pisaniu ujawnia się chęć utrwalenia, zatrzymania uciekającej chwili, patroluje mu

³⁶ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 188.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 195.

poczucie i świadomość straty. W raju dzieciństwa czas nie upływa, znajdujemy się w piekle.

Wojna nierzadko jest właśnie tą granicą pomiędzy dzieciństwem a dorosłością. Przedwojnie jest tak niedoścignionym, odległym czasem mitycznym, że – jak o tym pisałam – nawet nie ma go w świadomości dziecka. Tęskni ono zatem za czymś nieokreślonym, w co bardziej wierzy niż wie. Czas opowiadania *Czarnych sezonów* określony jest formułą: „Na samym początku wojny, tuż po klęsce”³⁹. Świat przed wojną nie został tutaj ujawniony, dziecko zostało go pozbawione. Ale w opowiadaniu *Ciastko* mamy sytuację, która próbuje udawać normalne, przedwojenne czasy. Oto chłopiec z matką wybiera się do cukierni. Matka obiecała dziecku ciastko:

Nadeszła wreszcie ta upragniona chwila. Wybrałem ciastko, to, które najbardziej mi się podobało i będzie – jak się domyślałem – najsmaczniejsze. Nie zjadłem go jednak na miejscu, Matka mi wytłumaczyła, że powinno się to stać w domu, w spokoju, bo to miała być cała uroczystość, swojego rodzaju obrzęd. Pamiętam, jak wyglądało, na wierzchu miało warstwę z czerwonej galaretki⁴⁰.

Jak bardzo to czerwone ciasteczko kontrastuje ze światem pruszkowskiego getta. Jest obietnicą, marzeniem, szczęściem samym w sobie. Jednak to pięknie zapakowane ciastko zostaje chłopcu zabrane w drodze do domu, wyrwane przez innego chłopca. Czyż nie jest to symboliczna wizja utraty świata, którego nawet nie zdążyło się posmakować? Raju przedwcześnie i brutalnie odebranego? Posłuchajmy narratora:

Myślę, że już wtedy chodziło o coś więcej niż o to nieszczęsne ciastko, spostrzegłem, jak okropny jest świat, pojąłem, że nic już nie będzie się działo po mojej myśli, że jestem narażony na agresję i odbierane mi będzie to, co chciałbym, aby było moje i na czym mi zależy⁴¹.

Oto prawdziwie brutalne przyuczenie do stanu permanentnej utraty. Jest to o tyle doniosłe, że przecież ciastko w postaci Proustowskiej magdalenki (Głowiński jako autor nawiązuje do niej w tytule in-

³⁹ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 9.

⁴⁰ Tamże, s. 22.

⁴¹ Tamże, s. 23.

nego swego utworu wspomnieniowego *Magdalenka z razowego chleba*) stało się symbolem smaku przeszłości, nostalgicznego powrotu do krainy rajskiego dzieciństwa. U Głowińskiego dziecko nie zdążyło nawet tej swojej magdalenki posmakować, a mimo to jako dorosły wraca do niej, wraca do braku, wraca do utraty. Bardzo trafnie ujmuje to Czaplński twierdząc, że elementem współczesnej dyskusji z tradycją nostalgicznego powrotu jest poczucie, iż powrót spowodowany jest właśnie owym poczuciem braku: „ta proza szuka utraconego, ona potrzebuje utraty i dlatego kreuje świat naznaczony brakiem, ukazuje byt, z którego uciekło istnienie”⁴².

Bohater Dichtera to dziecko o tyle bogatsze od chłopca z *Czarnych sezonów*, że pamięta o przedwojennym dzieciństwie w domu przy ulicy Pańskiej. Bogatszy, a może właśnie obarczony większym ciężarem. Dom na Pańskiej został bezpowrotnie utracony. A był to dom, w którym dziecko przeżyło chwile rozkosznej sytości, bezpieczeństwa i błogostanu:

W wilgotnym cieple mamki usypiałem spokojny i syty. Wystawiano mnie w wózku przed dom. Obok wygrzewał się w słońcu ogromny bernardyn ojca. Przez okno zerkały na nas mamka i służąca. Matka pochylała się nade mną zastaniając słońce⁴³.

Proces tracenia zaczyna się jednak bardzo wcześnie od choroby ojca:

Gdy miałem rok, ojciec zachorował na gruźlicę. Wkrótce był umierający. Matka zawiozła go do szpitala płucego we Lwowie. [...] Nie zauważyłem nawet, że zniknął⁴⁴.

Z chwilą wkroczenia Niemców nastają kolejne etapy tracenia:

Zaczęły się konfiskaty. Najpierw radia, zegarki i biżuteria. [...] Potem futra. [...] Wreszcie meble⁴⁵.

Gdy dom zostanie opustoszony, zmienia się miasteczko, ulica Pańska zmienia nazwę na ulicę Stalina, a potem Hitlera. Wreszcie, nastę-

⁴² P. Czaplński, *Przerabianie nostalgii...*, dz. cyt., s. 81.

⁴³ W. Dichter, *Koń Pana Boga*, dz. cyt., s. 13.

⁴⁴ Tamże, s. 14.

⁴⁵ Tamże, s. 24.

puje rozstrzygający moment ostatecznej utraty, jest to wprost gwałtowna ucieczka z domu, z miasteczka:

– Andziu, but! – odwróciła się Nusia. – O Boże! Niemiec! Na górze stał Niemiec na koniu i strzelał do nas z pistoletu. Przemknęliśmy po kamieniach strumienia. Przebierałem nogami w powietrzu, gdy matka przeskakiwała doły z wodą. Zniknęło nasze podwórze, zniknął też Niemiec⁴⁶.

Ta ucieczka na zawsze zostawi w chłopcu piętno tęsknoty za domem dziadków na Pańskiej. Szybko dokonana się proces idealizacji: nic już – ani herbata, ani mąka na kluski – nigdy nie będzie tak dobre jak na Pańskiej. Chłopiec usilnie stara się pielęgnować pamięć o dziadkach, domu na Pańskiej, a także o ojcu, znaczy to bowiem, że w pewnym stopniu ich ocala. Jednak proces tracenia nie kończy się, chłopiec powoli o wszystkim zapomina. Budzi to jego przerażenie:

Coś dziwnego dzieje się z moją pamięcią. U Andzi Katz nie mogłem przypomnieć sobie głosu babci Antoniny. Potem zapomniałem, jak wyglądała. W Ligocie to samo stało się z Unterami. A Milo? Chodzę za każdym oficerem rosyjskim, na którym skrzypią rzemienie. Jeśli nie jest kałmukiem, zastanawiam się, czy to nie mój wujek. Matka niepotrzebnie wysyła mnie za ludźmi w chodakach albo pasiakach. Nie poznałbym dziadka! Przestał mi się nawet śnić [...] nagle zorientowałem się, że nie pamiętam głosu ojca. Próbowałem wyobrazić sobie jego usta. Bezskutecznie. Policzki. Czoło. Włosy. Nic!... tylko oczy⁴⁷.

Tracenie pamięci – amnezja. W powieści Filipiak *Absolutna amnezja* to właśnie pamięć podlega procesowi utraty. A jest on bolesny, ponieważ pamięć jest skarbcem, w którym przechowuje się wrażliwość na dobro. W prozie tej bowiem wyraża się wiarę w nieskalaną naturę człowieka – dziecka. U swych początków człowiek jest dobry, dopiero w miarę dorastania w społeczeństwie uczone jest zła. Uczone właśnie przez zapomnienie o dobru. Marianna także za wszystkich sił stara się pamiętać.

Znaczące są wnioski, których dostarcza lektura *Domu, snu i gier dziecięcych* Kornhausera, ponieważ tutaj nie ma ani wojny, ani innego nieszczęścia, które brutalnie przerywałoby dzieciństwo. Tym

⁴⁶ Tamże, s. 30.

⁴⁷ Tamże, s. 128-129.

bardziej więc tracienie nabiera wymiaru nieuchronnego procesu, jaki jest częścią każdej egzystencji. Mały J. początkowo jest tym zdruzgotany, ale niebawem zrozumie, że przed utratą nie może się bronić, pozostaje tylko się jej poddać: „Wisiała nad nim jakaś nieujawniona groźba, nie związana ani z maturą, ani startem na studia. J. rozumiał, że coś się kończy, że już za chwilę rozwali się w gruzy jeszcze jeden mit. To było nieuchronne”⁴⁸. J. rozmawia z kolegą na temat swego wyjazdu z Gliwic:

– Łatwo tak powiedzieć, jedź i nie marudź. Dlaczego nie chcesz zrozumieć, że wszystko, co mam, znajduje się właśnie tu, w tym szarym, gęstym kurzu, tu na tej wąskiej wysepce, wśród ludzi mi bliskich. A jest ich niewielu. I giną powoli, nikną, odpływają. Przecież wiem, że nie ma dla nich ratunku. Powinienem tu być razem z nimi, ale opuszczam ich w takim momencie. Tak, właściwie powinienem razem z nimi ginąć, roztopiać się w zadytmionym pejzażu, poczuć się częścią tej wspólnoty. O tym myślę, to mnie boli i z tym nie umiem sobie poradzić – mówi J., a po chwili dodaje: „ru- nie wszystko”. Reakcja kolegi jest pełna zdziwienia: „– Ależ, człowieku, ty masz dopiero osiemnaście lat! Przed tobą otwiera się nowy ład. Musisz uwierzyć, że wszystko jest przed tobą. To, co teraz wydaje ci się ważne, za chwilę straci na znaczeniu. Zapomnisz o tym. Łatwo ci to przyjdzie”⁴⁹.

Kolega J. nie wie, że jego przedwcześnie postarzały, dotknięty nostalgia przyjaciel nigdy już nie zapomni o tym, co utracił, skoro miał to tak krótką chwilę, przez mgnienie oka zaledwie. Odejdzie. Tak, to prawda, ale psychicznie na zawsze będzie uzależniony od wizji własnej przeszłości, skoro tęskni za nią już teraz, gdy widzi ją na śmiertelnym łożu.

Tak, przeznaczeniem człowieka jest strata, nienasylenie. Być może i w ten sposób można interpretować tytuł prozy Czcibora-Piotrowskiego: *Rzeczy nienasycone*. Dzieciństwo jest jak słodkie ciastko, zanim poczuje się jego smak, ono rozpryska się w nicości, jak łudząca cudowna mara. Daje tylko przedsmak pełni, błogostanu, ale szczęście mija, zanim jeszcze zdążymy je ugryźć.

⁴⁸ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, dz. cyt., s. 86.

⁴⁹ Tamże, s. 101-102.

Anioł i zwierzę

By stworzyć przeciwwagę dla dotychczasowych rozważań, które umieszczały dziecko raczej w kontekstach zła, cierpienia i potępienia, poszukam teraz jego miejsca po przeciwnej stronie. Symbolika świętości w odniesieniu do dziecka uruchamia jego powinowactwa z istotami boskimi, świętymi, takimi, u których kontakt z bogiem jest bardziej bezpośredni niż w przypadku zwykłego człowieka. Najczęściej takie dzieci to anioły. Za egzemplifikacje posłużą mi *Weiser Dawidek*, *Absolutna amnezja* oraz *Rzeczy nienasycone*. Koniecznym wnioskiem, do którego te rozważania doprowadzą, będzie stwierdzenie, że anielskość dzieci w każdym z tych przypadków będzie zmacona. Co to oznacza? Na razie wystarczy powiedzieć, że coś wyraźnie przeszkadza dzieciom być „czystymi” aniołami. Grzech, występki, potępienie i cierpienie czają się zbyt blisko. Anioły w piekle? Upadłe anioły?⁵⁰

Turek z *Absolutnej amnezji* wcale nie zachowuje się jak anioł. Przewodzi łobuzerskiej bandzie okrutnych dzieci, których głównym zajęciem jest palenie papierosów i picie alkoholu w bunkrach w czasie, kiedy powinny być w szkole. Rozdarcie Turka pomiędzy siłami dobra i zła zaznacza się już chociażby w „moralitetowym” przedstawieniu struktur dowodzonej przez niego bandy. Okazuje się, że ma on dwóch doradców: są to „żyłasty cherubin Uriel” i „czarnooki, bystry, diabeł wcielony Piotrowski”⁵¹. Planowany przez bandę chuligański napad na szkołę zamienia się w święty bunt, a wypadek Turka jawi nam się jako męczeństwo i ofiara na ołtarzu walki o wolność. Turek z łobuza zamienia się w anioła. Nie. Wydaje się, że anielskość tkwi w nim od początku i stopniowo się odkrywa. Widzimy ją głównie oczami Marianny, którą połączy z Turkiem subtelne uczucie szczerzej dziecięcej miłości, oddania, podziwu, a wreszcie walka o wspólną sprawę.

O co walczy Turek? (Sporo już zostało na ten temat powiedziane). Turek walczy między innymi także o odzyskanie swojej anielskości, i nie tylko swojej, ale wszystkich dzieci. Powieść ta bowiem przytacza rozbudowaną teorię, według której każde dziecko było kiedyś aniołem, ale za sprawą amnezji zapomniało o swoim pochodzeniu:

⁵⁰ Bardzo inspirująco ujmuje zagadnienie utraty anielskości w kulturowym obrazie dzieci w wyniku dojrzenia psychofizycznego G. Leszczyński. Por. *Ikona anioła w portrecie dziecka*, [w:] *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa*, dz. cyt., s. 21-47.

⁵¹ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, dz. cyt., s. 83.

dziecko posiada naturalną zdolność do komunikowania się z całymi szeregami duchów, w innych genealogiach zwanych też aniołami. Było to możliwe, ponieważ dziecko ledwo co samo zdążyło się przyoblec w kształt ludzki. Boża unia, bliski związek ze stwórcą, w jakim trwało jeszcze na chwilę przed narodzeniem, zostaje, niestety, zerwany wraz z przyjściem na świat. Ponieważ jednak rozłączenie to nastąpiło dość niedawno [...], dziecko nosi w sobie zachowaną przynajmniej częściowo, pamięć owego związku, którą jednak z wiekiem utraci⁵².

Amnezja jest wywoływana przez społeczeństwo dorosłych, którzy w różnych instytucjach (na przykład w szkole) dokładają wszelkich starań, by wdroić dzieci do okrucieństwa i przemocy. To Turek jest zatem dzieckiem-aniołem, „niebiańskim przybyszem, który wybrał ceglany komin”⁵³ wbrew porządkowi rzeczy, ponieważ nie powinno go w ogóle być na ziemi. Turek jest zatem równocześnie „zabłąkanym aniołem”⁵⁴. Wspinając się na komin kotłowni próbuje także dokonać aktu przywrócenia pamięci o anielskiej genealogii człowieka-dziecka. Jego czyn jednak wywołuje zaledwie niewyraźne poruszenie w nieruchomych odmętach pamięci zbiorowej. Co prawda pada pytanie: „A co jak wszyscy jesteśmy aniołami, tylko zapomnieliśmy o skrzydłach?”⁵⁵, lecz:

upadek anioła okazać się mógł co najwyżej tematem kilku niezobowiązujących dociekań. Ostatecznie godziło się im przyjąć, że anioł był, powiedzmy, ptakiem; co prawda niezwykle, znacznie większym niż miejscowe bociany, o wyjątkowo długim dziobie i błoniastych skrzydłach – wyglądającym zatem w przybliżeniu, jakby wymknął się z jakiegoś niebiańskiego garnka, do którego, uprzednio oskubany z piór, wrzucony został⁵⁶.

Ów poczwarny ptak jest zatem metaforą zapominania, wypierania z pamięci tego, na co w niej nie ma miejsca, z czym ona nie może się pogodzić. Trening amnezji i okrucieństwa przynosi oczekiwane efekty w postaci ogłupiałego i bezwolnego społeczeństwa w rękach władzy. Zwróćmy uwagę na komentarze w związku z objawieniem się anioła:

⁵² Tamże, s. 143.

⁵³ Tamże, s. 226.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 199.

⁵⁶ Tamże, s. 227.

- Wiecie, że pterodaktyl usiadł na dachu kotłowni? – zapytała Karolka.
- Ktoś go sfotografował, ale zamiast niego wyszedł anioł ze skrzydłami [...] – A wie pani, że u nas na dzielnicy zatrzymał się anioł? Osiadł na dachu kotłowni i rozpuścił swe tęczkowe skrzydła. – To nie był anioł tylko pterodaktyl [...], a skrzydła miał takie jak z błota⁵⁷.

W taki właśnie charakterystyczny dla swej prozy sposób Filipiak rejestruje nie tylko, jak powiedziałam, proces mentalnego zniewolenia zbiorowości, manipulację informacją, ale i zmaconą anielskość Turka. Ostatecznie nie wiadomo, czy Turek jest bohaterem, wysłannikiem niebios, świętym dzieckiem, czy młodocianym przestępcą. Anioł o tęczowych skrzydłach zbyt łatwo staje się oskubanym ptakiem: pterodaktylem. Symbolika pterodaktyla jest tu jak najbardziej na miejscu, ponieważ jest to ptak, który został przez ewolucję wykreślony raz na zawsze z racji swej nieporadności i nieprzystosowania do życia. Stracone, zapomniane stworzenie – podobnie jak Turek.

Padło już w tej pracy stwierdzenie o podobieństwach łączących Turka z Weiserem z powieści Huelle, tutaj pozostaje jedynie to stwierdzenie wzbogacić o kolejny wątek: Weiser, podobnie jak Turek, jest dzieckiem poruszającym się na skraju dwóch przeciwnych wartości.

Już związek Weisera z postacią Jezusa sytuuje go po stronie sacrum. Dopełnia ten obraz sen Pawła, w którym Weiser walczy ze zwierzętami:

[...] zobaczyłem w promieniach słonecznych małego chłopca ubranego na biało. Nie mogło być wątpliwości – to nadchodził Weiser i wyciągniętą dłońią pokazywał coś albo kogoś, czego nie mogłem dojrzeć w plątaninie drgających ciał i poskręcanych trupów. Weiser podszedł najpierw do lwa i wyrwał mu orle skrzydła. Zwierzę padło bez tchu na ziemię, bezładnie bijąc ogonem. Następnie przyparł dłońią niedźwiedzia – i to zwierzę przewróciło się na piasek bez mocy. Teraz przyszła kolej na monstrum z rogami. Weiser powyrywał je niczym badyle i potwór zwałił się na kolana, a następnie na brzuch; stalowe zębiska wypadały mu z paszczy i przemieniały się w okrągłe dziesięciotłówki. Na koniec Weiser zmierzył się z czarną, czterogłową panterą o ptasich skrzydłach na grzbiecie...⁵⁸.

⁵⁷ Tamże, s. 198.

⁵⁸ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, dz. cyt., s. 180-181.

Pozwoliłam sobie przytoczyć ten obszerny fragment w całości, ponieważ ważna jest nie tylko jego treść, ale i atmosfera. Budzi on na pewno skojarzenia z *Apokalipsą według Świętego Jana*, a drastyczne obrazy mąk ludzkich zadawanych przez bestie są być może stylizowane na średnio-wieczne wizje cierpienia ludzkości w sądnym dniu, obrazy Hieronima Boscha. Natomiast Weiser jawi się nam tutaj bezsprzecznie jako wysłan-nik niebios, święte dziecko, anioł. Ale jednocześnie Paweł zapytuje sam siebie: „Po czyjej stronie jest w takim razie Pan Bóg? [...] I przeraziłem się nie na żarty, bo po raz pierwszy wydało mi się, że Weiser mógłby być siłą nieczystą, która omotawszy nas siecią pokus, wystawiła na próbę”⁵⁹.

Anielskość i świętość Weisera jest zatem i tutaj opleciona mnóstwem domysłów, niejasności i wątpliwości. Mało tego, historia tego chłopca ulega także powolnej, acz nieuchronnej amnezji. Zrozpaczo-ny Paweł, który stara się po latach zrekonstruować dzieje tamtego lata, przekonuje się, jakie to trudne zadanie, i na jak nikłą pomoc swych kolegów, innych świadków zdarzeń, może liczyć. Elka i Szymon nie pamiętają nic, sam Paweł mota się w licznych hipotezach. Tak więc czytelnik tym bardziej nie może się zorientować, jaka jest w końcu ostateczna wersja wydarzeń. I takiej wersji chyba nie ma. Dawid może być równie dobrze sługą bożym, co szatańskim.

Czcibor-Piotrowski także w swej powieści buduje obraz dziecka bożego. *Dziewczyzna z nieba* to tytuł rozdziału, w którym Andrzej spotyka Anię. Właśnie tych dwojga w największym stopniu dotyczy sfera sacrum. Ich spotkanie w lesie odbywa się w scenerii raj, las ten jest bowiem przestrzenią świętą, bezpieczną, opływającą bogactwami i różnorodnością cudownej natury skąpanej w złocistym letnim słońcu. Jest tam także jabłko „rumiane i cudownie okrągłe”⁶⁰. W powieści tej przywołana zostaje kategoria „dzieci bożych”:

i któregoś dnia, kiedy tak szliśmy nadzy, jak nas dobry Pan Bóg stworzył, przez podpanińskie lasy i bory, trzymając się za ręce, a wokół nas przemykały w gąszczu dzikie zwierzęta, każde łagodne jak jagnię, i nie zjawił się archanioł z ognistym mieczem, wypędzający nas z raj, i wokół unosiła się odurzająca woń jedliny i żywicy – nagle zerwał się wiatr, w jego porywach gałęzie nad naszymi głowami odezwały się krótko, raz i drugi, tak że zdawało się, że w tym szumie można było dosłyszeć: – Oto dzieci... którem sobie... wielce upodobał...⁶¹.

⁵⁹ Tamże, s. 150.

⁶⁰ A. Czcibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 98.

⁶¹ Tamże, s. 196.

Szczególną uwagę zwrócić należy na początek powyższego cytatu, gdzie mowa jest o nagości, która nabiera symboliki niewinności, czystości. Właśnie nagość jest kluczem do rozstrzygnięcia problemu świętości i występności dzieci. Nagość bowiem z jednej strony silnie związana jest – jak napisałam – z czystością, niewinnością, ale z drugiej strony niesie za sobą znaczenia powiązane ze sferą seksu, erotyki, pokusy, a wreszcie grzechu. Nagość, jako odarcie z fałszu, brudu doczesności i kultury stworzonej przez człowieka, nagość jako synonim natury. Odżywa tutaj zatem pogląd Rousseau i romantyków, którzy uważali dziecko za istotę świętą, bo nieskałaną wpływem kultury, poruszającą się w obszarze natury. Takie też znaczenie można przypisać panińskim lasom: raj natury.

Jednak w rajach tym pojawia się dwuznaczna postać jurodiwego Griszki, którego opis pasuje równie dobrze do Boga czuwającego nad swymi dziećmi, co do węża czającego się za drzewem i czekającego na sposobność sprowadzenia dzieci na drogę grzechu („czuliśmy, że ktoś na nas patrzy, że podąża za nami z dala, abyśmy nie mogli go dostrzec, że nas strzeże, że nam sprzyja...”⁶²). Poza tym jurodiwy Griszka jest strażnikiem łaźni – przybytku, w którym pomiędzy postaciami dochodzi do zbliżeń erotycznych. Łaźnia jest jakby świątynią seksu, tutaj staje się on obrzydliwym rytuałem, odbywają się orgie w oparach alkoholu. To właśnie Griszka zwabia dzieci do środka. Wąż?

Jednakże jednocześnie łaźnia wpisuje się w ciąg metafory oczyszczania, mycia ciała, które są zabiegami sakralnymi. Nagość i mycie nierozzerwalnie wiążą się tutaj z obmyciem z brudu życia doczesnego, z grzechu (patrz na przykład rytuał mycia ciała umarłej matki w rozdz. *Myjące umarłą*). Jak pogodzić ze sobą te dwie sprzeczności?

Kolejna sprzeczność dotycząca postaci Griszki to jego przemiana:

a gdy zdumieni unieśliśmy głowy, zobaczyliśmy u wezgłowia mogiły wysoką postać w czarnej lśniącej sutannie, z zarzuconą na ramiona stułą, i z trudem poznaliśmy w śpiewającym kapłanie kulawego przygarbionego Grizkę, łąziebnego z bani, który w tej chwili stał wyprostowany, pełen godności w swoim świętym, postannictwie, i donośnym głosem zaklinał niebo mocą swojej kapłańskiej władzy⁶³.

⁶² Tamże, s. 104.

⁶³ Tamże, s. 179.

Jurodiwy Griszka staje się naraz „ojcem Grigorijem”, wąż staje się sługą bożym. Półgłówek-kaleka, żyjący z dala od innych w swej leśnej chacie, zboczeniec-podgądacz dzieci, stróż występnego przybytku, staje się nagle „świętym Franciszkiem” – pogodnym, wyrozumiałym dla grzechu i wielbiącym każdy przejaw życia. Ujawnia on swą filozofię tolerancji i przebaczenia. Gdy Ania „pytała, czy to nie grzech, że leżymy nadzy w sianie na stryszku koniuszki, że goło pławimy konie w Niei, że tulimy się do siebie, całujemy i pieścimy” Grigorij odpowiedział dobrotliwie: „– Ja znaju! Ja wsio pro was znaju! Eto priewoschodno, czto wy lubicie drug druga... Tak i nado! Eto nie griech, eto dołg i podwig!”⁶⁴. Według ojca Grigorija grzech jest nieunikniony, bo jak widzimy, w powieści wszystko ma dwie twarze, i nawet najszlachetniejszy postępek podszyty może być grzechem.

Przesłanie utworu – i niech to będzie także podsumowaniem tego podrozdziału – jest takie, że nie sposób oddzielić od siebie dobra i zła. To, co jawi się potępione, może okazać się święte, jak Griszka, i odwrotnie: to, co jest występne, ma swą głębszą warstwę, która okazuje się czystym złotem dobra, podobnie jak dziwne relacje łączące Andrzeja z Anią i Sarą.

Czy zatem można jednoznacznie umieścić dzieciństwo po którejś ze stron? Jak oddzielić prawdę od nostalgicznego upiększenia? Może lepiej powiedzieć, że istnieją dwa sposoby stylizacji dzieciństwa we wspomnieniach: na raj i na piekło?

„To jest piekło, zdecydowała Marianna. Jestem w piekle i nie ma stąd wyjścia”⁶⁵; „i wydawało mi się, że jesteśmy jak Adam i Ewa w rajskim ogrodzie”⁶⁶. Każde miejsce przedstawione w omawianych powieściach dałoby się w ten sposób opisać: piekielnym miastem jest Gdańsk Chwina i Huellego, choć u tego ostatniego – jak napisałam – peryferie miasta są już sferą rajską.

Lubas-Bartoszyńska przedstawia prostą teorię, w której odkrywa prawidła kształtowania jasnych i ciemnych „toposów dzieciństwa”:

w powieściach wyrażających zdecydowaną aprobatę wartości tradycyjnych, dzieciństwo jawi się jako raj, i to raj utracony [...]. Odwrotnie rysuje się topos dzieciństwa tam, gdzie kierunek rozwoju jednostki ukazany jest jako wydobywanie się z otchłani nędzy, sieroctwa i uciemnienia. W miej-

⁶⁴ Tamże, s. 184.

⁶⁵ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, dz. cyt., s. 196.

⁶⁶ A. Czciwor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 195.

sce mitu utraconego raju dzieciństwa pojawia się mit piekła, czyścica i labiryntu, z którego nie ma wyjścia⁶⁷.

Twierdzenie to znajduje zastosowanie w wielu powieściach autobiograficznych XIX i początku XX w., ale we współczesnej realizacji gatunku nic już nie jest tak proste i jednoznaczne. Jak to ukazałam w toku wywodu, kategorie piekła i raju są tu bardzo płynne. Nie jest wcale tak, że nawet do najgorszego, najbardziej koszmarnego dzieciństwa nie tęskni się w dziwny sposób. Przecież sam fakt podjęcia czynności wspomnieniowych, których przedmiotem staje się dzieciństwo, a którym patronuje nostalgia i rozrzewnienie, dowodzi niezbitcie, że szuka się raju nawet tam, gdzie nie może być o nim mowy.

Nostalgia bowiem oprócz rozkosznego bólu nabiera coraz częściej nowego wymiaru: litości nad sobą jako dzieckiem. Owo Gombrowiczowskie „Biedny, biedny chłopcze...” do dziecka z *Dzienników* pobrzmiwa chociażby w następujących cytatach: „Nie myśl o tym dziecko, bo nie wiesz nic jeszcze. Boli cię tylko ciało nie dusza. Zasypij spokojnie...”⁶⁸, „widziałem przez chwilę siebie: szczęśliwie nieszczęśliwego i nieszczęśliwie szczęśliwego chłopca, który tak wcześniej musiał wgryźć się zębami w miąższ grzesznego owocu wiadomości”⁶⁹. Litość nad dzieckiem cierpiącym, słabym i skrzywdzonym, żal, że dzieciństwo, jakie się przedstawia, tak dalece odbiega od ideału utrwalonego właśnie jako topos w tradycji literackiej. Stąd nadal tak potrzebny jest raj dzieciństwa, który czasami bardziej się zakłada, niż sugestywnie przedstawia (przypomnijmy sobie chociażby magiczną formułę „przed wojną”, która umieszczona poza czasem narracji, pełni rolę takiego właśnie założonego raju).

Czyżby zatem raj dzieciństwa był już tylko terapeutyczną koncepcją, reliktem niegdysiejszych wymogów gatunku wspomnień o dziecku? Bezpieczeństwo, sytość, błogostan. Ale drapieżne ptaki już krążą, bombowce nadlatują, słychać pierwsze wystrzały, pierwsze trupy: dziadek, babcia, ojciec, matka... Stosy trupów. Po piekle dzieciństwa przekradają się dzieci, próbując ująć cało spod ślepego topora śmierci, spod bolesnych razów przedwczesnej dorosłości. Dzieci – starcy,

⁶⁷ R. Lubas-Bartoszyńska, *Od dokumentu do fikcji (Rzecz o powieści autobiograficznej)*, [w:] *Między autobiografią a literaturą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 194.

⁶⁸ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 103.

⁶⁹ A. Czcibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 241.

dzieci opętane strachem, cierpiące i potępione. Dzieci okrutne i zepsute. Mali nostalgicy, rozpamiętujący przeszłe, utracone raje. Może byli kiedyś aniołami, ale zapomnieli.

Może jest tak, że nostalgia nie tylko idealizuje przeszłość, ale równie silnie obrzydza ją. Szuka nie tylko świętości, anielskości, ale lubuje się w makabrze, występku, okrucieństwie. Nie zapominajmy, że nostalgia to uczucie „słodkiej goryczy”, „rozkosznego bólu”. Uczucie odrazy na myśl o własnej przeszłości łączy się z uczuciem tęsknoty za tą właśnie ohydą. Czy zapisywanie wspomnień może mieć zatem funkcje terapeutyczne: zrozumieć to irracjonalne uczucie, przewyciężyć je, racjonalnie ukazać samemu sobie obraz przeszłości? Wspomnienia miałyby zatem ukoić nostalgię, wyciszyć tęsknotę raz na zawsze? Często okazuje się, że nostalgia jest chorobą nieuleczalną, chorobą śmiertelną.

ROZDZIAŁ 5

Cudowne spotkanie dziecka i dorosłego

Nadszedł czas na podsumowanie i zamknięcie wątków, które przeplatały się ze sobą w kolejnych rozdziałach tej pracy. Pierwszeństwo jednak należy się głównemu zagadnieniu, które mnie tu interesuje: kategorii dzieciństwa we współczesnej prozie wspomnieniowej. Ujawnione w dotychczasowych rozważaniach odmiany kategorii dzieciństwa ująć można w siedmiu grupach. Zabieg ten będzie w dużej mierze upraszczający, lecz zaletą jego będzie także przejrzystość i czytelność:

1. Dziecko-buntownik przeciwko konwencji i normie społecznej, walczy o autentyzm i prawdę, także o swą autentyczną tożsamość;
2. Dziecko-uczeń, poszukiwacz, bohater labiryntowy;
3. Dziecko jako podmiot inicjacji, pierwszy grzech, wtajemniczenie;
4. Dziecko natury, dziecko jako wyraz nieskrępowanych instynktów;
5. Dziecko jako symbol szczęścia doskonałego, pełni, błogostanu, stanu czystości i niewinności, wolności od cierpienia, mit raju;
6. Dziecko święte, mające łączność ze sferą sacrum, posiada kontakt ze światem absolutu, ale jest słabo zakorzenione w rzeczywistości i cielesności (np. chorobliwe), dziecko-mędrzec, dziecko-starzec, dziecko-artysta, posiada „nadwiedzę”, która jest dla niego ciężarem (dziecko romantyczne?);
7. Dziecko jako synonim bezbronności, słabości, wydane na pastwę losu, pozostawione bez opieki (sierota), cierpiące fizycznie i psy-

chicznie, takie dziecko jest często figurą człowieka i jego kondycji w świecie: dziecko-człowiek.

Pojawił się tu zestaw utrwalonych w kulturze znaczeń powiązanych z hasłem „dziecko”. Trzeba również zastrzec, iż rzadko występują one w izolacji. Bardzo dobrze widoczne jest to na przykładzie Andrzeja Piotrowskiego, bohatera *Rzeczy nienasyconych*. Najbardziej odpowiednią do jego charakterystyki jest kategoria 4 – „dziecko natury, nieskrępowane instynkty”, ale za sprawą skojarzeń, które utrwaliły się w kulturze europejskiej – jak o tym pisałam w rozdz. 4 – dziecko takie łatwo staje się po prostu złe i grzeszne. Złe zatem – przypomnijmy – może być dziecko natury, dzikie dziecko pozbawione zabiegów wychowawczych, dziecko szalone, opętane (mam tu na myśli podatność dziecka na poglądy społeczne o charakterze negatywnie utopijnym: faszyzm czy antysemityzm¹, z czym spotkaliśmy się na przykład w *Końiu Pana Boga*, *Czarnych sezonach* lub opowiadaniach z tomu *Jedźmy, wracajmy...*). Słabość dziecka (patrz powyżej punkt 7) polega między innymi także i na jego podatności na złe wpływy. Ryzykowne jest twierdzenie o szczególnym upodobaniu zła przez dziecko, ponieważ choć pozornie coś takiego wiele pozycji zdaje się rejestrować, wnikliwsza analiza jednak zawsze prowadzi ku innym, głębszym przyczynom takiego „upodobania”, nigdy – jak powiedziałam – nie jest ono bezinteresowne i nie pozostaje bez istotnych przyczyn zewnętrznych.

Jeśli ukazuje się złe dzieci lub ich złe czyny, to w kontekście dyskusji na przykład o naturę człowieka. Ponieważ dziecko jest uważane za *tabula rasa* – niezapisaną tablicę umysłu ludzkiego (patrz punkt 4 – dziecko natury, czysty instynkt), można je potraktować doświadczalnie i sprawdzić, czy pozostawione samemu sobie będzie złe, czy dobre². Bardzo trafnie metaforyzuje to Tulli w *Szumie*: „Z dzieckiem jest jak z pudełkiem [...] Trudno wyjąć coś, czego się nie włożyło”³.

¹ M. Janion omawia problem zawładnięcia umysłami dzieci przez fundamentalistyczne idee religijne na przykładzie *Ciemności kryją ziemię* i *Bram raję* Jerzego Andrzejewskiego, gdzie przedstawiony jest obraz krucjaty dziecięcej: *Wiara jako idea* (s. 117), *Trup uwodziciela* (s. 123), *Dzieci i utopia* (s. 127), [w:] *Zło i fantazmaty, prace wybrane tom 3*, Universitas, Kraków 2001.

² Na takiej zasadzie złe dzieci ukazywane są we *Władcy much* Williama Goldinga oraz *Niepokojach wychowanka* Torlesa Roberta Musila, na ten temat czytaj: *Transgresje 5. Dzieci*, dz. cyt., s. 229-257 (o *Władcy much*); M. Janion, *Dusza wychowanka Torlesa*, [w:] *Zło i fantazmaty*, dz. cyt., s. 222.

³ M. Tulli, *Szum*, dz. cyt., s. 59.

Proza wspomnieniowa poza siedmioma wymienionymi przeze mnie kręgami znaczeń konstruuje jeszcze dwa bardzo doniosłe i zasadnicze sensory, w jakie wyposaża dziecko. Dziecko staje się za jej sprawą wielkim symbolem przeszłości i początku.

Natomiast stara kategoria świętości dziecka wzbogacona zostaje o znamienity rys. Oto święte jest nie tyle samo dziecko, ile dziecko, którym byliśmy my sami w przeszłości, a którego już teraz nie ma. Walory największej świętości, podniosłości i mistycznego uniesienia posiada jednak przede wszystkim akt przywracania do życia tej słabej i zapomnianej istoty. Wspominanie będzie zatem świętym rytuałem związanym z wymiarami sacrum, absolutu i wieczności. Spotkanie dorosłego i dziecka to jak spotkanie tego, co żyje, z tym, co umarło⁴.

Cudowność tego spotkania ujawnia się w fakcie, że nie jest ono możliwe, jeśli założymy reguły prawdopodobieństwa, którym hołdują omawiane przez nas formy gatunkowe. Wyjątek stanowi utwór Tulli Włoskie szpilki jako przykład pogwałcenia tych reguł, gdzie w warstwie fabularnej dochodzi do spotkania dorosłego z dzieckiem, którym był kiedyś. W rozdziale pt. *Klucz* dorosła narratorka po prostu wysiada na pętli autobusowej, której już nie ma, tuż przy domu swego dzieciństwa. Szuka dziewczynki w przestrzeni miasta w 1966 r., które tak dobrze zna. Czerwone (nie ma mowy o bieli!) flagi wiszą z okazji rocznicy wkroczenia Armii Czerwonej, na ulicy kloszard zwany Historykiem zadaje sakramentalne pytanie o datę bitwy pod Grunwaldem. Szary, zniewolony kraj, chory na historię. Narratorka dostrzega tamtą dziewczynkę. I tu zaczyna się proces autoterapii: dziecko jest w opłakanym stanie, przemarznięte, głodne, prawie bezdomne, nieakceptowane przez grupę, niekochane przez matkę. Na tych brakach opiera się próba leczenia. Dorosła kobieta zabiera dziecko do restauracji, gdzie w ciepłe jedzą zupę i naleśniki – jest to symbolika, która jak wcześniej wspomniałam, odsyła nas do kulinarnego rajy dzieciństwa, zatem istotne staje się dążenie do przywrócenia go choćby na chwilę. Próba nawiązania rozmowy z dziewczynką okazuje się jednak porażką. Dziewczynka wypowiada tylko jedno wymijające słowo, zapytana, jak jej się żyje: „Normalnie”. Dziecko przeszłości jest zatem milczące, litanię jego cierpienia, skarg, przykrości, poczucia obcości wygłasza za nie dorosły. Czy zatem eskapady ratunkowe, owe terapeutyczne

⁴ To tezy artykułu P. Matywieckiego, *W jakim miejscu życia jesteśmy? Rozmowa dziecka i starszego człowieka*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum*, dz. cyt., tom I, s. 7.

misje wspomnieniowe nie są z góry naznaczone niepowodzeniem? Omawiane opowiadanie Tulli kończy się porzuceniem dziecka przez dorosłego: „Bo skąd wzięłabym dla niej czas? Miałam dom i rodzinę. Kiedy spytała, czy jutro też przyjdę, pokręciłam głową”⁵. Zatem czas musi jednak biec do przodu, a w potrzebie powrotu czai się pułapka utknięcia w pętli. Także w pętli narracyjnej. Eksperyment fabularny Tulli stał się zatem z jednej strony buntowniczą eskapadą, ale zdaje się, że nie zyskał uznania. Spotkania dorosłego z dzieckiem niosą zmąconą emocję, podobnie jak bolesno-rozkoszna nostalgia, która łatwo może zamienić się w uzależnienie. Dlatego bezpieczniej kreować takie spotkania nie w warstwie fabularnej, ale językowej, z zachowaniem dużego dystansu.

Zadaniem moim będzie w tym rozdziale doprecyzowanie pojęcia kategorii dziecka jako symbolu przeszłości i początku, a także przyjrzenie się mechanizmom kreacji literackiej owego cudownego spotkania dziecka i dorosłego. Nie zabraknie także pytań o cel takich spotkań.

Dziecko wobec pamięci – mechanizmy pamięci i niepamięci

„Człowiek przez pamięć kim był, może spojrzeć na to, kim jest. Człowiek bez pamięci to człowiek bez tożsamości”⁶ – pisze Czapliński. To, że pamięć stanowi bazę tożsamości, innymi słowami wyraża także i Paul Ricoeur: „pamięć ma decydujący udział w stanowieniu tożsamości osobowej, tak że Locke mógł z niej uczynić główne kryterium tej tożsamości”⁷. Pamięć to kolejne obudowane bibliografią słowo. Postaram się w wielkim skrócie naszkicować główne wątki tej długoletniej dyskusji. Myślenie o związkach pamięci i tożsamości jest jednym z nich.

⁵ Oczywiście jest twierdzenie, że pamięć to narzędzie, za pomocą którego przenosimy się w przeszłość. Badacze starają się natomiast oddzielić od siebie różne rodzaje pamięci. Ciekawą propozycją jest właśnie cytowany wyżej esej Ricoeura, w którym wydziela on dwa ro-

⁵ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, dz. cyt., s. 122.

⁶ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, dz. cyt., część I, rozdz. Tożsamość i czas, s. 40.

⁷ P. Ricoeur, *Pamięć – zapomnienie – historia*, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1995, s. 27.

dzaje pamięci: pamięć indywidualną i pamięć zbiorową. Pamięć zbiorowa jest wszystkim tym, o czym wiemy, że miało miejsce, a czego nie byliśmy świadkami, mało tego, co zdarzyło się nawet kilkaset lat przed naszym narodzeniem. Szczególnym rodzajem „narracji pamięci”⁸ jest historia, która utrwalana i udokumentowana jest w piśmie. Pamięć zbiorowa warunkuje według filozofa pamięć indywidualną, przez to, że stale ją koryguje i wzbogaca. To niesłychane, że wspomnienia innych osób traktujemy jak własne. Pamięć indywidualna nie mogłaby istnieć bez pamięci zbiorowej, ponieważ aby w ogóle zacząć coś wspominać, nie możemy znajdować się w izolacji – jak sądzi filozof – ale musimy stale korzystać z pomocy pamięci zbiorowej, która naszą pamięć jednostkową organizuje, przechowuje i wywołuje.

Podobne podejście do związków naszej prywatnej pamięci z zasobem wspomnień grupy prezentuje Maurice Halbwachs w wyczerpującym studium zatytułowanym: *Społeczne ramy pamięci*⁹. Sam tytuł już wprowadza w krąg zainteresowań badacza. Kilka wyjątków z tej pracy upewni nas, że w gruncie rzeczy zdanie Halbwachsa w niczym nie różni się od podejścia Ricoeura:

aby wspominać, trzeba być zdolnym do rozumowania i trzeba się czuć związanym ze społeczeństwem ludzkim, które może zagwarantować wierność naszej pamięci¹⁰.

Tylko o tyle mamy wpływ na nasze dawne wewnętrzne dyspozycje i możemy je bodaj częściowo odtwarzać, o ile były one związane z obrazami o znaczeniu społecznym, które z łatwością sobie przedstawiamy, jako że jesteśmy członkami społeczeństwa¹¹ i wreszcie:

Nie zdajemy sobie sprawy z całej pracy umysłu niezbędnej do przywołania jakiegoś wspomnienia¹².

Z rozumowania tego płynie wniosek o totalnym zawłaszczeniu naszej pamięci przez pojęcia nienależące do nas, okazuje się ponadto, że już nie mamy intymnych i osobistych wspomnień, a jedynie gotowe

⁸ Tamże.

⁹ M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, PWN, Warszawa 1969.

¹⁰ Tamże, s. 39.

¹¹ Tamże, s. 42.

¹² Tamże, s. 58.

matryce do wypełnienia. Czy jednak nie jest to oczywiste, że jako istoty społeczne nie możemy ani wspominać niczego innego, ani myśleć o niczym jak o tym, co związane ze społeczeństwem? Nie tak oczywiście dla Bachelarda, którego zdanie jest dokładnie przeciwne:

Aby żyć w tej niegdysiejszej atmosferze, musimy o d s p o ł e c z n i ć swoją pamięć i ponad mówionymi i bez końca powtarzanymi wspomnieniami, opowiadany przez nas samych i przez innych, przez tych wszystkich, którzy nauczyli nas, jacy byliśmy w naszym dzieciństwie, odkryć musimy nasz byt nieznaną, sumę wszystkiego, co niepoznawalne w duszy dziecka¹³.

Okazuje się zatem, że istnieje tendencja do fałszowania wspomnień, i o tej tendencji wspominają – poza Bachelardem – Ricoeur i Halbwachs, a także Zaleski i Czapliński. Przyczyn fałszowania wspomnień jest wiele: cenzura (świadoma lub nie) niewygodnych dla nas wspomnień, wyparcie – słowo pochodzące z zasobu pojęć Freuda, zapomnienie – tak nazywa to Ricoeur. Zatrzymajmy się na chwilę nad zapomnieniem Ricoeuera. Może ono być bierne i czynne. Bierne jest równoznaczne z Freudowskim wyparciem, takie wspomnienie nie wraca już nigdy, chyba że pod postacią czynności przymusowych, albo po udanej terapii psychoanalitycznej. Natomiast bardzo ciekawie Ricoeur definiuje zapomnienie aktywne. Jest ono po pierwsze selektywne, co oznacza, że sami decydujemy, co chcemy zapomnieć, a po drugie usunięte wspomnienie jest natychmiast zastępowane inną wersją (jak to trafnie wyraża Zaleski: „zapominanie odbywa się pod najwyższym okiem pamięci”¹⁴). A wszystko po to, by nie przyznać się do luki w pamięci, do tego, że coś się świadomie pomija lub robi uniki. Logika wspomnień jest właśnie taka: lepsze od pustki, od przemilczenia jest tworzenie na to miejsce wspomnień zastępczych.

I tu właśnie otwiera się kolejny wielki wątek, który zdominował ostatnio dyskusję nad pamięcią: wyobraźnia. Bachelard powiada wprost: „Przeszłość trzeba wynaleźć”¹⁵. „Wspominanie jest procesem twórczym” – ujmuje to Zaleski¹⁶ – „Fikcja może mieć dla autobiografa status zapamiętanego faktu, i to nie tylko dlatego, że zawodzi go pamięć, albo, że działa tu mimowolnie mechanizm literaturyzacji

¹³ G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, [w:] *Poetyka marzenia*, dz. cyt., s.134.

¹⁴ M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 53.

¹⁵ G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, dz. cyt., s. 127.

¹⁶ M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 77.

rzeczywistości minionej. Rzecz w tym, że mechanizm literaturyzacji może zostać uruchomiony z całą premedytacją¹⁷ – dodaje badacz. Literaturyzacja, upiększenie, wyobraźnia – tak oto działa pamięć.

Zupełnie odmienną koncepcję pamięci zaproponowała Hirsch w swej teorii postpamięci. Ja pragnę podkreślić decydującą w niej rolę dziecka. Autorka zresztą sama niejednokrotnie odwołuje się do kategorii „potomków” ofiar Zagłady, „drugiego pokolenia” czy też wprost „dzieci”, jako centralnych dla rozumienia jej konceptu pamięci. Zajmuje ją bowiem szczególnie mechanizm traumy i pamięci oraz przebieg procesów transferu między pokoleniami w kontekście studiów nad Holocaustem. Transfer pamięci dokonuje się w przestrzeni „rodziny”, zawsze skierowany jest ku dzieciom, potomkom. „Przeszłość przetrwała dla nich w przedmiotach, obrazach i dokumentach, we fragmentach i trudnych do zauważenia śladach na pamiętających różne czasy stacjach kolejowych, ulicach¹⁸. Kolejnym medium przekazu ważnym dla Hirsch są fotografie: zarówno rodzinne, jak i te wykonane np. przez nazistów w czasie II wojny światowej (tutaj także filmy dokumentujące życie w obozach zagłady). Wreszcie ustne relacje w ramach rodziny. Dorastanie w kręgu tak potężnych wspomnień i opowieści o czasach przed narodzin skutkuje – według badaczki – wyparciem własnych wspomnień i zdominowaniem ich przez cudze. Dziecko nie tworzy własnego kręgu pamięci, lecz posiada jedynie „nie-wspomnienia¹⁹. Chociaż relacje traumy dorosłych są zwykle bardzo silnie afektywne, to postpamięci nie można utożsamić z pamięcią. Dzieci ofiar Holocaustu są zatem nawiedzone przez historię, której nigdy nie przeżyły, autorka nazywa to także „dziedzictwem traumy²⁰. Literatura drugiego pokolenia stanowi nie tylko próbę przedstawienia konsekwencji życia w bezpośredniej bliskości bólu – dezorientacji dziecka, ale i z chęcią przejęcia na siebie odpowiedzialności, zrekompensowania straty, naprawienia szkód. Sama potrzeba poznania przeszłości staje się jednak nałogiem, obsesją i jest źródłem licznych frustracji²¹. Moim zdaniem bolesnym tematem prozy drugiego pokolenia jest także wyrażanie owej frustracji, zawłaszczenia narracji poprzez postpamięć, postrzeganie konieczności powrotów

¹⁷ Tamże, s. 80.

¹⁸ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, dz. cyt., s. 33.

¹⁹ Tamże, s. 30.

²⁰ Tamże, s. 31.

²¹ Tamże.

do cudzej historii jako pułapki bez wyjścia. Czyżby obowiązki dziecka wobec rodziny były ponad jego siły?

W trzech utworach współczesnej polskiej prozy, które gatunkowo można umieścić na linii wyznaczającej owo *continuum* form autobiograficznych, odnajduję egzemplifikację literackiego wątku postpamięci ujawniającej swe powinowactwo z kategorią dziecka. Są to: *Krótką historią pewnego żartu* Chwina, *Dojczland* Stasiuka i *Rodzinna historia lęku* Tuszyńskiej. Autorami tych tekstów pozostają dzieci drugiego pokolenia po wojnie, nie mają one własnego doświadczenia wojny i pamięci o niej.

Bohaterów tej prozy cechuje przymus powracania do przeszłości, szczegółowego jej analizowania. Przeszłość pojmowana jest jak zagadka do rozwikłania, a wszelkie ślady, opowieści, słowa są skrupulatnie odnotowywane, katalogowane, poddawane analizie. Dzieci karmią się tropami, śladami, wrywkami, fragmentami historii, bo przeszłość nie jest łatwo dostępna. Hirsch nazywa to zerwaniem lub przerwaniem transferu na skutek traumy dorosłych²². Stąd właśnie „milczenie ojca” w utworze Chwina, za którym kryją się wstydlive, bolesne wspomnienia. Ojciec milczy, bo „Historia jest najmniej warta tego, by o niej gadać”²³. Bohater Chwina to zatem „dziecko milczenia”, dlatego posiłkuje się różnymi śladami, aby z fragmentów ułożyć całość. Dziecko w poniemieckim Gdańsku jest otoczone świadectwami przeszłości: całe miasto, dom rodzinny w Starej Oliwie, fotografie, stare mapy, książki, rzeczy, napisy szwabachą – to pozostałości „po nich”. Historia domaga się od dziecka odkrycia, z wielu powodów. Jej spuścizna trwa i oddziałuje na dziecko tak silnie jak zagadkowa, lecz prawdziwa baśń, pochodząca z samego centrum kosmosu²⁴. Hitler – to słowo przyciąga chłopca jak magnes, niczym imię baśniowego potwora. „Adolf Hycler!” – wołają dzieci, a dorośli – „ten Szwab”. Szwabacha okazuje się krojem złowieszczych liter. Szwabachą napisane jest na sprzączce paska, który dzieci wykopują wraz z ciałem niemieckiego żołnierza, „Got mit Uns”. Dziecko żyje wśród hieroglifów – w „świecie złych liter”: „na drzwiczkach szafki, któregoś dnia dostrzegłem czarne słowo «Bromberg»”²⁵. Są też słowa niezapisane, ale często słyszane, niczym

²² Tamże, s. 30.

²³ S. Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, dz. cyt., s. 180.

²⁴ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, dz. cyt., s. 30.

²⁵ S. Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, dz. cyt., s. 33.

hasła, tylko w formie fonetycznej: „zighajl”, „hajhitla”, „szlezwigholsztajn”, „mengelehajtla”, „handehoch” – to słowa zasłyszane podczas propagandowych filmów w kinie Delfin. Niepokój wkrada się jednak, gdy dziecko obserwuje piękno poniemieckich przedmiotów, architektury, gdy czyta napisy w katedrze wykonane złotą, nie czarną jak „mundur esesmana [...] czarne od sadzy krematorium”²⁶ szwabachą. „Niemieckie piękno [...] Więc jeśli wszystko tak wyglądało, to Hitler nie był wcale żadnym brudnym potargańcem w łaciarskim mundurze, jak przedstawiała go Gazeta [...] Czyżby zatem ktoś robił z niego portargańca ze strachu, po to by prawdziwa prawda nie wyszła na jaw?”²⁷. Tam, gdzie zaczyna się nieufność wobec cudzego przekazu, jest szansa nie tylko na uwolnienie się spod reżimu cudzej pamięci, budowanie własnej tożsamości, ale i wyrwanie się z pułapki traumy i odtwarzania bólu, a więc wybaczenie: „czułem, że coś trującego oddziela się ode mnie, jakiś lęk ustępuje. Wydostawałem się z zamkniętego kręgu, choć kogoś przy tym boleśnie raniłem”²⁸. Zbudowanie indywidualnej pamięci oznacza zranienie pamięci rodziców.

Dojczland Stasiuka to utwór także eksplorujący tematykę zawłaszczania pamięci indywidualnej przez postpamięć. Narracja jest retrospektywna, ale można zrekonstruować chronologiczny ciąg od dzieciństwa, poprzez młodość do dorosłości bohatera. Najpierw były zatem opowieści ojca o stacjonujących we wsi Niemcach, i babci, która już miała umrzeć, już stała pod ścianą, ale oficer z jakiegoś powodu się rozmyślił. „W każdej polskiej szkole i przedszkolu wisiała kopia Bitwy po Grunwaldem Matejki, to był pierwszy Niemiec w życiu każdego małego Polaka. Hitler przychodził trochę później, trzeba już było dysponować jakąś wiedzą, bo jeśli idzie o jego portrety, to raczej się nie wieszało”²⁹. Potem sowieckie i polskie kino wojenne, piękne zaklęcia: „Hendehoch, raus, polnische Schweine”³⁰. A potem pierwsze podróże do Niemiec. Jedzący przy niemieckim stole Grynberg, „Niemcy wymordowali mu rodzinę [...] To był mój niemiecki początek”³¹. Mijana po drodze „Długa jak nieszczęście kolumna wojskowych ciężarówek i transporterów opancerzonych” i żart: „Spo-

²⁶ Tamże, s. 61.

²⁷ Tamże, s. 96.

²⁸ Tamże, s. 63.

²⁹ A. Stasiuk, *Dojczland*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007, s. 63.

³⁰ Tamże, s. 30.

³¹ Tamże, s. 17.

kojnie, jadą do Polski”, który jednak nikogo w Niemczech nie śmie-
szy. I Norymberga – „W tamtym czasie Norymberga robiła na mnie
jeszcze wrażenie”³². Bo Niemcy to było hasło w słowiańskim umyśle.
Dopiero z czasem bohater zdaje sobie sprawę, że Niemcy to miejsce,
to realni ludzie, to rzeczywistość. Dlatego właśnie naczelną katego-
rią w tej narracji staje się podróż jako sposób na poznanie. A zatem
bohater Stasiuka to dziecko, Głupi Jaś odbywający swe peregrynacje
jako pokutę. Bo dzieciństwo jawi nam się tutaj jako znak zniewolenia
przez postpamięć, to za dziecięce grzechy „zabawy w Hendehoch” na-
leży teraz odpokutować. „Jazda do Niemiec to jest psychoanaliza” –
powiada narrator³³, to w istocie rzeczy jest odkupienie i oczyszczenie
samego siebie. Próba dojrzałości, próba prawdy, próba doświadcze-
nia własnego. Jak się okazuje, utopijna, skazana na porażkę, bo świat
to pociąg bez maszynisty, jeździec bez głowy, przedapokaliptyczny
Babilon, poprzecinany torami, autostradami i smugami kondensacyj-
nymi niczym sznytami. Poplątały się języki, czasy, religie, karnawał
z postem. Ludzie, w bezsensownej krzątaninie z miejsca do miejsca,
przekarmieni są gotowymi hybrydami postpamięci: „Komunizm po-
żeniony z niemieckością – wysoce niepokojąca hybryda. Był zachód,
niebo czerwieniało, i dymiły kominy. Czerwień komunizmu, czarny
dym krematoriów”³⁴. Być może jest też w tym pytanie o możliwość pi-
sania literatury w języku wolnym od „haseł” postpamięci. Sam utwór
jest przykładem gry na toposach wiążących się z Holocaustem, sko-
ro przesycony jest topiką dworców i pociągów³⁵. Kłamstwo, którym
karmiono pokolenie tużpowojenne w Polsce, to było przekonanie
o „inności” Niemców. „Zostawcie mnie, proszę, jestem Niemcem” –
woła bohater³⁶. Czy można być po prostu Europejczykiem, przemiesz-
czać się bez bagażu narodowej tożsamości, a wraz z nią narzuconych
uprzedzeń, złudzeń, przekonań?

Utwór Tuszyńskiej *Rodzinna historia lęku* także eksploruje to za-
gadnienie. Bohaterka, a zarazem narratorka, wciela się w rolę doku-
mentalistki, która całymi latami przemierza odległości między mia-
stami, miasteczkami i wsiami polskimi, udając kogoś anonimowego.
Nie przedstawia się, że jest córką Żydówki, która ocalała, coś ją osta-

³² Tamże, s. 81.

³³ Tamże, s. 27.

³⁴ Tamże, s. 28.

³⁵ S. Buryła, *Topika Holocaustu...*, dz. cyt., s. 133.

³⁶ A. Stasiuk, *Dojczland*, dz. cyt., s. 75.

tecznie powstrzymuje, aby wyjawić swe imię na polskiej wsi, gdzie jeszcze prymitywny, agresywny antysemityzm cechuje niektórych jej rozmówców: „Po pół wieku weszłam do domu ludzi, którzy, wśród wielu innych, ocalili moją babkę. Weszłam na jej aryjskich papierach”³⁷. Owe „aryjskie papiery” to fałszywa tożsamość przekazana córce przez matkę po wojnie. Czas przeszły był bowiem dla dziewczynki sekretem, tajemnicą. Matka naznaczona lękiem i traumą, uważa swe pochodzenie za brzemię, nie chce tym obciążać córki. Zatem znowu – sekret, trauma, niepamięć – zerwany transfer pamięci w obrębie rodziny, potęguje w dziecku chaos: „Coś niewyjaśnionego, tajemniczego kryło się po skórą tego dzieciństwa”³⁸. Dziewczynka dowiaduje się, kim jest, dopiero w wieku dziewiętnastu lat. Kolejnych dziesięć trwa przyswajanie tej wiedzy. Jako dorosła kobieta postanawia podjąć morderczy wysiłek psychiczny i fizyczny udokumentowania życiorysów członków swej rodziny tak ze strony ojca – Polaka, jak matki – Żydówki. Nośnikami postpamięci są rzeczy, dokumenty intymne i publiczne, budynki (ruiny). I tutaj – podobnie jak u Stasiuka – podróż staje się synonimem prawdziwego poznania, próby zbudowania własnej tożsamości, wreszcie odkupienia, pokuty, upamiętnienia i wybaczenia.

Topika pamięci

Powstaje pytanie: jak zatem traktować opowieści autobiograficzne? Odczytanie naiwne, czyli przyjmujące, że – zgodnie z deklaracjami autora – opowieść jest prawdziwa, to – moim zdaniem – błąd. Prowadzi bowiem w ślepą uliczkę, czyli do powątpiewania w prawdziwość, podważania jej, doszukiwania się kłamstw i nadużyć. Tymczasem dzieło pozostaje nietknięte. Prawda autobiograficzna, deklaracja prawdomówności, a także zestaw „objawów” autobiograficzności (narracja pierwszoosobowa, tożsamość autora–narratora–bohatera), które mogą pojawiać się szczątkowo, nielogicznie, niekonsekwentnie i niespójnie (bo nie mają na celu nas zwieść, a jedynie zasygnalizować intencje autorskie), są elementami fikcji literackiej czy świata przedstawionego. „Objawy” autobiograficzności są tylko grą literacką, częścią reguł, którymi rządzi się dzieło literackie.

³⁷ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 276.

³⁸ Tamże, s. 25.

Przykładem zwodniczej gry literackiej, jaką prowadzi z czytelnikami autor, jest *Nowolipie* Hena. „Ja wspominające” daje tu niesamowite opisy sprawności pamięci przedstawiając z najdrobniejszymi szczegółami sytuacje zapamiętane z czasów, gdy miał dwa lata! Oto autor widzi siebie, kiedy jako dwuletni chłopiec podąża gdzieś z rodzicami. Zaczyna się zastanawiać nad szczegółami sytuacji. Stop-klatka pamięci zaczyna ożywać, rodzice zaczynają się poruszać, gdzieś idą, gdzieś się znajdują, dokądś prowadzą chłopca. Tło poczyna się wyjaśniać, znajdujemy się na „bazarze łączącym Nowolipie z Leszmem”. „Musiała być sobota, bo dookoła było pusto, stragany zamknięte. Tak, na pewno była sobota (myślę sobie dzisiaj, kiedy o tym piszę), bo inaczej skąd by się wziął ojciec, w każdy inny dzień nie miałby na taki spacer czasu. A jeśli sobota, to znaczy, że szliśmy przez bazar do babci na Solną...”³⁹. I tym sposobem dowiadujemy się dalej, że była „pewno jesień”, bo „chyba wiatr pędził chmury”, a godzina „z grubsza” jedenasta. „Musiała być”, „chyba”, „z grubsza” – mamy tu do czynienia z dedukcją, logicznym wnioskowaniem, domysłami, ale nie z pamięcią. I autor pokazuje nam tę metodę na początku powieści, jakby chciał powiedzieć, że będzie tak właśnie czynił dalej. Jest to zatem „numer pokazowy” otwierający wspomnienia. To tak, jakby autor mówił, że choć pisze wspomnienia, to na pamięć nie ma co liczyć, bo są pewniejsze i skuteczniejsze metody „przypominania”. Faktycznie, na koniec owego opisu otwierającego czytamy: „wszystko się zgadza”⁴⁰. Przypominanie zatem to jak rozwiązywanie równania matematycznego – wszystko się m u s i zgadza. Jednakże chyba nieprzypadkowy jest ten kontrast pomiędzy ustalonymi szczegółami (co do godziny) a sygnalizowaną niepewnością autora („chyba”, „może”, „z grubsza”). „Ja wspominające” jakby próbuje zrzucić z siebie odpowiedzialność za ewentualne niedociągnięcia, mówiąc wprost: fałszerstwa. To tak, jakby autor dawał do zrozumienia, że mogą się one zdarzyć, bo poruszam się po bardzo grząskim gruncie. Sam narrator podchodzi do swej pamięci nieufnie. Przez to także jakby odradza czytanie naiwne, nie zaprzeczając jednak w żadnym wypadku prawdziwości opowiadanych wydarzeń. Czyżby to właśnie była owa „prawdziwa fikcja” czy „literaturyzowana prawda”, o których wypowiadał się cytowany wyżej Zaleski?

³⁹ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 7.

⁴⁰ Tamże.

Podobnie u Głowińskiego. Ileż tu deklaracji prawdomówności, dokładności, wierności. Głowiński to oczywiście badacz literatury i jest jak najbardziej świadomy gatunku. Wie o udziale wyobraźni w odtwarzaniu wspomnień, wie także o innych sposobach łątania luk pamięci, jak chociażby uzupełnianiu jej danymi pochodzącymi z tekstów historycznych lub – jak to wyżej czynił Hen – domysłami, dedukcją, zmyśleniem wreszcie. Stąd Głowiński bezustannie powtarza: „Nie byłem w stanie sporządzić ciągłego sprawozdania, luki pamięci okazały się zbyt wielkie; zapełnianie ich domysłami, zmyśleniami, a nawet wiadomościami czerpanymi ze źródeł, dostępnych w takiej czy innej postaci, uważałbym za wysoce niestosowne i mijające się z celem”⁴¹; „domysły mógłbym snuć jeszcze długo, wolę jednak relacjonować to, co pamiętam. W tych opowieściach o getcie nie zajmują mnie światy możliwe, interesuje mnie to, co [...] było rzeczywiste”⁴². To niewątpliwe jawny pakt autobiograficzny, który jest świętym prawem autobiografa, jak się jednak później okazuje, dotrzymanie go nie należy do jego obowiązków. Wypowiedzi tego typu należą do wyznaczników gatunku, nie są jednak niczym więcej. Głowiński czerpie z tego samego zestawu metod konstruowania własnych wspomnień co inni. Nie powstrzymuje się od korzystania z pomocy tekstów historycznych: „Na wzmiankę o tym domu i o tej kobiecie natrafiłem niespodziewanie w pamiętnikach Heleny Szereszewskiej *Krzyż i mezuz*”⁴³ albo: „W relacjach o tym wydarzeniu pojawia się wiadomość, że chodziło o odprowadzenie do Hrubieszowa matki młodej zakonnicy, która zmarła na gruźlicę”⁴⁴.

Także i Głowiński powtarza często słowo „nie wiem” („Czytelnik nie powinien się dziwić, gdy spotka tu i ówdzie formułę «nie wiem»”⁴⁵). Nie rezygnuje jednak tak łatwo, jak to wynika z jego deklaracji. Oto przykład, jak rekonstruuje historię śmierci trzech sióstr Urstein w getcie:

Trudno było nie d o m y ś l i ć się, co się stało. Zostały wyselekcjonowane do wywózki, nie znalazł się żaden „porządny człowiek”, który by je przed nią uratował. N i e w i e m oczywiście, jak to przebiegło. M o ż e c i, co prze-

⁴¹ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 7.

⁴² Tamże, s. 38.

⁴³ Tamże, s. 85.

⁴⁴ Tamże, s. 104.

⁴⁵ Tamże, s. 7.

prowadzali selekcję, wybrali tego dnia wszystkie trzy i je skazali na śmierć w gazie, m o ż e wywołali tylko jedną, a dwie pozostałe zgłosiły się same, bo postanowiły nie tylko żyć, ale umierać w rodzinnym gronie [rozstrzelony druk mój – E.R.]⁴⁶.

Chociaż obydwie hipotezy są równie prawdopodobne, nie trudno się domyślić, za którą stoją „sympatie” autora. Wprowadzenie tego pomysłu dobrowolnej śmierci sióstr dynamizuje i ożywia historię. A przecież w rekonstrukcji historii chodzi właśnie o to, by zdynamizować nieruchome obrazy, których nieskończona liczba czeka na wydobycie z potencjalności. Rekonstrukcje muszą zatem uzyskać taką formę, żeby wydały się tymi właśnie jedynymi, niepowtarzalnymi i wręcz koniecznymi elementami pasującymi do całej układanki.

Wiele z tekstów wspomnieniowych Głowińskiego to tak naprawdę studia nad pamięcią i to ona jest ich prawdziwym bohaterem, a wszystko jest tylko pretekstem do snucia refleksji nad mechanizmami pamięci i niepamięci. Głowińskiemu zawdzięczamy zresztą całe bogactwo metafor pamięci. Na czele z pięknym i jakże tragicznym obrazem pamięci jako studni, z której trzeba wydzierać wspomnienia z wielkim wysiłkiem, jak spragniony człowiek czerpałby życiodajną wodę. „Pochylam się nieustannie nad studniami pamięci...” – pisze Głowiński⁴⁷. Studnia to z jednej strony otchłań, a z drugiej warstwy – jak kręgi studzienne. Studnia ma też inne upiorne konotacje, jako kryjówka ukrywających się podczas wojny Żydów.

Zagadnienie samego paktu referencjalnego, czyli deklaracji prawdomówności, zyskuje zresztą inny ciężar gatunkowy, gdy mówimy o narracjach o Holocauście. Autorzy jawią się nam jako strażnicy grobów, chcący upamiętnić Zagładę i oddać cześć pomordowanym, a ponadto przekazać przesłanie w rodzaju dydaktyzmu historycznego, aby ta Zbrodnia nie powtórzyła się już nigdzie i nigdy. W tej sytuacji ciąży na nich niejako obowiązek prawdomówności, relacjonowania uczciwego tylko faktów, a nie domysłów. W podobnym duchu pozostaje proza Grynberga, podobne deklaracje pobrzmiewają u Głowińskiego, jednak ewidentnie u tego ostatniego z całą bolesną świadomością niemożliwości tego postulatu: „...przeprowadzam swoje

⁴⁶ Tamże, s. 37.

⁴⁷ M. Głowiński, *Magdalena z razowego chleba*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 30.

parady pamięci”⁴⁸. Wiarygodność historii oralnej i świadectw ustnych z Zagłady – które niejednokrotnie w drobnych szczegółach przeczą faktom – bywa bowiem podważana przez badaczy, którzy są raczej skłonni widzieć tę jawną opozycję między historią a pamięcią⁴⁹. Sama pamięć urasta u Głowińskiego do mrocznej siły: „wyroki pamięci”⁵⁰, „ekonomia pamięci”⁵¹, ulega miejscami nawet personifikacji: „pamięć ma swoich halabardników”⁵².

Tematem pozycji wspomnieniowych staje się, jak widać, nie tylko przeszłość, ale samo powracanie do niej, wspomnianie, akt przypominania i tęsknoty – zauważa Czaplński⁵³. Topika pamięci jest zwiastunem szczególnych zainteresowań autora nie tyle opowiadaną historią, ile samym fenomenem jej powstawania. Objawia się to w dwojaki sposób: albo będą to frazy metatekstowe relacjonujące „na gorąco”, w momencie pisania, proces przypominania przeszłych wydarzeń przez narratora–autora–bohatera, albo też dygresje – refleksje na temat pamięci. To jednak, co jest przedmiotem zainteresowań w tych rozważaniach, zawsze łączy się z próbą zrozumienia mechanizmów pamięci (lub niepamięci), przyczyn wspomniania, dokładności odtworzonej przeszłości.

Przyjrzyjmy się najpierw pierwszemu rodzajowi wtrętów. Pełnią one rolę sygnałów, objawów autobiograficzności, podtrzymują narracje wspomnieniową, ukierunkowują silnie czytelnika na przeszłość. Oto kilka „odmian” tych wtrąceń: „...babka (o Boże, nie pamiętam jej imienia)”⁵⁴, „Pamiętam dokładnie, że użyła tego słowa”⁵⁵, „Emilka! To imię nagle wystrzeliło mi z otchłani pamięci”⁵⁶, „O ile pamiętam... ..”⁵⁷, „Nie pamiętam, żebym...”⁵⁸, „Fidle pamięci! Do dziś utkwilo mi,

⁴⁸ Tamże, s. 49.

⁴⁹ M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, dz. cyt., s. 28.

⁵⁰ M. Głowiński, *Historia jednej topoli*, dz. cyt., s. 101.

⁵¹ Tamże, s. 43.

⁵² Tamże, s. 124.

⁵³ P. Czaplński, *Wzniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 15.

⁵⁴ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 16.

⁵⁵ Tamże, s. 30.

⁵⁶ Tamże, s. 34.

⁵⁷ Tamże, s. 36.

⁵⁸ Tamże, s. 63.

niby wiersz wyuczony, zdanie”⁵⁹, „Dziwne, że takie rzeczy się pamięta”⁶⁰, „Inni też pewno nie zapamiętali, tylko ja”⁶¹.

„Ja wspominające” zadaje sobie pytanie: dlaczego pamięta akurat to, a nie co innego, co – wydawałoby się – ma teraz lub miało kiedyś wielkie znaczenie. „Tyle osób zapomniałem, tyle wydarzeń, rozmów, gorzkich przeżyć, tyle rzeczy mi się pomieszało, ale kobietę z placu Bankowego wciąż widzę, jak idzie naprzeciw kołyszając biodrami, mija mnie uśmiechnięta i skręca w boczną Elektorálną”⁶². Kolor, błysk, wrażenie, gest – pamięć jest pełna intymnych chwil, w których w krótkim przeblasku objawia się prawda. „Momenty istnienia” – aby zapożyczyć wyrażenie od Filipiak (*Twórcze pisanie dla młodych panien*) – to właśnie pamięta się mocniej, dłużej i dokładniej niż doniosłe i przełomowe chwile naszego życia. A oto następujące zdanie: „Nie wiem dlaczego, ale sprawiło mi to przyjemność. Dlatego to zapamiętałem”⁶³.

Dygresja innego rodzaju mówi wprost o mechanizmach pamięci: „Mechanizmy pamięci nie poddają się jednak bezwzględnej logice i nie podporządkowują hierarchii ważności”⁶⁴. Lub inny fragment wpisujący się w dyskusję na temat związków pamięci i wyobraźni: „Myślisz, że wspomnienia nie uruchamiają wyobraźni? A cóż to jest wyobraźnia? Wyobraźnia jest tylko nagromadzeniem przeżyć, magazynem pamięci, bezładnym zbiorowiskiem przedmiotów kiedyś użytych w konkretnym celu. Ich wybór do jakiegoś wspomnienia jest wprawdzie przypadkowy, ale konieczny, bo go ożywia, nadając cieplejszą barwę”⁶⁵. Te roztrząsania niemal filozoficzne w powieści autobiograficznej brzmią jak deklaracje, prezentacje poetyki wspomnień.

Powodów do zapamiętania i utrwalenia akurat tego, a nie innego wydarzenia może być tak wiele, jak samych zapamiętanych wydarzeń. Mnie będzie interesować tutaj tylko jeden powszechnie występujący mechanizm pamiętania: nazwać by go można pamięcią o uniwersaliach, pamięcią zbiorową lub kulturową. Być może o takim właśnie mechanizmie mówi Donato w swoim eseju⁶⁶, kiedy używa terminu

⁵⁹ Tamże, s. 98.

⁶⁰ Tamże, s. 112.

⁶¹ Tamże, s. 115.

⁶² Tamże, s. 177.

⁶³ Tamże, s. 160.

⁶⁴ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 33.

⁶⁵ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, dz. cyt., s. 73.

⁶⁶ Por. E. Donato, *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gościńska, „Pamiętnik Literacki”, 1986, z. 3.

„przedstawienia” (*representations*). Nasza pamięć nie może funkcjonować poza społeczeństwem. Pamiętamy głównie fakty społeczne. Jeżeli przestrzeń, to przestrzeń społeczną – dom, szkoła, miasto, jeżeli ludzi, to w relacjach społecznych: matka, ojciec, siostra, brat, nauczyciel, przyjaciel. Natomiast mechanizm, o którym chcę powiedzieć, to coś więcej niż pamiętanie faktów społecznych. Okazuje się, że społeczeństwo, kultura warunkują nie tylko treść naszej pamięci, ale są także jej alfabetem. Prowadzi to do skrajnego wniosku, że tak naprawdę nie czytamy wspomnień, ale próbę wyrażenia czegoś intymnego w uniwersalnym języku kultury. Czy nie myślę się, że ten właśnie pogląd wyraża Donato w słowach: „owe przedstawienia wytwarzane w naszej wyobraźni, artykułowane poprzez symbole i znaki podsuwane nam przez naszą macierzystą kulturę, są jedynie wierzchnią i zwodniczą warstwą czegoś przepastnego: są więc jedynie teksturą tego, co pozostaje nieświadome i nie do końca wyartykułowane”⁶⁷.

Oto rozliczne przykłady wyłowione z naszych lektur. Narrator *Nowolipia* tak pisze o swoich rodzicach:

Muszę tu koniecznie wtrącić, że pożycie małżeńskie moich rodziców nie wykoślawiło w żaden sposób mojej osobowości. Mogę kiwać ze zrozumieniem głową, kiedy opowiadają mi o czymś «kompleksie Edypa», ale nie znajduję najmniejszych śladów tego w moim dzieciństwie. Matka nie stanowiła dla mnie nigdy przedmiotu pożądania, ojciec nie był moim rywalem i nigdy nie miałem ochoty go zabić⁶⁸.

Narrator dopóty nie może zacząć mówić o swoich rodzicach, dopóki nie ustosunkuje się do utrwalonych nie tylko w psychologii, ale już w powszechnych sądach, teorii Freuda. Z kolei rozważania rozdziału 2 niniejszej pracy nad sposobem utrwalania matki i ojca we wspomnieniach utwierdzają w przeświadczeniu, że w ogóle pisanie na temat własnych rodziców nie wolne jest od kodu kultury.

Kultura staje się wzorcem naszego życia. Kolejne fakty kulturowe pojawiają się w scenariuszach wspomnień. To, co powszechne i uniwersalne, przydarza się każdemu z nas. Okazuje się, że życie nasze jest przypowieścią: „Nie muszę chyba tłumaczyć, dlaczego o całej tej sprawie tu opowiadam. Uczepiła się ona mej pamięci, wracała jako

⁶⁷ Tamże, s. 320.

⁶⁸ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 19.

jaskrawy przykład ułomności ludzkiej, niemal przypowieść⁶⁹, „Skądś znałem tę sytuację, musiałem gdzieś o niej czytać czy nawet już przeżywać – było w niej coś znajomego i aż tradycyjnego – i naraz uderzyła mnie analogia z opowieścią biblijną o Jakubie i Ezafie⁷⁰. Czy w tym świetle tytuł rozdziału *Czarnych sezonów* o ucieczce rodziny żydowskiej z getta może brzmieć inaczej niż *Wyjście*, a wprowadzanie do tegoż rozdziału inaczej niż: „Posługuję się tym słowem tylko dlatego, że nie mam na podorędziu innego, takiego, które wydawałoby się bardziej stosowne [...]. Oczywiście ma ono wspaniałe konotacje, przywołuje świat biblijny⁷¹”.

Nieskończonym źródłem „konotacji” okazuje się literatura światowa. I tu trzeba wyraźnie podkreślić, że świadomość wątków literackich i spuścizny literackiej jest późniejsza w stosunku do przeżytych wydarzeń. Stąd można powiedzieć, że zostały one wtórnie urobione pod wpływem właśnie tej wiedzy, którą zdobywa się w życiu dorosłym. Widać to wyraźnie we fragmentach: „Zdaje się, że dość był speszony swoją opinią, zrobioną mu «gębą» (choć nie znało się jeszcze wtedy tego Gombrowiczowskiego pojęcia)⁷², „Jeśli Bóg jest, to go uratuje. Właściwie postawiłem Bogu ultimatum. Uratuj Witusia, zlituj się, pokaż, co potrafisz! (Nie wiedziałem jeszcze wtedy, że o krzywdę dziecka wadzili się z Bogiem bohaterowie Dostojewskiego)⁷³”.

W rozdziale z *Czarnych sezonów* zatytułowanym *Czarna godzina* mamy doskonały przykład tego, jak topos literacki zawłaszcza wspomnienie intymnego zdarzenia. I to przy pełnej świadomości narratora:

obawiałem się, że ta autentyczna relacja wbrew mojej woli podporządkuje się pewnemu wzorcowi, istnieje bowiem odwieczny topos, utrwalony przede wszystkim w ikonografii, ale mający także liczne realizacje słowne, przedstawiający grę człowieka ze śmiercią. Gra, z reguły w karty lub kości toczy się o stawkę najwyższą. Ja grałem wprawdzie w szachy, i to nie z samą śmiercią, ale z młodym mężczyzną, który postanowił mnie skazać na niechybną zatrąę⁷⁴.

⁶⁹ Tamże, s. 145.

⁷⁰ Tamże, s. 88.

⁷¹ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 40.

⁷² J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 38.

⁷³ Tamże, s. 106.

⁷⁴ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 60.

Oczywistością jest, że wątki te pochodzą od dorosłego narratora, a nie od dziecka, ono nie postrzegало w ten sposób rzeczywistości. Problematiczne natomiast jest to, czy dane wspomnienie w ogóle by się pojawiło, gdyby nie zbieżność z jakimś wątkiem kulturowym, podnosi to bowiem atrakcyjność wspomnienia. Na przykład Hen wyznaje, że dlatego poświęca tak wiele miejsca na scharakteryzowanie służącej w domu swoich rodziców, ponieważ uznał, że jej pierwowzorem literackim będzie służąca Franciszka opisana przez Prousta. Przy czym nie zachodzi tu oczywiście najmniejsze podobieństwo ani pomiędzy samymi postaciami, ani w samym sposobie opisu. Ważna jest tylko ta deklaracja odsyłająca nas do innego punktu kultury.

Scenariusz życia jest tworzony tak, by odpowiadał już napisanym, istniejącym w kulturze scenariuszom. Indywidualne wspomnienia zbyt łatwo wpadają w pułapki uniwersalnych schematów. Czyż te uniwersalne życiorysy utrwalone w kulturze nie są niczym innym jak mitami? Przecież szukamy własnego mitu, spisujemy własną legendę, czy można wynaleźć coś nowego, niepowtarzalnego? – wszystko już było. To, co prywatne i niepowtarzalne przegrywa z tym, co uniwersalne. Intymność, prywatność, „mojość” jest trudno przekazywalna, bardziej prawdopodobne, że nigdy nie zdołamy zrozumieć istotnej części czyjegoś bytu, jeśli nie będzie wpisywał się w któryś z tysięcy istniejących dawnych lub nowoczesnych mitów. Dlatego pamięć przegrywa z literaturą, stąd także ten kryzys pamięci indywidualnej, a zwycięstwo pamięci zbiorowej, wspomaganej pojęciami, którymi posługuje się zbiorowość. Dalej także kryzys pamięci na rzecz wyobraźni: „Przez stulecia ludzie wierzyli, że przywoływać z pamięci to odzyskiwać informacje gdzieś przechowywane w umyśle: stąd metafory pamięci były metaforami przechowywania. Współcześni badacze podkreślają, że pamięć jest w większym stopniu aktem wyobraźni”⁷⁵.

Jeśli uznamy wyobraźnię za domenę dzieciństwa, to okaże się, że dorosły odwołuje się w akcie wspomnienia do dziecięcej sztuki kłamstwa, konfabulacji. Zapamiętuje zuchwale to, co chce i tak jak chce: „Lubiła kolory miodu i szyszek, żołądździ i grzybów. Chciałabym, żeby lubiła”⁷⁶, „Chciałabym zakończyć tę opowieść akcentem optymistycznym, przyjmuję zatem, że...”⁷⁷. Głowiński próbuje, jak się zdaje,

⁷⁵ M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 36.

⁷⁶ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 288.

⁷⁷ M. Głowiński, *Historia jednej topoli*, dz. cyt., s. 122.

przeprowadzić też innego rodzaju linię podziału: na dziecięce i dorosłe postrzeganie, a zatem i pamiętanie. Dziecięce postrzeganie skupia się na bodźcach sensualnych, dźwięku, zapachu, wrażeniu. Dla dziecka zwykle pranie to „zaledwie” bulgot wody i pary, dźwięk wyżymaczki – pranie jako widowisko. Dorosły z kolei broni się panicznie przed tym wszystkim, co się uruchamia na hasło „pranie”: „znak wielkiego oczyszczenia”⁷⁸, ale jak zaświadczają moje wcześniejsze rozważania, pozostaje w tej walce bezbronny.

Kogo zatem uznamy za fałszerza wspomnień: dziecko, którego domeną jest przecież wyobraźnia, czy dorosłego żyjącego już w świecie kultury i próbującego się do niego dopasować? Z rozważań zarówno Bachelarda, Halbwachsa, Ricouera, jak i Donato nad pamięcią jasno wynika pojęcie pamięci autentycznej i zafałszowanej. Ponieważ – jak powiedziałam – pamięć silnie związana jest w teoriach tych badaczy z tożsamością osobową, a ta może być także zarówno autentyczna, jak i zafałszowana, dziecko będąc symbolem walki o prawdziwą tożsamość, jest również figurą samej pamięci autentycznej oraz wysiłków podejmowanych przez dorosłego w celu dotarcia do niej.

Dziecko to centrum egzystencji, w którym wszystko związane jest z pojęciami dobra, pełni, szczęścia, a także – co najważniejsze – prawdy. Dzieciństwo to prawda ludzkiej egzystencji, do której dorosły pragnie się dostać. Cała symbolika niedorósłoci jako rajskiego ogrodu mówi nam nie o tym, że dziecko jest dobre, ale o tym, że dorosły upatruje w dziecku rozwiązania wszelkich labiryntów zła, w jakie wepchnęło go dojrzałe życie. Natomiast pościg za dzieckiem po materialnych złych labiryntach pamięci może symbolizować samo szukanie, docieranie do prawdy swej egzystencji. Odtwarzanie domów, miast, ludzi to tylko symbol zaplątania się w rzeczy, miejsca, osoby, które przeszkadzają w upragnionym spotkaniu – spotkaniu dziecka i dorosłego. Chwila olśnienia, chwila najwyższej prawdy mogąca trwać jedno mgnienie oka lub nigdy nie nadejść.

Dystans pomiędzy narratorem a bohaterem

Dorosły ma swój udział w rekonstruowaniu przeszłości. On rekonstruuje to, co jest dla niego ważne „dzisiaj”. Patrzy na fakty z przeszłości także przez pryzmat swoich „dorosłych” pojęć i doświadczeń.

⁷⁸ Tamże, s. 223.

Mitosek w *Pelargoniach* wyjawia: „To [...] pochodzi z dzisiejszej świadomości, nie tamtej”. I dalej: „Nie mogę uchronić się od dzisiejszej świadomości, która wyjaśnia, zaokrągla, nadaje sensy. A chciałabym chwycić tylko obrazy. Strzępy ukryte w pamięci, ciągle żywe, ciepłe, czerwone, jak pelargonie, które przesadzałam z matką”⁷⁹. A przecież w końcu w centrum tych wspomnień ma stać dziecko i to, co ono przeżyło. Dlaczego przyjęło się mówić, że wyznacznikiem autobiograficzności jest tożsamość narratora i bohatera? Czasami przecież dystans pomiędzy tymi dwoma elementami świata przedstawionego jest wielki. Czasami jest też pomiędzy nimi jawny konflikt, bo jak inaczej nazwać nieustające próby narzucania swojej wizji, swojego punktu widzenia dziecku przez dorosłego. Czasami dorosły kurtuazyjnie daje dziecku pierwszeństwo, żeby zaraz zerwać ten pokojowy układ. To dorosły najczęściej samolubnie ustawia się w centrum narracji wspomnieniowej, choć jest to wspomnienie o dziecku. A więc w tym spotkaniu dwojga istot: dziecka i dorosłego – kto się nad kim pochyla?

Sytuację tę celnie oddaje scena ze *Szkoły bezbożników* Dichtera, kiedy to do starca leżącego na łożu śmierci przychodzi dziecko–młodzieniec. Oto pan Rosenthal, Żyd i „komunard” umierając, wpada w coś w rodzaju szalu wspomnieniowego: „Opowiadał o swoim dzieciństwie. Ale dziwnie. Nie mogłem się połapać, kim byli jego rodzice. Z czego żyli? I gdzie się to wszystko działo?”⁸⁰. Starzec opowiada swą historię do upadłego: „Dookoła warg pana Rosenthala pojawiła się szara obwódka. Mówił coraz niewyraźniej”⁸¹. A jednak każdego dnia na koniec opowieści starzec mówi do młodego Wilhelma: „Pfyjdź jutro”⁸². Dziecko nie chce jednak słuchać starca, przychodzi tylko z obowiązku, przekaz jest dla dziecka niezrozumiały, wspomnienia są niechciane, opuszcza szpital, a starzec umiera chwilę potem. W jednej warstwie znaczeniowej jest to oczywiście opis odchodzenia chłopca swoją drogą od niechcianej ideologii komunistycznej, którą Rosenthal reprezentuje, jednak można ten wątek odczytywać także jako figurę sytuacji wspomnieniowej. Dorosły u kresu życia przywołuje do siebie dziecko, powierza mu swą opowieść jeszcze raz. Dorosły jest chory nie tylko dosłownie, jest chory na śmierć, na utratę, na zapomnienie.

⁷⁹ Z. Mitosek, *Pelargonie*, dz. cyt., s. 5-6.

⁸⁰ W. Dichter, *Szkoła bezbożników*, dz. cyt., s. 138.

⁸¹ Tamże, s. 139.

⁸² Tamże, s. 146.

W przeczuciu ostatecznego próbuje cofnąć wyrok. Nie będzie nadużyciem, jeśli przywołam tu *Baśń tysiąca i jednej nocy*. Dorosły jest niczym Szeherazada, która dla swego ocalenia pragnie opowiadać każdego dnia ciekawą historię. „...własnym opowiadaniem nie można się znudzić – nawet gdy nie jest się Szeherazadą [...] jeśli się znudzę, mogę w zasadzie w każdej chwili przerwać. Trzeba tylko zabiegać i los błagać, by nie znudzili się słuchacze i czytelnicy”⁸³. Owo „pfyjdź jutło” jest jednak skierowane nie tylko do czytelników i słuchaczy, jest skierowane także do siebie samego teraz i do siebie samego kiedyś – do dziecka. Dorosły jako narkoman opowieści nie znudzi się nimi nigdy, a dziecko wymyka się dorosłemu, niczym szachowy konik, niczym „koń Pana Boga”.

Porażka powrotu fizycznego w przestrzeń wspomnień także obrazowana jest motywem niemożliwego kontaktu między dzieckiem a dorosłym, nieprzystawalnością światów dziecka i dorosłego, co ukazał Orłoś w *Letniku z Mierzei*. Co prawda głównym bohaterem jest tu dorosły powracający do krainy swej wakacyjnej młodzieńczej inicjacji miłosnej, ale utwór ten wypełniony jest dziećmi i jako postaciami, i jako pewnymi kategoriami znaczeniowymi. Dziecko jest nieodmiennie nieuchwytnie dla dorosłego. Po pierwsze, jest to dziecko na progu dorosłości, ów Romeo, ów letnik, którym był bohater-narrator, i jego Julia, Czarna Jagoda z Mierzei, młoda, piękna dziewczyna, tańcząca na wydmach. I dziecko, owoc ich inicjacji miłosnej. To właśnie ich poszukuje siedemdziesięciolatek z Warszawy, październikowy letnik po latach. Grobu Mirki, Czarnej Jagody, nie znajduje, z Joanną prawdopodobnie jego córką, nie udaje mu się porozmawiać, spotyka za to wnuczkę – jasnowłosą dwunastolatkę – i to kolejne dziecko, z którym nie nawiązuje kontaktu, dziewczynka nie zrozumie, co do niej mówi ów starzec, o co pyta, odjeżdża na rowerze. Po drugie są to dzieci spotkane na Mierzei: chłopiec z zespołem Downa, który gubi się na plaży, dzieci kierownika ośrodka. Są to zawsze istoty odległe, obserwowane z daleka. I wreszcie ostatnie dziecko, adresat wpisany w tekst wspomnieniowy, przybierający postać „maszynopisu” dla syna Jacka: „Uporządkowałem wszystko. Trochę dodałem – trochę ująłem. Ułożyłem dzień po dniu, tydzień po tygodniu. Tak, aby adresat – po mojej śmierci – otrzymał tekst przejrzysty. [...] Oto maszynopis przeznaczony dla syna. Jacku, posłuchaj:”⁸⁴. Jacek po odczytaniu

⁸³ M. Głowiński, *Historia jednej topoli*, dz. cyt., s. 252.

⁸⁴ K. Orłoś, *Letnik z Mierzei*, dz. cyt., s. 5.

dodaje swój komentarz do ojcowskiej historii, komentarz w zasadzie będący argumentem podważającym opowieść ojca i jego z nią związane uczucia. Oto Jacek pochyła się nad zdjęciem ojca i jego, kiedy miał 4 lata, a więc krótko po epizodzie z Czarną Jagodą. Wbrew opowieści ojca, że nigdy już nie zaznał szczęścia, syn inaczej to postrzega: „Obaj uśmiechamy się. [...] Ojciec taki młody jeszcze – wydaje się zadowolony z życia, ze swego losu”⁸⁵. Owa klamra spajająca utwór, dziecko, które podsumowuje historię ojca, zmienia jej perspektywę całkowicie. Znowu za sprawą dziecka historia z przeszłości jawi nam się jako szaleństwo wspomnieniowe, zaciemniające rzeczywistość. W ten sposób syn uwzniośla „teraźniejszość” ojca, bo to jest zarazem jego czas rajskiego dzieciństwa, jego „przeszłość”. Syn także zdaje się zarażony nostalgią, czego sygnał odnajdziemy w tym zdaniu: „A przede mną – wtedy czteroletnim – ile jeszcze lat?”⁸⁶. Nostalgia zatem jawi się u Orłosa jako choroba spleciona ze strachem przed śmiercią.

Z podobnym powrotem w realną przestrzeń przeszłości ojca i syna mamy do czynienia w tytułowym opowiadaniu Odojewskiego *Jedźmy, wracajmy...*, które szczegółowo analizują pod tym kątem Czapliński⁸⁷ i Leszczyński⁸⁸. U obydwu pisarzy: Orłosa i Odojewskiego, przekazanie synowi przeszłości jest niemożliwe, przeszłość jest nieprzedstawialna, uruchomienie obrazów za pomocą słów nie budzi tych samych odczuć u synów. Zatem kontakt dorosłego z dzieckiem, ojca z synem, jest tak samo niemożliwy jak odzyskanie swoich dziecięcych wrażeń:

Przez chwilę miał przemożną ochotę tak jak niegdyś, gdy był chłopcem, położyć się na ziemi brzuchem do góry, zadrzeć głowę pod niebo i przekonać się, czy i teraz, tak jak wtenczas, będzie mu się zdawało, że ziemia się kołysze i pod plecami łagodnie przesuwają [...]. Tamto dawne wrażenie jednak nie powtórzyło się...⁸⁹.

Dystans pomiędzy dzieckiem a dorosłym – jakże różne są postawy pisarzy co do tego chwytu, jakże różne rozwiązania. Podczas gdy dla jednych jest źródłem tragicznego napięcia, zjawiskiem, z którym próbują walczyć dostępnymi środkami literackiej kreacji, dla innych

⁸⁵ Tamże, s. 148-149.

⁸⁶ Tamże, s. 149.

⁸⁷ P. Czapliński, *Przerabianie nostalgii...*, dz. cyt., s. 69-70.

⁸⁸ G. Leszczyński, *Dzieciństwo utracone...*, dz. cyt., s. 390.

⁸⁹ W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, dz. cyt., s. 422.

jest błogosławieństwem i stale wynajdują coraz to nowe metody uzyskiwania i podkreślania wielkiego dystansu pomiędzy przedmiotem a podmiotem wspomnień. Są też tacy, którzy zakładają wielki dystans, aby wyrazić tym samym swoją nieufność wobec pamięci lub niemożność autentycznego spotkania dwóch osób w jednej osobie narratora-bohatera. „Ten chłopiec, którym byłem wtedy (co nie znaczy, że zawsze go aprobuję, ba, nawet nie zawsze jest mi bliski...)”⁹⁰. „Ten, kto kreuje autoportret nie jest, jak wiadomo, identyczny z tym, kogo kreuje. Ten, kto ogarnia spojrzeniem własne odbicie nie jest dokładnie tym samym, kogo ogarnia. Tożsamość okazuje się tu pozorną”⁹¹.

Teoretyczną stronę tego zjawiska ujmuje Lubas-Bartoszyńska⁹² wyróżniając dwie postawy autorów-narratorów względem dystansu: autodiegetyzm i heterodiegetyzm – to terminy – jak sama autorka przyznaje – przejęte od Genetta. Postawa autodiegetyczna to opowiadanie o sobie, a więc zmniejszanie dystansu, a nawet pozorowanie jego braku. Postawa heterodiegetyczna natomiast charakteryzuje tych narratorów, którzy opowiadają o sobie jako o kimś innym, zatem utrzymują ogromny dystans. Pierwsza poetyka – dodaje badaczka – utrzymana jest w atmosferze ładu i niezaangażowania emocjonalnego, czas zdarzeń jest tu chronologiczny i linearny, czego nie można powiedzieć o drugiej. Tutaj bowiem brak dystansu wzmacnia emocje, burzy porządek linearny. Zdarzenia całkiem nie minęły, nie wygasły jeszcze wrażenia wciąż obecnych, doznanych niegdyś przeżyć, które powodują istny natłok i dechronologizację wspomnień. Z ujęcia tego można wysnuć wniosek, że narrator autodiegetyczny nie pogodził się całkiem z upływem czasu, dla niego przeszłość jest tak bliska, że jest

⁹⁰ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 112.

⁹¹ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, dz. cyt., s. 14; a także inne: „Tożsamość autora i bohatera [...], stanowi udany efekt i zasługę figur iluzjotwórczych” s. 15, „jedność i ciągłość istnienia podmiotu autobiografii jest sporna. Łatwiej ją założyć lub zmyśleć niż dowieść. W tym względzie autobiografia boryka się z dokuczliwym – czasem kompromitująco rozległym – rozstępem, jaki pojawia się między autorem i bohaterem relacji i jaki nie daje się do końca ukryć lub usunąć” s. 18. Wydaje się, że tendencja do ukrywania owego „rozstępu” jakby słabnie, wręcz przeciwnie – jak postaram się dowieść w tym rozdziale – niejednokrotnie autor podejmuje rozmaite zabiegi, aby ostatecznie uniknąć wszelkich podejrzeń o próby udawania, że dziecko i dorosły to ta sama osoba. Wyrafinowanie i dojrzałość gatunku posunęły się bowiem do tego stopnia, że wmawianie czytelnikowi podobnych tożsamości odebrane byłoby jako poważne nadużycie. Dowodzi tego coraz częściej pojawiająca się w obrębie gatunku wspomnieniowego narracja trzecioosobowa, która definitywnie przecina wszelkie dywagacje co do tożsamości autora i bohatera (*Jedźmy, wracajmy... Odojewskiego*).

⁹² R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, dz. cyt., s. 174.

niemal jeszcze ciepłą terażniejszością, natomiast narrator heterodiegetyczny podchodzi do własnego życia jak do materiału badań historycznych.

Trzeba powiedzieć, że dystans pomiędzy dzieckiem a dorosłym z oczywistych względów jest dystansem czasowym, ale autor wykorzystuje następujące chwyt, by go uzyskać:

- 1) komentowanie i interpretowanie przez dorosłego świata, w którym żyło dziecko, a także jego ówczesnych myśli, uczuć i postępów z pozycji czasu terażniejszego (komentarz po latach – „myślę sobie dzisiaj, kiedy o tym piszę”),
- 2) bardziej zakamuflowany wariant punktu powyższego, polegający na ukryciu komentarza narratora i próbie udania, że jest on autentyczną myślą dziecka (dziecko z mózgiem dorosłego),
- 3) wyprzedzanie wydarzeń, przez stosowanie wtrętów i dygresji na temat tego, co stanie się później, a o czym dziecko nie wie (zapowiadanie wydarzeń, antycypacja, *fast-forward*),
- 4) ukazywanie rozbudowanych obrazów lub tylko migawek z życia pomiędzy wspomnianym czasem dzieciństwa a czasem terażniejszym wspominającego (narracja wielowarstwowa),
- 5) wyraźne podkreślanie, że konkretne doświadczenia dziecka i jego poczynania ułożą się później w wątek pełnej kariery literackiej dorosłego, są postrzegane jako wyraźny wstęp do tej kariery, a także jako późniejsze wątki własnej twórczości literackiej (autobiografia literacka).

Najbardziej oczywistym sygnałem dystansu pomiędzy narratorem a bohaterem jest narracja trzecioosobowa. Takie utwory, jak: *Absolutna amnezja*, opowiadania *Sezon w Wenecji*, *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał* Odojewskiego, *Dom, sen i gry dziecięce*, *Włoskie szpilki czy Dom pod Lutnią* Orłosa, prezentują właśnie ten typ narracji. Jest to równocześnie narracja prowadzona w czasie przeszłym, a osoba narratora jest wszechwiedząca. Pierwszy element ukierunkowuje na przeszłość, natomiast efektem drugiego jest nie tylko zerwanie jakiegokolwiek tożsamości pomiędzy dzieckiem a dorosłym, ale i podkreślenie ich nierównego statusu. Narrator wszechwiedzący sytuuje się wyraźnie poza opowiadanymi zdarzeniami, jak i przedstawianym światem.

Inaczej w narracji pierwszoosobowej lub chociażby w odmianie mnogiej („my”) tej narracji, którą spotykamy w opowiadaniu *Koń*

pułkownika Odojewskiego, a także fragmentami w interesujących nas opowiadaniach Stasiuka z tomu *Przez rzekę*. Narrator, chociaż obdarzony ogromną wiedzą, próbuje przynajmniej ograniczać swą wszechwiedzę. To właśnie w tego typu narracji pojawiają się deklaracje, o jakich mowa była w powyższym podrozdziale, w których narratorzy zapewniają nas, że byli świadkami opisywanych zdarzeń i będą pisać tylko o tym, co przeżyli osobiście. W istocie – o czym także już doskonale wiemy – narracja ta uzupełniana jest wiedzą wykraczającą poza ówczesne doświadczenia, uczucia, myśli, stan i poziom podmiotu przeżywającego, co sprawia, że przybiera formę wszechwiedzącej. Dorosły narrator jest już zupełnie inną osobą niż niedojrzały bohater.

Narracja pierwszoosobowa wydaje się charakterystyczną dla gatunków autobiograficznych. Jednak w tym przypadku okazuje się, że specyficzne uwarunkowania utworów tego typu są źródłem bezustannych napięć w sposobie narracji, która z założenia ma zmniejszać dystans pomiędzy bohaterem a narratorem, mało tego ma sugerować, że narrator i bohater to jedna osoba, a jednak przeciwne siły istniejące w utworze sprawiają, że dystans ten jest ciągle podtrzymywany.

Przyjrzyjmy się realizacjom wyszczególnionych wyżej sposobów sygnalizowania dystansu w konkretnych przykładach. Co ciekawe, dotyczą one zarówno utworów z narracją trzecioosobową, jak i pierwszoosobową.

Komentarz po latach jest chyba najskuteczniejszym sposobem pokazania dystansu pomiędzy dzieckiem a dorosłym. Komentarz ten może dotyczyć myśli, czynów, doświadczeń dziecka, które nie było w stanie zanalizować tego wszystkiego, co je spotykało. Narrator patrzy w tym przypadku „z góry”, a dystans czasowy i poziom intelektualny dają mu przewagę nad dzieckiem. Autor *Czarnych sezonów* jakby usprawiedliwia dziecko od razu, podkreślając tym samym różnicę w zdolnościach intelektualnych pomiędzy narratorem a bohaterem: „Oczywiście, nie zdawałem sobie z tego sprawy latem 1942 roku, nie miałem jeszcze ośmiu lat”⁹³. Komentarze narratorskie następują więc często po zasygnalizowaniu niezdolności dziecka do analizy faktów, co ma niejako usprawiedliwiać te uzupełnienia: „Nie potrafię wskazać, co w moim ówczesnym odczuciu było daleko, a co blisko, choć obecnie wiem, że te przestrzenne wyobrażenia nie miały wymiaru

⁹³ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 10.

obiektywnego” [podkreślenie moje – E.R.]⁹⁴. Nawet jeżeli dziecko ma prawo do własnych odczuć, okazuje się, że dla dorosłego są one niezrozumiałe i zasługują na zlekceważenie: „Reakcje małych dzieci są dziwaczne i trudne do przewidzenia, nie ma więc powodów, bym się rozwodził nad swoim zachowaniem”⁹⁵. Tak czy inaczej narrator wykorzystuje każdą nadarzącą się okazję do komentowania przeszłości z pozycji czasu teraźniejszego: „I na tej refleksji mógłbym zamknąć opowieść o tym, co się zdarzyło pewnego styczniowego dnia roku pańskiego 1943 w mansardzie na Srebrnej, czuję jednak potrzebę dopowiedzeń”⁹⁶. Dla dowartościowania swoich komentarzy narrator wprowadza kategorię obiektywności: „W jego głowie zrodził się – trzeba to przyznać obiektywnie – całkiem racjonalny pomysł”⁹⁷. Komentarze narratorskie to często rozbudowane partie tekstu, który przerywa tok wspomnień i szybko każe „przełączyć” się czytelnikowi na teraźniejszość: „kiedy myślę teraz o”⁹⁸, „po latach i mnie ta rzecz zastanawia”⁹⁹, „kiedy dzisiaj, po więcej niż półwieczu, powracam myślą do jego osoby, zastanawia mnie przede wszystkim jedno...”¹⁰⁰. Niejednokrotnie dla narratora cenniejsze są jego własne uwagi niż materiał faktograficzny, który przedstawia. Zatrzymuje się chętnie nad tym, co on sam po latach myśli o przeszłości. Dlatego słuszność ma Czapliński, kiedy stwierdza, że narracja wspomnieniowa często płynie w rytmie dwóch naprzemiennych punktów: ewokacji i dygresji. Ewokacja służy przywołaniu przeszłości, a dygresja po niej następująca jest nieodłącznym komentarzem do niej oraz służy samopoznaniu siebie teraz¹⁰¹.

Czasami jednak narrator nie wprowadza tak wyraźnej perspektywy czasu teraźniejszego, która przynosi nam komentarze i oceny *post factum*. Nie ujawnia swego punktu widzenia, nie podkreśla dystansu czasowego, jaki dzieli go od opowiadanych wydarzeń. Czy jest to próba jak najwierniejszej rekonstrukcji odczuć dziecięcych stworzona za pomocą „współodczuwania” z dzieckiem? Ale czy ów stan jest w ogóle możliwy do osiągnięcia? Według Czaplińskiego dziecięcy

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 29.

⁹⁶ Tamże, s. 66.

⁹⁷ Tamże, s. 70.

⁹⁸ Tamże, s. 82.

⁹⁹ Tamże, s. 89.

¹⁰⁰ Tamże, s. 101.

¹⁰¹ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*, dz. cyt., s. 72.

sposób postrzegania jest nieweryfikowalny i nieprzekazywalny dla dorosłego¹⁰². Głównym powodem, dla którego tak naprawdę nikt nie wglębia się w autentyczny świat odczuć dziecka, jest egoizm dorosłego i własny plan zapełnienia wspomnień treściami dla niego ważnymi. Dlatego niektóre ze zdań będące na pierwszy rzut oka opisem świadomości dziecka, są ukrytymi komentarzami. Jak je rozpoznać? Pojawiają się zwykle wtedy, gdy powstaje napięcie pomiędzy naiwnością i niewiedzą dziecka a nagłym zaskakująco trafnym sądem lub oceną, która uruchamia naszą podejrzliwość, że nie może pochodzić od dziecka. Dotyczy to często zagadnień z kręgu wielkiej historii.

Oto jak narrator *Czarnych sezonów* rozwiązuje kwestię „wyzwolenia” przez Armię Czerwoną. Najpierw dochodzi do racjonalnego wniosku, że mały chłopiec nie byłby w stanie zareagować odpowiednio na te wydarzenia: „Myślę, że wciąż byłem tak zastraszony i otępiały, że nie doceniałem ich znaczenia – nie tylko w skali ogólnej, ale także dla mnie. I z pewnością nie pomyślałem z tryumfem czy choćby tylko z zadowoleniem: przeżyłem wojnę”¹⁰³. A jednak w następnych zdaniach opinia ta zostaje jakby zastąpiona przez inną:

Z pozoru w moim bezpośrednim położeniu nie zaszły zasadnicze zmiany, ale jednak zmieniło się wszystko – i to radykalnie. Wtedy z pewnością zdawałem sobie z tego sprawę, choćby podświadomie o tym wiedziałem, dzisiaj postrzegam to wyraźnie. Obecnie nie mówi się o wejściu wojsk ze wschodu jako o wyzwoleniu, niektórzy powiadają: tak zwane wyzwolenie, a jeszcze inni używają wyrażenń mocniejszych, nazywając to wszystkim, co się stało drugą okupacją. Muszę powiedzieć z pełną otwartością i szczerością: dla mnie, niezależnie od tego, czy latem roku 1944 byłem tego w pełni świadom, czy też nie byłem, wejście Rosjan stanowiło wyzwolenie. I dzisiaj nadaj gotów jestem tak myśleć...¹⁰⁴ [podkr. moje – E.R.].

Widać wyraźnie, że zdanie dorosłego zostało tu wprost narzucone dziecku z wykorzystaniem pomocniczych (jak wiemy, nieweryfikowalnych) kategorii nieświadomości czy podświadomości. Dziecko jednak stało się tu nieodzownym wyrazicielem tych dyskusyjnych stwierdzeń o dobroczynności sowieckiej interwencji, gdyż to jego zda-

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 122.

¹⁰⁴ Tamże, s. 123.

nie jako osoby, która to wszystko przeżyła, będzie bardziej wiarygodne i w istocie trudne do podważenia przez ewentualnych oponentów.

Dziecko zaskakuje jednak nie tylko wiedzą historyczną, świadomością historycznych przemian czy wnikliwą analizą rzeczywistości, lecz także analizą własnych stanów emocjonalnych. Wiele jest właśnie takich „dzieci z mózgami dorosłych” na kartach prozy wspomnieniowej. Tak jak w poprzednim chwycie podkreślało się naiwność i nieświadomość dziecka, tak tutaj przeciwnie, staje się ono podejrzenie dojrzałe. Tak oto niespełna dziesięcioletni Marek (*Sezon w Wenecji*) snuje refleksje na temat swych uczuć do młodszej „kuzyneczki” Karoli i rychłego spotkania z nią:

...to wszystko przeniknęło go radością oczekiwania na coś, jednocześnie napełniając goryczą jakiegoś nienasyconia i zagadki, i był zakłopotany, onieśmielony, zły na siebie za to onieśmienie, przestraszony nawet, bo przecież trudno mu przychodziło pogodzić się z jej wiecznym zadzieraniem nosa, traktowaniem go z góry, i wieczorem, już w łóżku, płakał, zanim zasnął¹⁰⁵.

Bohater *Rzeczy nienasyconych* niezwykle trafnie podsumowuje swoje dzieciństwo w momencie wyjazdu z Panina:

„A więc stąd odjeżdżam!” – pomyślałem i nagle zdałem sobie sprawę, że pozostawiam za sobą na zawsze nie tylko skromny grób matki, na który już nigdy nie przyjdę pomodlić się za spokój jej duszy, [...] lecz także moje inne dzieciństwo¹⁰⁶.

Przejdźmy do kolejnego chwytu: wyprzedzania zdarzeń. Chwyt ten wprowadza się zazwyczaj następującymi wyrażeniami: „I nic nie wskazuje na to, że kiedyś...”, „Być może przeczuwałam już w dzieciństwie, że wkrótce...”, „Konie rżały, krowy porykiwały i nic nie zapowiadało martwoty, która spadnie na to miasto nieuchronnie i obojętnie”, „Czy przeczuwali, że [...] Ale nie, nic jeszcze wtedy nie było wiadomo”¹⁰⁷. Ujawnia się tutaj niezmiernie ciekawa problematyka ujmowania przyszłości w dziełach autobiograficznych, którym bardzo

¹⁰⁵ W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, dz. cyt., s. 34.

¹⁰⁶ A. Czycior-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 243.

¹⁰⁷ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., strony różne.

szczegółowo zajęła się Lubas-Bartoszyńska¹⁰⁸. Opisuje ona wiele różnych funkcji przyszłości, do niektórych z nich jeszcze później nawiążę, ale tutaj warto zwrócić uwagę na teoretyczne ujęcie zjawiska, które ja nazwałam wyprzedzaniem wydarzeń, a które badaczka ta nazywa „dwiermi przyszłościami”¹⁰⁹. Wiąże się to z podwójnym punktem widzenia bohatera i narratora. Dla każdego z nich inny wycinek czasu będzie przyszłością. Będą także dysponowali różną wiedzą na temat swej przyszłości. Narrator wie o przeszłości bohatera, która jest zarazem jego przeszłością, dlatego właśnie możliwe jest wyprzedzanie wydarzeń. Ale narrator nie wie nic o swojej przyszłości, a jednak ukierunkowanie na nią jest w wielu tekstach obecne.

Najważniejsze wydaje się to, że kategoria przyszłości zawsze wiąże się z zagładą, śmiercią, końcem. Dlatego najczęściej wyprzedzane wydarzenia to zapowiadanie rychłej katastrofy, wojny, czyjejś śmierci. Zabiegi te powtarzane dosyć często mają – zdaje się – na celu wykreowanie spokojnego, sielskiego świata, który stoi nad przepaścią. „Wtedy jednak, na dwa lata przed wojną, nikt nie mógł przewidzieć, jakie będą losy mieszkańców cienistej willi za torami ciuchci, przed jaką próbą staną oni i jej właściciele”¹¹⁰, „i nie wiedziałem [...], że wkrótce obie, i mamę, i Sarę, utracę, że umrą – takie piękne i młode...”¹¹¹. Dramatyzm tej zapowiedzi wzmaga fakt niewiedzy bohatera o przyszłych tragediach, o których my jesteśmy poinformowani przez narratora. Ale i on nie jest w komfortowej sytuacji. Co z jego przyszłością, tą „drugą przyszłością”? Gdyby być konsekwentnym, trzeba by powiedzieć, że druga przyszłość będzie drugą śmiercią. Przyszłość dziecka to pierwsza śmierć i koniec pierwszego etapu życia: dzieciństwa. To jakby zapowiedź, próba generalna do tego, co ma nastąpić w przyszłości narratora. Katastrofa tym razem definitywna: koniec drugiego etapu życia: dojrzałości i wkroczenie w trzeci i ostatni: starość i śmierć. I tu ujawniają się znowu terapeutyczne dramy: przeszłość będąc figurą przyszłości, przedstawia realną katastrofę życia w formie teatralizacji i symbolizacji, przekłada ją na fabułę, aby ją oswoić. Przeszłość oswaja przyszłość.

¹⁰⁸ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, dz. cyt., r. II: *Problem przyszłości w tekstach autobiograficznych*, s. 38.

¹⁰⁹ Tamże, s. 56.

¹¹⁰ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 173.

¹¹¹ A. Czycibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, dz. cyt., s. 48.

Kolejny chwyt ma wiele wspólnego z wyprzedzaniem wydarzeń. Tu chodzi także o ukazywanie przyszłości, ale przyszłość ta nie ogranicza się do pojedynczych zapowiedzi, jest rozbudowanym obrazem. Stanowić może drugą warstwę narracji, mało tego, kolejne jej etapy mogą składać się na ciąg zdarzeń z życia bohatera–narratora aż do chwili opowiadania. Tak to się dzieje w *Weiserze Dawidku*.

Gdyby ułożyć chronologicznie kolejne perspektywy czasowe, uzyskalibyśmy następujący plan życiorysu Pawła:

- 1) wakacje z Weiserem,
- 2) przesłuchanie w szkole,
- 3) zamieszki w Gdańsku i śmierć Piotra,
- 4) spotkanie z Elką w Niemczech,
- 5) spotkania z Piotrem na cmentarzu,
- 6) terażniejszość opowiadania.

Jest to narracja wielowarstwowa, z tym że warstwa wydarzeń wakacyjnych pokazywana jest poprzez obraz przesłuchania.

Bardzo ciekawie chwyt ten zrealizowany jest w *Absolutnej amnezji*. Nie sposób nie zauważyć, że – tak jak o tym pisałam – ukazane postaci kobiece to doroślejsze wcielenia Marianny. Filipiak wprowadza na raz wszystkie te osoby, którymi potencjalnie może być Marianna w przeszłości. Losy kobiet są pod wieloma względami wspólne, a ich przyszłość ogranicza się do niewielu przewidywalnych wariantów. Otwarta przez Filipiak perspektywa przyszłości bohaterki rozgrywa się równocześnie z jej przeszłością. Tutaj także, podobnie jak to miało miejsce w *Weiserze Dawidku*, możemy poukładać życiorys Marianny chronologicznie:

- 1) pobyt w domu rodzinnym,
- 2) ucieczka z domu (pokazana na końcu powieści),
- 3) studia polonistyczne (Prządka),
- 4) wariantowość dwóch opcji: praca na uczelni lub praca w szkole (wykładowczyni, polonistka Lisiak),
- 5) macierzyństwo (w wydaniu Izoldy lub matki Marianny).

Jak widać, Marianna będzie kiedyś swoją matką – Niepokalaną, życie zatacza krąg. Może jednak lepiej wyrazić to metaforą labiryntu życia, w który bohaterki Filipiak są wplątane. Labirynt ten ma jednak wyraźne przejścia pomiędzy przeszłością a przyszłością. W ten spo-

sób Filipiak realizuje typowy dla powieści wspomnieniowej dystans i kontrast pomiędzy tymi dwiema jakościami pojmowania czasu, choć w *Absolutnej amnezji* w ogóle nie ma wątku wspomnieniowego.

Przejdźmy do ostatniego punktu: autobiografia literacka.

Autobiografia twórcza, powieść rozwojowa, powieść o formowaniu się, powieść o wychowaniu, powieść o artyście, powieść edukacyjna to wiele twarzy tego gatunku. Lubas-Bartoszyńska przeciwstawia mu inny odłam powieści autobiograficznych: powieść konfesyjną, zaraz jednak niwelując tak ostrą między nimi różnicę, co wydaje się słuszne, bo elementy konfesji także przenikają do autobiografii literackiej¹¹². W dalszym ciągu rozważań badaczka stwierdza także, że konfesja, opowieść o drodze edukacyjnej czy rozwojowej są toposami, a nie pojęciami gatunkowymi. Tak też sprawa rysuje się we współczesnych powieściach autobiograficznych, które łączą w ramach autobiografii literackiej wszystkie wymienione wyżej elementy. Mam tu na myśli Kornhausera, Filipiak, Huelle, Hena, Kulmową i Stasiuka.

Praktycznie żaden autor, mający w dorobku literackim już jakieś pozycje, które cieszą się pewną popularnością wśród określonej liczby czytelników, przy pisaniu autobiografii, wspomnień czy też powieści wspomnieniowej, nie ustrzeże się od chociażby odwołań do schematu autobiografii literackiej. Ponieważ gatunek ten z oczywistych względów wymaga szczególnego rodzaju paktu referencjalnego co do osoby autora, szczególnej mocy nabiera tu tożsamość sygnatury na okładce książki z osobą autora–narratora–bohatera. Autor nie jest osobą anonimową, lecz publiczną, zakłada się zatem z góry minimalną wiedzę czytelnika o nim. Ta minimalna wiedza może być samą znajomością nazwiska, świadomością, że czyta się wspomnienia profesjonalnego pisarza, to zresztą i tak w autobiografii literackiej jest z całą mocą podkreślane. Co jest także ważne, autobiografia literacka otwiera się na inne dzieła tego samego pisarza. Tworzą one jakby katalog pozycji, które łączy sygnatura na okładce. Dla wytrawnych czytelników wspólna jest nie tylko sygnatura, ale i inne elementy. Postać z *Weisera Dawidka* Horst Meller jest narratorem innej pozycji Huellego: *Opowiadania na czas przeprowadzki*. Zabieg ten nie tylko wspomaga pakt referencjalny, ale umożliwia stworzenie sekretne porozumienia autora ze swoim wiernym czytelnikiem, z czego ten ostatni wynosi wiele satysfakcji, gdy już uda mu się odkryć tego typu powinowactwa.

¹¹² R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, dz. cyt., s. 177.

Klasyczną powieścią autobiograficzną o artyście jest dzieło Joyce'a pod tytułem, który brzmi niemal jak hasło: *Portret artysty z czasów młodości*¹¹³. Posłużę się więc powieścią Irlandczyka jako punktem odniesienia, pierwowzorem dla omawianych pozycji polskich twórców. Przystępując jednak do wypreparowania schematu gatunkowego z powieści Joyce'a, trzeba koniecznie wspomnieć o drastycznej zmianie współczesnego wzorca życiorysu literackiego względem poprzednich epok, a także – co chyba istotniejsze – sposobu jego kreowania przez samego twórcę. Jest to zagadnienie dosyć trudne, wykraczające znacznie poza obręb moich rozważań, zagadnienie interdyscyplinarne, mogące zainteresować psychologów twórczości, socjologów i kulturoznawców. Idzie tu bowiem o coś innego niż powszechne mniemanie o pisarzu czy jego odbiór przez zbiorowość społeczną. Na ten temat napisano dużo, szczególnie jeśli chodzi o romantyzm i kategorię wieszczca. Mam na myśli świadomy proces konstruowania (nie rekonstruowania) swojego *image* literackiego przez samego twórcę, do którego wykorzystuje on chętnie między innymi autobiografię.

Kadłubek, Kochanowski, Mickiewicz, Przybyszewski – wszyscy oni napisaliby inne biografie, choćby ich droga literacka była identyczna. Byłyby to biografie silnie nasycone obrazem literatury i jej twórcy, jakich sami byli orędownikami. Życie swoje przedstawialiby jako wzorcowe z punktu widzenia wyznawanych poglądów i wartości. Sami staliby się bohaterami własnej literatury. Przecież w romantyzmie zjawisko to zyskało skrajną postać, gdzie autorzy dążyli do tego, by nie było rozdźwięku pomiędzy ich życiem a ich literaturą. Było to tak zwane pisanie życiem. Przykładem George Byron. Dla Juliusza Słowackiego natomiast rozdźwięk pomiędzy literaturą pisaną przez niego a rzeczywistym wizerunkiem był przyczyną licznych moralnych rozterek. W powszechnym mniemaniu odpowiedniość pomiędzy życiorysem a literaturą stała się regułą, stąd najróżniejsze gesty ludzi piszących, które mają na celu kreowanie własnego wizerunku. Szczególnie silnie zależało na tym twórcom młodopolskim, którzy tworzyli cyganerie literackie i upubliczniali swe życie. Do tego typu zachowań zaliczyć trzeba – jak wiemy – także ekscentryczny ubiór, ekscesy erotyczne i obyczajowe, uzależnienia alkoholowe, eksperymenty narkotykowe, a także – co brzmi może makabrycznie – choroby i samobójstwa. Takiemu stylowi życia, który nazwano wedetyzacją lub

¹¹³ J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*, PIW, Warszawa 1957.

gwiazdorstwem¹¹⁴, odpowiadała niezmiernie popularna autobiografia skandalizująca. Przypominam tutaj o tych wszystkich oczywistych rzeczach, ażeby uwidocznic, jak bardzo z tych wszystkich „dodatków” odarty jest współczesny twórca. Także XX-wieczny „autobiografizm przestał być zachowaniem «romantycznie» ekskluzywnym i prowokującym. Przestał być znakiem autorskiej wyjątkowości, egotyzmu czy, jak dotyczyło to skrajnych postaci romantycznego dandyzmu i estetyzmu, wyzywającego immoralizmu”¹¹⁵. Jak zatem twórca ma zaznaczyć swą wyjątkowość, czy jest w ogóle wyjątkowy?

Problem tkwi chyba w zmianie obyczajowości, warunków i realiów życia oraz zmianie oczekiwań w stosunku do pisarza i miejsca literatury w życiu publicznym. Krzykliwe kreowanie wizerunku współczesnego pisarza jest oczywiście możliwe (Jan Hłasko, Edward Stachura, Marcin Świetlicki, Stasiuk, Gretkowska), ale nie jest już wymagane przez odbiorców. Dlatego też cała energia tworzenia i prezentacji swojej osoby jako twórcy przeniesiona została ze świata rzeczywistego do świata tekstu.

Życie literackie jest obecnie zatowizowane, praktycznie każda indywidualność pisarska tworzy oddzielnie. Tym bardziej więc autobiografia literacka zyskuje na popularności jako środek mający choć częściowo kompensować tę powszechną anonimowość, jaka dotyczy współczesnego twórcy.

Faktyczny brak szerszego zainteresowania dla życia jednostek w makroskali społecznej (w masie każdy bowiem interesuje się sobą) prowokuje w XX wieku pisarstwo autobiograficzne o funkcji terapeutycznej. Wypełnia ono wyrwy między jednostką, jej sąsiedzkim otoczeniem a anonimową, globalną zbiorowością¹¹⁶.

Cel autoprezentacji to nie tylko jednak przekonanie o „nie-bagatelności” (Kasperski) życia autora, ale także zdobycie popularności i ugruntowanie sobie pewnej pozycji jako rozpoznawalnej indywidualności, a co za tym idzie – nie bójmy się tego słowa – pozycji rynkowej. Ponieważ zajęcie pisarskie stało się współcześnie profesją. Często też energia autoprezentacji nie wygasa, zamiast jednej monumental-

¹¹⁴ E. Kasperski, *Autobiografia. Sytuacja i wyznaczniki formy*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, dz. cyt., s. 24.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Tamże, s. 25.

nej autobiografii–spowiedzi pisarza, mamy raczej wiele wątków autobiograficznych w niemal każdym kolejnym utworze autora. Wynika to zapewne z potrzeby podtrzymywania kontaktu twórca–czytelnik.

Nie zapominajmy wszakże, iż mamy tu do czynienia z konstruowaniem swego portretu „od podstaw”, to znaczy z ukazywaniem dziecka–przyszłego artysty. I tutaj bowiem warto podkreślić kolejną zmianę w stosunku do ujęcia romantycznego, gdzie dziecko już jest artystą. Pamiętamy przecież Orcia z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Tam bycie artystą było przeznaczeniem, gdy dziś jest powołaniem. Odkrywa się je powoli, uświadamia swoją inność stopniowo, wreszcie świadomie pracuje nad własnym rozwojem jako artysty. Takie postawienie sprawy ma decydujący wpływ na dobór kolejnych etapów życiorysu młodego artysty. Są to:

- 1) dziecko, które w przeszłości zostanie artystą, wyróżnia się niezwykłą wrażliwością i wyobraźnią w odbiorze świata, jest baczny obserwatorem, jednak jednocześnie to odmieniec o delikatnej naturze, skłonny do egzaltacji i czułości, towarzyszy mu często poczucie nieokreślonego strachu,
- 2) żyje częściowo w świecie pierwszych lektur, które są przywołane z tytułu (np. u Joyce’a to *Hrabia Monte Cristo*),
- 3) podejmuje pierwsze próby pisarskie,
- 4) rozważa (najczęściej w formie monologu wewnętrznego) problematykę języka, mowy, komunikacji za pomocą słowa, co ma za zadanie pośredniej deklaracji co do stylu wypowiedzi pisarskiej,
- 5) przechodzi drogę edukacyjną od najniższych jej szczebli, aż po uniwersytety (często też ukazywane są postaci nauczycieli, mentorów, przewodników duchowych albo przeciwnie, autoritetów, z którymi trzeba walczyć; tak czy inaczej, końcowym etapem ma być wyklarowanie się poglądów, stanie się indywidualnością).

Najpełniejszą realizację schemat ten uzyskał *W domu, śnie i grach dziecięcych* oraz w *Nowolipiu*.

Absolutna amnezja jest z kolei ciekawą i niekonwencjonalną autobiografią literacką zbudowaną na motywie pisania książki przez Mariannę oraz polonistkę Lisiak pod tym samym tytułem, co czytana

przez nas powieść: *Absolutna amnezja*. Dowiadujemy się, że tematyka tej książki odpowiada tekstowi, który czytamy. Czytelnik zadaje sobie zatem pytanie: czy to ten sam tekst? Kolejne pytanie dotyczy już osoby autorki: jeżeli tekst pod tytułem *Absolutna amnezja*, pisany jest przez bohaterkę i przez jedną z postaci powieści, którą właśnie czytam, a która nazywa się również *Absolutna amnezja*, to jaki jest związek osoby, której sygnatura widnieje na okładce książki realnej z autorkami książki powieściowej? Czyżby Filipiak otwierała granicę pomiędzy powieścią a rzeczywistością i sama stawała się wariantem życiorysu Marianny-Prządki-Lisiak...? Wszystko wskazuje na to, że myślenie takie jest uprawomocnione. Autorka książki ukazuje historię spisywania swej własnej historii życia w jej przeszłych, przyszłych i potencjalnych wariantach. Historia życia jest ponadto historią dochodzenia do własnej drogi twórczej. *Absolutna amnezja* staje się powieścią-symbolem mocy kreacyjnej. Powieść o zniewoleniu w swym finale przynosi wyzwolenie, przez sam fakt ukończenia. Dzieło gotowe, zwieńczone, o spoistej strukturze natychmiast zrasta się z żywą tkanką rzeczywistości, tworzy się przejście pomiędzy hermetycznym światem powieści, który więzi, a otwartym horyzontem rzeczywistości. Pisać powieść to tworzyć chaotyczne korytarze labiryntu – własnego życiorysu, ukończyć ją to dowieść swych zdolności pisarskich i obrać jedną drogę. Stąd tak doniosła rola zakończenia *Absolutnej amnezji*, które nie niesie żadnych znaczących treści, poza tą jedną: jest to mityczny moment kreacyjny, gdzie autorka mówi „niech się stanie” zarówno w stosunku do własnej twórczości, jak i do własnego życia. W tym właśnie sensie *Absolutna amnezja* jest autobiografią literacką.

Także i w *Weiserze Dawidku* mamy jak w lustrze ukazany sam proces powstawania powieści, którą czytamy. Wiemy dokładnie, że powieść ta ukształtowana jest przez takie, a nie inne zdarzenia z życia narratora. Wiemy ponadto, bo sam narrator nas o tym niejednokrotnie informuje, jak wygląda warsztat powstającej na naszych oczach powieści.

Natomiast w *Topografii myślenia* warto zwrócić uwagę na zdolność chwytu autobiografii literackiej do tworzenia i podtrzymywania dystansu czasowego pomiędzy autorem dorosłym a dzieckiem, którym był kiedyś. Służą temu fragmenty tekstu wybiegające w przyszłość i wyjaśniające czytelnikowi pochodzenie pewnych wątków lub postaci w twórczości autorki. Oczywiście wiele fantastycznych postaci ma swe

źródło w jej dzieciństwie: „Tak, napiszę o niej po latach słuchowisko...”, „Lejbuś [...] Po wielu latach błąka się po moich pisaninach”, „Ojciec po cichutku szura w sieni kaloszami, bierze parasol albo laskę ze stojaka. [...] to jest mój parasol Hilary, który już przeczuwa, że będzie kiedyś bohaterem opowiadania dla dzieci”¹¹⁷.

Wniosek, jaki wynika bezsprzecznie z powyższych rozważań, dowodzi jednego: pomimo że gatunek wspomnieniowy z założenia ma służyć poznaniu dziecka i to ono ma zajmować centralne miejsce w tych fabułach, jest nieustannie spychane na drugi plan przez dorosłego. Dorosłego, który nie pozwoli na zlanie się z dzieckiem w jedną osobę, bo oznaczałoby to jego koniec. Właśnie te rozliczne strategie utrzymywania dystansu pomiędzy dorosłym a dzieckiem ukazują, jak bardzo sprytny i przebiegły jest dorosły w swoich narcystycznych dążeniach. Jednak nie wydawajmy zbyt surowych ocen! Łamanie konwencji powieści wspomnieniowej, otwieranie jej hermetycznego czasu przeszłego na terażniejszość staje się źródłem leczniczych mocy. Bez odniesień do terażniejszości ukazywana przeszłość byłaby w dużej mierze pięknym aczkolwiek bezużytecznym ornamentem. A faktem jest, że tak zmanipulowana przeszłość przedstawia dla dorosłego ogromną wartość terapeutyczną.

¹¹⁷ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., strony różne.

ZAKOŃCZENIE

Początek – terapeutyczna moc niepowtarzalnego i uniwersalnego w powieści autobiograficznej

Pojmowanie literatury jako terapii jest dzisiaj rozpowszechnione. Prapoczątków takiego myślenia upatrywać można w teorii literatury ujętej filozoficznie przez Arystotelesa. Głównie za sprawą jego koncepcji katharsis wyrażonej w *Poetyce*. Nowoczesny kształt teoria pisania jako terapii zdobyła za sprawą Freuda. To właśnie jego koncepcjom zawdzięczamy położenie szczególnego nacisku na moc terapeutyczną nie pisania jakiegokolwiek, ale pisania o sobie właśnie: autobiografii. W swej pracy naukowej rozwinął on twierdzenie o traumatycznym wpływie dzieciństwa na psychikę każdego człowieka. Zranione libido stara się powrócić do czasu sprzed urazu, który pamięta jako czas wszelkiej szczęśliwości. Takie działanie Freud nazywa introwersją. Dla Freuda zatem nie ma większej różnicy pomiędzy neurotykiem a autobiografem. „Artysta jest w założeniu także człowiekiem podlegającym introwersji, któremu już niedaleko do nerwicy”¹ – pisze uczony.

Terapeutyczne zadanie literatury metaforyzuje celnie Tulli w *Szumie* jako sąd nad tymi, którzy skrzywdzili dziecko. Oto magicznym sposobem na sali rozpraw, w podziemiu „Sądu Najniższego”, stawiają się

¹ Z. Freud, *Nauka ogólna o nerwicach*, [w:] *Wstęp do psychoanalizy*, PWN, Warszawa 1982, s. 369.

ci, którzy lekceważyli dziecko, besztali je, drwili z niego. Co znaczące, rozprawie przewodniczy Lis – zwierzątko, z którym dziewczynka miała kontakt zarówno w wizjach, jak i na jawie. Lis byłby z jednej strony figurą fantazji, postacią baśniową, mieszkańcem lasu, zatem wyrazicielem bliskości dziecka z naturą, ale i mitem. Lis jest bliski dzieciństwu, tak jak ono słabo posługuje się językiem dorosłych, na drzwiach sali rozpraw umieszcza kartkę z nieporadnym napisem „TÓTAJ”. Ale Lis jest także kimś jeszcze, o czym przekonują nas fragmenty prozy Tulli mówiące o polowaniu na „farbowane lisy”, czyli Żydów w powojennej Polsce. Tulli stara się tu zatem dokonać jakiejś syntezy własnego życia, w powiązaniu ze starym mitem baśniowym oraz nowoczesną opowieścią o krzywdzie zbiorowej. Lis warunkuje tu terapię poprzez wywiezienie z dzieciństwa baśniowego, mitycznego, porządku świata. Janion pisze, że w humanistyce uprawianej przez spadkobierców Freuda: Junga, Eliadego, Fromma oraz ich uczniów, szansą na ukojenie zagubienia nowoczesnego, pozbawionego kontaktu z mitem i religią człowieka jest odtworzenie archaicznego porządku mitów i symboli:

We właściwy sposób pielęgnowane obcowanie z obrazami archetypicznymi, wynurzającymi się z podświadomości, pozwala odzyskać dawny, przedhistoryczny „raj utracony”, a przeżycie archaicznych mitów stwarza „punkty wyjścia dla odrodzenia duchowego współczesnej ludzkości”².

Chodzi tu zatem o kojącą moc samego powrotu do przeszłości, u Freuda pojmowanej jeszcze jako dzieciństwo, a tu już metaforycznie jako „dzieciństwo ludzkości”.

Przykładem badacza, który wysuwa liczne teorie na potwierdzenie słuszności twierdzenia o terapeutycznym celu pisania o sobie, jest Walter Hilsbecher³. Oczyszczenie pojmuje on jako pozbycie się poprzez przelanie na papier wszelkich wstrząsów, przy czym wstrząsem będzie każdy najmniejszy bodziec, którego doznała dusza. Stanem szczęścia jest bowiem jedynie stan „idealnej próżni”. Badacz mówi także o pierwotnym stanie doskonałości i porządku, w jaki wkradł się bałagan, a dusza próbuje wszystko jeszcze raz uporządkować poprzez „kształtowanie obrazów, dźwięków i języka”, a więc sztuki.

² M. Janion, *Humanistyka jako poznanie i jako terapia*, [w:] *Humanistyka: poznanie i terapia*, PIW, Warszawa 1982, s. 223.

³ W. Hilsbecher, *Pisanie jako terapia*, [w:] *Tragizm, absurd i paradoks*, przeł. S. Bałut, wyb. i wstęp. S. Lichański, PIW, Warszawa 1972.

Bardzo powszechne jest zatem w dążeniu terapeutycznym połączenie tych dwóch tendencji: uleczenie świata i siebie. Cierpienia, ból, jakiego doświadczyło się w dzieciństwie, jest szczególną niesprawiedliwością, zaprzecza bowiem mitowi dzieciństwa jako raju. Dziecko ma prawo do raju – jak pisałam wcześniej – należy je chronić przed wszelkim złem. Z tymi dziećmi było inaczej. Któż w zawierusze wojny, w pędzie nienawiści mógł zatroszczyć się o nie? Są to zatem dzieci skrzywdzone, pozbawione swego niezbywalnego prawa: dzieciństwa. Bohaterowie Odojewskiego miotają się pomiędzy trzema emocjami: poczuciem skrzywdzenia w dzieciństwie, potrzebą utrwalenia okropności, jakich doznali w czasie wojny, gdyż wierzą, że mogłoby to przynieść opamiętanie ludzkości w czasie przyszłym, oraz powrotem do Arkadii dzieciństwa, której nie było:

Bohaterowie opowiadań Odojewskiego [...] muszą wracać do czasu sprzed katastrofy, ale zarazem boją się tych powrotów, bo droga „tam” prowadzi przez przypomnienie zła. A zatem pierwszą przeszkodą, która uniemożliwia uobecnienie świata Arkadii jest rana, jaką historia zadała życiu⁴.

Czapliński następująco wyjaśnia tytuł zbioru Odojewskiego *Jedźmy, wracajmy...*: „Oto źródło męki bohaterów Odojewskiego: są oni rozrywani przez sprzeczny ruch, który wyłania się z nich samych, ruch popychający do zapomnienia i niewybaczenia, od odjazdu i do powrotu”⁵. Zdaje się, że z tej pamięci nie ma już uleczenia: „Mieliśmy po dziewięć, dziesięć, jedenaście lat, nie więcej. Żaden z nas nie doświadczył później łaski zapomnienia” – kończy swe opowiadanie Odojewski⁶.

Padają ważne słowa: wybaczenie. Wybaczenie w potocznym języku znaczy tyle samo co zapomnienie, ale tak naprawdę – jak o tym pisałam – wybaczenie jest formą zapomnienia czynnego, selektywnego: wybaczać to zapominać zło, a jednocześnie pamiętać dobro. Odojewski nie może wybaczyć, czyli zapomnieć o złu, jakiego doświadczył. To zło, wyrządzone przez historię, odebrało mu dzieciństwo. Moc terapeutyczna opisywania dzieciństwa polega tutaj zatem na odzyskaniu Arkadii, doszukiwaniu się jej wbrew doświadczeniu i pamięci. Jest to odtwarzanie lub mocniej: kreowanie świata nie tyle, jaki był, ile jaki powinien być.

⁴ P. Czapliński, *Pamięć i rozpacz*, [w:] *Wzniosłe tęsknoty...*, dz. cyt., s. 147.

⁵ Tamże, s. 150.

⁶ W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, dz. cyt., s. 96.

Motywacje podejmowania wspomnień podawane przez samych autorów oraz krytyków pisarstwa autobiograficznego są liczne i różnorodne. Także w ciągu mojego wywodu wymienionych zostało ich już kilka. Dlaczego podejmowany jest wysiłek wspomnieniowy? Spróbuję teraz zebrać możliwie najwięcej odpowiedzi na to pytanie powtarzających się w pisarstwie wspomnieniowym, nie gwarantując wszakże, iż lista będzie kompletna.

Hen dedykuje *Nowolipie* wnuczkom: „Ewie i Tomkowi”. Już zatem w tej dedykacji ujawnia się pierwsza motywacja przez Lubas-Bartoszyńską nazwana „motywacją przyszłościową”⁷. Hen dedykując wspomnienia wnuczkom ma nadzieję, że okażą się one im przydatne w przyszłości.

Jednak czasami pamiętanie i utrwalanie własnych doświadczeń z przeszłości postrzegane jest jak obowiązek i to bolesny obowiązek („wspominanie równa się odnawianiu cierpień”⁸, „Ogromnie mi trudno rozpocząć tę opowieść. Nie tylko z tej racji, że w jej trakcie odżywają straszności, do których nie chce się wracać, choć nie wracać nie można”⁹). Przeszłość utrwalana jest tu nie tylko z powodu wartości – można rzec – estetycznych: dla samej przyjemności nostalgicznej, ale ze względu na pewną naukę, jaka z niej płynie. Mamy tu do czynienia ze swoistym dydaktyzmem historycznym, mowa bowiem o wspomnieniach żydowskich z okresu Holocaustu. Często mówi się o nich „świadcstwa Zagłady”. Świadkowie Zagłady dźwigają na swych barkach krzyż odpowiedzialności za przekazanie tego, co przeżyli. Towarzyszy im pragnienie, aby „tamto” już nigdy nie powtórzyło się. Fenomen pamiętania tożsamy jest tu z obowiązkiem opisywania:

Ocaleliśmy, ocaleli moi rodzice, ocalałem ja. Właściwie nie rozumiem, jak to się stało, nie pojmuję, jakim sposobem przypadek akurat dla nas okazał się przychylny. Dziwię się, dziwię się wszystkiemu. Dziwię się, że żyję. Ale żyję, jestem, istnieję... I pamiętam!¹⁰

Najbardziej powszechne zatem dążenie wspomnieniowe skoncentrowane jest na samym fakcie utrwalenia przeszłości. Czycior-Piotrowski poświęca swe wspomnienia matce, a przecież matka jest tak-

⁷ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, dz. cyt., s. 43.

⁸ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 18.

⁹ Tamże, s. 21.

¹⁰ Tamże, s. 20.

że – jak pamiętamy – centralną ich postacią, są one skoncentrowane na jej ożywieniu. Ta sama chęć utrwalenia przeszłości przejawia się w deklaracjach autorskich:

Dlaczego o niej piszę? Pewnie dlatego: była taka dobra Michałowa w moim życiu, żyła i przeminęła, tysiące takich prostych, starych, cudownie czułych kobiet harowało i przeminęło, nic nie zawdzięczają światu, świat wiele zawdzięcza im – więc ja tę moją tu wspomnę, poświadczę. Przywilej pisarza: móc kogoś wyróżnić¹¹.

Po co to utrwalam? Nie wiem, nikomu to przecież nie potrzebne, tylko mnie, autorowi tej książki. Ale może tłumaczy mnie to, że każde budzenie się do życia składa się z takich wyrywkowych sygnałów, z dźwięków, obrazów, które nie wiadomo czemu zostają [chodzi o wołanie „lemoniada-piwo”, które zostało nazwane „dzwonkiem z lat dziecińczych” – E.R.]¹².

albo:

Doprawdy nie wiem, dlaczego o nim piszę. Kogo to obchodzi, że był jakiś gruby stary mężczyzna, który utrzymywał siebie i kilkunastoletnią córkę [...] z tego, że roznosił w walizce herbatę i czekoladę? Dlaczego czuję potrzebę, żeby o nim tu wspomnieć? Należał do krajobrazu mego dzieciństwa, do krajobrazu Nowolipia¹³.

Taka motywacja, utrwalania, przypominania obecna jest niemal w każdym tekście. Autorom chodzi niejednokrotnie o uchwycenie samego fenomenu tego procesu: jakie są mechanizmy jego działania, jakich środków potrzeba do realizacji celu, i w końcu: czy jest on w ogóle możliwy do osiągnięcia. Czy świat umarły da się odtworzyć? Czy śmierć da się pokonać? Wiele na to wskazuje, że snucie opowieści autobiograficznych to próba przeniesienia się w wymiar wieczności:

I wciąż tam są i kołyszają się i śpiewają na tym tarasie, którego już nie ma, ale który wciąż jest¹⁴.

A ja jestem tu i gdzie indziej, wtedy i nigdy. I śmierci nie ma, nie, nie ma śmierci! Wiecznie chwije się i chwiać będzie czub orzecha za wielkim oknem weneckim, wiecznie klęczą i klęczeć będą na jadalnianym dywanie szarosiwe cienie¹⁵.

¹¹ J. Hen, *Nowolipie*, dz. cyt., s. 12.

¹² Tamże, s. 16.

¹³ Tamże, s. 29.

¹⁴ Tamże, s. 178.

¹⁵ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 122.

Uchylenie kulisów śmierci to wątek, który eksploruje Tulli. Narratorka *Szumu* w bluźnierczym czynie, z pogwałceniem reguł prawdopodobieństwa powieściowego: znajduje w starej książce telefonicznej numery do swoich zmarłych. Po drugiej stronie zmarła matka podnosi słuchawkę. Telefony do zmarłych sytuują narratora w kontekście nostalgicznego szaleństwa. Pamiętamy przecież, że nostalgicy to narkomani, którzy stale muszą powiększać aplikowane dawki swego śmiertelnego narkotyku – bez tego by umarli.

Uzależnienie od pamięci ma swe dwa skrajne oblicza: albo jest to wspomnieniowy szal, albo milczenie i wyparcie. Postaci zasiedlające prozę wspomnieniową mogą służyć za przykłady tych dwóch postaw.

Milczą zazwyczaj rodzice, starsi. Niepojęte jest dla narratora *Historii jednej topoli* milczenie starszego brata matki, Józefa, który wyjechał do Brazylii przed II wojną światową i podczas swoich wizyt w Polsce nie chciał rozmawiać ani o Zagładzie, ani o realiach życia w PRL. Są też przypadki milczenia albo pomieszenia pamięci spowodowane szaleństwem. Dziadek narratorki *Rodzinnej historii lęku*, Żyd, był jeniec oflagu niemieckiego, pogrąża się w milczeniu i apatii. Kończy swój żywot leżąc na tapczanie, odwrócony do ściany. Nie może przekazać swego cierpienia, bo jak porównać ból jeńca oflagu z tym z obozu koncentracyjnego? Umierająca matka we *Włoskich szpilkach* Tulli za sprawą postępującej demencji cofa się w czasie, odsłaniając najgłębsze pokłady pamięci. W ten właśnie sposób jej córka dowiadyuje się o pilnie strzeżonych sekretach z przeszłości, żydowskim pochodzeniu matki, pobycie jej w obozie i śmierci członków jej rodziny. Babcia bohatera *Historii jednej topoli* także pogrąża się w szaleństwie i demencji. Pamięta ona każdą drobnostkę z czasów dziewczęcych, żyje jednak bez świadomości wydarzeń wojennych.

Postawie swej małżonki przeciwstawiony jest dziadek bohatera *Historii jednej topoli*. Puka od drzwi do drzwi w rodzinnym Pruszkowie z książką kredytową i stara się rozliczyć każdą złotówkę z przedwojennych długów. Wybiera się on także w podróż do ludzi, którzy go ocalili podczas wojny, jak się okazuje ostatnią, bo na skutek przeziębienia i osłabienia po podróży umiera, symbolicznie zatem płaci życiem za upamiętnienie. Te wszystkie postawy wobec przeszłości ujawniają swój tragizm.

Gdzie wśród nich należy umieścić autorów prozy wspomnieniowej? Głowiński pisze: „skoro Babka moja postradała zmysły, czy nie stanie się to także moim udziałem?”¹⁶. Owo szaleństwo wspomnieniowe czyż nie jest podobne do demencji starczej, do pomieszania przeszłości z teraźniejszością? Oto narrator prozy Głowińskiego zdaje się rozpoznawać w właścicielu pewnej knajpki „dorosłą wersję dziecka”, z jakim zetknął się przed laty. Czy mały dzieciak Willim i ten 40-letni restaurator to ta sama osoba? Odtąd narrator-bohater odwiedza to miejsce notorycznie, próbując rozwiązać tę zagadkę. „W mojej świadomości to dziecko i ten mężczyzna istnieją łącznie”¹⁷ – przyznaje w końcu.

Czyż jednak nostalgia nie jest rodzajem szaleństwa, choroby, a wspomnianie nie jest niczym błędzenie starej kobiety z Pruszkowa opisaną przez Głowińskiego, która szuka bezskutecznie zgubionej dawno temu parasolki „z czerwonej masy rączka”. „[...] w tę dziwną historię wdały się dzieci”¹⁸, zaczęły wciągać staruszkę do swych zabaw w szukanie parasolki, codziennie od nowa po ulicach Pruszkowa biegła ona za nimi, wierząc, że tak jak obiecały, dzieci doprowadzą ją do zguby. Współczesnej literaturze wspomnieniowej towarzyszy właśnie ten strach, że jest ona niczym więcej, jak „autystycznym dialogiem”, w który „wdały się dzieci”. Owo szaleństwo wspomnieniowe nieodmiennie łączy się bowiem z regresem do dzieciństwa.

Dzieciństwo to początek losów. Ale początek pojmowany nie tylko jako coś pierwszego chronologicznie, jako przeszłość, która w cyklu życia stoi przed teraźniejszością i przyszłością. Początek niesie za sobą o wiele bogatsze znaczenia. Początek jest jak kojące źródło, błogosławieństwo na resztę życia. To u Początku skumulowana jest energia naszej egzystencji, a także esencje rzeczywistości, sensu, ładu. Początek łączy się ponadto z mitem Złotego Wieku, bezpowrotnie utraczonego, degradującego się świata. Wszystko, co doskonałe u początku, musi tracić swą moc, rozrzedzać się, rozcieńczać. Degradacja polega też na utracie pamięci: „Kiedyś pamiętałem więcej...”¹⁹ – skarży się Głowiński.

¹⁶ M. Głowiński, *Historia jednej topoli*, dz. cyt., s. 47.

¹⁷ Tamże, s. 135-136.

¹⁸ Tamże, s. 147.

¹⁹ Tamże, s. 170.

Jakością wszystkiego u Początku jest niepowtarzalność i jedyność. Bodźce, doświadczenia, myśli, odkrycia w świecie Początku są pierwszymi. Dlatego mają największą moc – jak przyjęło się mówić – świeżość. Są nieskalane i czyste. Trudno o właściwy dobór słów, które oddawałyby ten raj pierwszych sensualistycznych przygód dziecka, Kulmowa wypowie to trafniej:

Babciny ogródek też jest po stronie na pewno dobrej, po stronie żeglugi. Tam płynę po oceanie żywiółów najmniejszych, kiedy leżę ukryta w trawie między szpalerem świerków a murem, niewiadoma światu, bo przecież uciekłam od niego w mikrokosmos klonowego liścia, po którym właśnie wędruję, malutka taka jak mszyca. Teraz wszystko jest ogromniałe, nieskończone, wieczne: zapach bukszpanu, słońce w kropli soku wypijanego przez trzmielę, przezroczysta czerwien mrówki. Jestem najmniejsza, jestem bezpieczna²⁰.

Wszystko, co doznane wtedy, nosi nie tylko smak najwyższej przyjemności poznania, największego natężenia doświadczenia, ale i piętno niepowtarzalności, a nawet dziwności. Dziwne jest słowo, dziwne jest miasto, dziwni są ludzie – wszystko bowiem po raz pierwszy i jedyny w takiej właśnie, a nie innej kombinacji jawi się dziecku. Najsilniejszym pragnieniem wieku dorosłości jest potrzeba tak właśnie pojmowanego Początku.

Świat doznań pierwszych jest przełożony na język mitów, wierzeń, a nawet koncepcji filozoficznych. Mit raju, Platoński system idei, teoria emanacji Plotyna i bardzo z nią zbieżna teoria teologiczna o oddalaniu się duszy od Boga to zapewne tylko nieliczne wątki tej samej historii bliskie naszemu kręgowi kulturowemu. Wygnanie z raju, zamknięcie w jaskini cieni, tęsknota i nieszczęście duszy po oddaleniu się od źródła wszelkiej doskonałości to opowieści z tego samego kręgu, z którego wywodzi się tęsknota dorosłości za dzieciństwem. Dorosłości, której przyszło żyć w z wolna degradującym się świecie.

Jest to więc konsekwentna deziluzja obrazu dzieciństwa jako Arkadii, w jej miejsce pojawia się Apokalipsa rozniecająca niepokój towarzyszący człowiekowi przez całe jego późniejsze życie, przenikający całe jestestwo²¹.

²⁰ J. Kulmowa, *Topografia myślenia*, dz. cyt., s. 74.

²¹ G. Leszczyński, *Dzieciństwo utracone...*, dz. cyt., s. 392.

Rzeczywistość bowiem nigdy nie będzie już taka, jaką była u źródła. Każda powtórka oznacza koniec początku i wejście w świat Wielkiej Powtórki. Czas świętego zdarzenia kończy się – zaczyna się czas mitu, rytuału, niezdarnej kopii, symbolizacji i teatralizacji. Tak właśnie Zaleski definiuje mityzację powieści autobiograficznej – jako Wielkiej Powtórki²².

To także czas traumatycznego tracenia, a potem dramatycznych prób odnalezienia kontaktu z sacrum. Degraduje się wszystko, co dotyczy początku: miejsca, osoby, rzeczy zdolności poznawcze, co oddaje formuła Odojewskiego: „i nic już nie będzie takie, jakie było”²³. Degradacja odbywa się przez śmierć i przez zapomnienie. Dorosły – zdegradowane dziecko – zatraciwszy instynkt poszukiwania, docierania do prawdy może tylko odtwarzać początek. Odtwarzać lub tworzyć oczywiście na potrzeby terapeutyczne. Dlatego właśnie wszystkie motywacje wspomnień, jakie da się pomyśleć, i te, które zostały wyżej wymienione, zbiegają się w jednym punkcie: terapii.

Rzeczywistość Początku jest odtwarzana właśnie z tego powodu, że jest postrzegana jako idealna, piękna, dobra, to w jej ukazaniu upatruje się szansy na powtórne ożywienie wszystkiego, co umarło, przywrócenie sensu wszystkiemu, co ten sens zatraciło, przypomnienie ładu, jaki został na początku ustanowiony, podniesienie wszystkiego, co się zdegradowało. Taki właśnie cel zdaje się przyświeca powieściom Huelle i Chwina. Zagubieni dorośli potrzebują dzieci jako odkrywców nie tylko własnej przeszłości, ale przeszłości pojmowanej jako to, co było także i przed ich rodzicami. To dzieci właśnie posiadają umiejętności poszukiwania śladów, widzą pozostałości, które są już niewidoczne dla dorosłych. Pozostają także wrażliwe na mowę przeszłości, która jest mową kosmosu. Gdańsk z tych powieści to miasto–dziecko, miasto, które dopiero co przestało być kosmosem, bo miasto także się degraduje za przyczyną zła, jakie weń wtargnęło: „Ten Gdańsk, mityczny, który ja znałem z historii, z obrazków, zdjęć. Kiedy to porównywałem, wiedziałem, że to miasto [teraźniejsze] jest puste” – mówi Huelle²⁴. Dla dzieci to miasto zatem nie jest puste, dla dorosłych już jest.

²² „Esencją zdarzenia mitycznego jest powtórzenie” s. 32 oraz: „Bezczasowość rzeczywistości, mit wiecznego powrotu, powtórka jako wyraz kosmicznego ładu” s. 59 [w:] P. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt.

²³ W. Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, dz. cyt., s. 23.

²⁴ *Dzieciństwo po Jalcie*, „Tytuł” 1991, nr 3, s. 8. Patrz także: A. Grześkowiak-Krwawicz, *Rzecz o Gdańsku i prozie P. Huelle*, „Teksty Drugie” 1992, nr 6: „rzeczywistość została zafałszo-

Metaforyka degradacji – tej choroby rzeczywistości – może być wyrażona w dwojaki sposób: poprzez pojęcia czasu i pojęcia topograficzne. Degradacja, śmierć, zapomnienie to oddalanie się w czasie od świętego Początku, który jest także kategorią czasową, ale i oddalanie się fizyczne, wtedy Początek staje się świętym miejscem. I właśnie miasta Huellego i Chwina (posługuję się nimi jako przykładami, dotyczy to bowiem wszelkich kategorii miejsca w omawianej prozie) są miejscami, które właśnie przestały być świętymi, ale noszą jeszcze wyraźne znamiona tej brutalnie zagaszanej świętości.

Dziecko właśnie zamieszkuje w szczególności te miejsca, które są inne, wyróżniające się z jednolitego centrum. Miejsca, które mają swój niepowtarzalny charakter, są jedyne w swoim rodzaju²⁵. W nich to bowiem doszło do zamięcenia spokoju, który charakteryzuje centrum. Dlatego właśnie mówi się o szczególnej atrakcyjności przedstawiania „dzieciństwa na pograniczu”²⁶: Centrum, dorosłość postrzegane są jako atrapa, dzieciństwo dociera do „prawdziwej prawdy”²⁷ przedmieść, ale tylko takich, w których pozostają jeszcze ślady „jakiejś minionej cywilizacji”²⁸.

Dzieciństwo pogranicza dotyczące kategorii miejsca wiązać można z przestrzeniami dziwnymi, zdegradowanymi, a nawet strasznymi, takimi jak: ruiny, przedmieścia, „niezbyt efektowny pejzaż”²⁹, „nędzny małomiasteczkowy padół”³⁰. Ba, wizja całego kraju, np. we *Włoskich szpilkach* Tulli, niesie w sobie znaczenie miejsca pogranicznego, bo przecież ten kraj jest inny, szary, brudny, naznaczony. Dziecko żyje tu w sensie dosłownym między granicami dwóch światów: Polski i Włoch, w sensie symbolicznym między dwiema tożsamościami narodowymi: polską, włoską (i jeszcze tą trzecią, niedopowiedzianą narodowością żydowską matki). „Wydawało się, że z dwóch światów,

wana, rzeczy zmieniły przeznaczenie – nie były tym, czym były naprawdę. Szkoła okazywała się szpitalem wojskowym, opera halą sportową i nagle miało się wrażenie, że żyje się w nieprawdziwym świecie. Jakoś zawsze tamten niedostępny wydawał się tym właściwym, a nasz jedynie jego zniekształceniem, czasem wręcz karykaturą” [s. 143], „znikają ostatnie niezrozumiałe napisy, nikt już nie pamięta, co tu czy tam było za Niemców” [s. 145].

²⁵ Pojęcie „duch miejsca” pojawia się w romantyzmie, jako wynik „kultu różnicy”, czegoś, co jest niepowtarzalne, jedyne w swoim rodzaju – S. Chwin, *Wyobrażenia i duch miejsca*, „Tytuł” 1997, nr 3-4, s. 7-21.

²⁶ *Dzieciństwo po Jalcie*, tamże, s. 3.

²⁷ Tamże, s. 7.

²⁸ Tamże, s. 6.

²⁹ M. Głowiński, *Historia jednej topoli*, dz. cyt., s. 157.

³⁰ Tamże, s. 139.

z których jeden był piękny, drugi brzydki, jeden uprzejmy, drugi nieprzyjazny, prawdziwy może być tylko jeden”³¹.

Właśnie na tę warstwę znaczenia pograniczności pojmowanego geograficznie nakłada się warstwa symboliczna. Dziecko pogranicza to dziecko zawieszane pomiędzy przeszłością a przyszłością, między życiem a śmiercią. Skazane na śmierć, ale ocalone, „I tu mógłby nastąpić koniec historii, od razu po początku, ale stało się inaczej”³². Ocalone, by pamiętać o śmierci. Osmalone dzieci to właśnie takie dzieci pogranicza. Wstępny rozdział książki Irit Amiel *Osmaleni* ukazuje obraz dziewczynki wypychanej przez ojca przez dziurę w murze getta. Mur jako granica, przejście przez mur jako ponowny akt narodzin, bez odcięcia pępowiny przeszłości. Osmaleni to tylko „Dzieci swoich zmarłych”³³, „życia jednak nie sposób ocalić”³⁴. Nawet ci, którzy urodzili się po wojnie, dorastali w atmosferze dogasającego konfliktu, właśnie po Jałcie, która staje się tu symbolem przesądzenia o ich losach: „Urodziłam się, kiedy było dawno po wszystkim”³⁵ „a mimo to każdemu byłam coś winna. Musiałam płacić za zgaszone kolory wyrobów państwowego przemysłu i zbyt długie, zbyt ciemnie zimy. Za awantury z trzaskaniem drzwiami w cudzych domach, za to, że nie wystarcza do pierwszego i za Jałtę”³⁶. Wojna, jako emanacja najwyższego zła, zawirowanie rzeczy, ludzi, czasów. Dzieciom przychodzi żyć w cieniu tego konfliktu, wstydliwego, traumatycznego dla dorosłych, więc zapieczętowanego jak sekret (symboliczna torebka babci u Tuszyńskiej z fałszywą tożsamością lub zamknięta kasetka bez kluczyka u Tulli). „Byliśmy za młodzi, żeby wiedzieć, przez jakie zaszłości cierpimy, szesnaście lat po przegranej wojnie”³⁷. Dziecku przychodzi rozplątywanie owych „zaszłości” wobec milczenia dorosłych, wobec tabu, ponieważ nieleczone zakażenie przenosi się na nie³⁸. Dlatego to dzieci stają się kolekcjonerami śmietniska pamięci: najpierw rzeczy, bo „Wojny to wielkie zawirowania w sferze rzeczy”³⁹, potem ruiny (Oliwskie domy u Chwina, kirkut u Mitosek), dokumenty rodzinne

³¹ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, dz. cyt., 97.

³² Tamże, s. 46.

³³ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 402.

³⁴ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, dz. cyt., 23.

³⁵ Tamże, s. 140.

³⁶ Tamże, s. 99.

³⁷ Tamże, s. 8.

³⁸ Por. Tamże, s. 13.

³⁹ M. Głowiński, *Historia jednej topoli*, dz. cyt., s. 51.

(Tuszyńska) zdjęcia (Odojewski, Chwin, Tuszyńska, Orłoś), filmy (Chwin, Tulli), wreszcie wszelkie hieroglify przeszłości (Chwin, Dichter, Tuszyńska, Mitosek). Zawieszenie pomiędzy przeszłością a teraźniejszością jest bodaj najważniejszym znakiem tego dzieciństwa, i podobnie jak Lubas-Bartoszyńska mówi o dwóch śmierciach, można też powiedzieć o dwóch sekretach, dwóch traumach. Pierwszym sekretem jest trauma rodzica, a drugim – trauma dziecka. To wstydlive poczucie gorszości, oszukania, niedopasowania, porzucenia, zaniedbania, które jest wynikiem tamtego pierwszego „dużego” sekretu.

Nieodłącznym zatem objawem życia w pętli czasu jest w omawianej prozie wspomnieniowej ujawnianie topiki pamięci, nielinearność narracji, powtarzalność wątków, coś, co Głowiński nazywa „działaniem bezlitosnego miksera”⁴⁰. W tryby tego miksera dostają się także toposy literackie, najczęściej te związane z wojną i Holocaustem. Oto szaro-fioletowe śniegowe chmury gromadzące się na niebie, tajemniczy obły smolisto-czarny kształt z najdawniejszego wspomnienia dzieciństwa i skłębiony czarny dym oglądany przez dziewczynkę w filmie o więźniach obozów koncentracyjnych są tym samym we *Włoskich szpilkach*. „W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad łąkami i morzami, płynęła po niebie moja rodzina”⁴¹. W ślad za tymi nowoczesnymi toposami idą także toposy pochodzące z imaginarium dziecięcego, najczęściej baśniowego, które obrazują treść wojny dobra ze złem. Rozplątywanie czasów, mierzenie się z przeszłością to próba dotarcia do jądra ciemności po to, by uleczyć też swoją traumę. Znaleźć klucz do domu (Tulli), poczuć strach matki (Tuszyńska), lepiej osadzić się w świecie (Głowiński), wybaczyć i błagać o wybaczenie (Stasiuk), pamiętać (Dichter) – poszukiwanie ładu, sensu, zakorzenienia i tożsamości mimo bólu.

Teksty wspomnieniowe poszukujące Początku są zatem atrakcyjne ze względu na swe wartości terapeutyczne. Opowieść o takim dzieciństwie spełnia przede wszystkim potrzebę Początku, która jest nie tylko trudem docierania do niego, ale i posiadania go, jako warunku zwalczania anonimowości jednostek w nowoczesnym społeczeństwie. Mit o Początku przedstawiony przez autora wspomnień jest niemal natychmiast zawłaszczany przez czytelnika, tak bowiem działa dzieło: to nie tylko terapia autora, ale przede wszystkim terapia czytelników.

⁴⁰ Tamże, s. 146.

⁴¹ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, dz. cyt., s. 140.

„Czytelnik, który sam nie panuje [...] nad wyrazem, uczestniczy – czytając – w umiejętności wyrażania się autora. [...] Czytelnik staje się w trakcie lektury autorem, który sam poddaje siebie terapii”⁴². Żeby jednak było to możliwe, musi istnieć jakaś więź pomiędzy doświadczeniem czytelnika a autora. Każda obcość wywoła niezrozumienie i do terapii nie dojdzie. Dlatego właśnie według mnie głównym warunkiem zadziałania terapeutycznych właściwości dzieła jest połączenie w nim tego, co jednostkowe, z tym, co uniwersalne.

Lubas-Bartoszyńska słusznie zwraca uwagę, że gatunek powieści autobiograficznej jest polem szczególnie silnego napięcia pomiędzy tym, co jednostkowe, a tym, co uniwersalne⁴³, bo przecież na dobrą sprawę w każdym dziele literackim do niego dochodzi. A jednak w powieści autobiograficznej wygląda to inaczej. Gatunek ten składa się z elementu powieściowego, który odpowiedzialny jest za fikcję oraz symbolizację, a autobiografia to historia jednostki. Nie historia modelowa, a więc już w jakiś sposób symboliczna, lecz dzięki paktowi autobiograficznemu jest to historia prawdziwa! Tylko w powieści autobiograficznej czytelnik może obserwować, jak historia prawdziwa, a nie wykreowana, staje się uniwersalna. Taki układ niesie o wiele silniejsze oddziaływanie katarktyczne.

Tym też tłumaczyć można popularność „dzieciństwa na pograniczu”. Nie chodzi tu o jakąś szczególną wartość samego pogranicza, ale niecodzienną, skomplikowaną, sytuację dzieciństwa, które przebiegało u zbiegu kultur, w zawirowaniach historycznych. Ciekawe dzieciństwo to dzieciństwo zlokalizowane w miejscu i czasie, które z jednej strony noszą znamię wyjątkowości, dziwności, niepowtarzalności, lecz z drugiej strony mieszczą się w doświadczeniu pewnej zbiorowości, grupy, pokolenia, narodu: „Coś takiego przydarzyło się Pawłowi Huelle. A może raczej pokoleniu urodzonemu w Gdańsku w kilka lub kilkanaście lat po wojnie, a jedynie autor *Weisera Dawidka* potrafił to opisać”⁴⁴. Im bardziej niepowtarzalność mieści się w uniwersalności, tym atrakcyjniejsze są wspomnienia dla innych i samego wspominającego. Głowiński w słowie wstępnym do powieści *Czarne sezony* zachęca czytelników w ten sposób:

⁴² W. Hilsbecher, *Pisanie jako terapia*, [w:] *Tragizm, absurd i paradoks*, dz. cyt., s. 168.

⁴³ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, dz. cyt., s. 176.

⁴⁴ A. Grześkowiak-Krwawicz, *Rzecz o Gdańsku...*, dz. cyt., s. 141.

Ograniczając się do tego, co zaznane na własnej skórze, opowiadając wyłącznie o własnym losie [...], chcę żywić przekonanie, że nie powtarzam tego, co już zostało powiedziane, jest znane czy wręcz ogólnie dostępne [moje losy są atrakcyjne i niepowtarzalne, dowiedcie się z nich rzeczy nowych o tym czasie, o którym już coś ogólnie wiecie – E.R.], choć jednocześnie mam nadzieję, że nie odbieram tym relacjom pewnych sensów o charakterze ogólniejszym [podkreślenie moje – E.R.]⁴⁵.

W tym szerokim, uniwersalnym znaczeniu, każdy przeżywał dzieciństwo na pograniczu. Czytam wspomnienia żydowskie, ponieważ nie tylko odczytuję z nich znaną mi historię (choć jej nie przeżyłam, ale należę do wspólnoty, która przekazuje ją sobie z pokolenia na pokolenie), ale także dlatego, że te losy są dla mnie egzemplifikacją tego, co pozostawało dla mnie wiedzą ogólną, te losy stają się moimi. Jeszcze jeden ważniejszy powód to ten, że odnajduję w tych losach metaforę mojego losu, losu każdego człowieka, a także egzystencji ludzkiej w ogóle. Sytuacja żydowska bowiem niesie cechy pogranicza, odsunięcia od centrum innych istnień. Być w centrum to znaczy nie musieć legitymizować, uzasadniać swej przynależności do grupy. Być na pograniczu to wciąż szukać swego miejsca, ponieważ pogranicze nieustannie wypiera na zewnątrz bytu i świadomości zbiorowej. Trzeba się zatem stale przypominać zbiorowości, wpisywać w nią od nowa. Reklamować się jako ciekawe, a zarazem takie samo jak każde inne istnienie. Nie gorsze, a zarazem ciekawsze – moje losy. Anonimowość to śmierć.

W ten sposób autor reklamuje się poprzez pisanie powieści i tworzenie pewnej wspólnoty, a czytelnik poprzez dołączenie do niej. Oboje – z tak wielu przyczyn – odczuwają potrzebę kojącego Początku.

Oczywiście, należy wziąć pod uwagę te badania nad nostalgią w literaturze lat ostatnich, które pozostają sceptyczne wobec współczesnego dyskursu nostalgicznego, ujawniając liczne w nim pęknięcia, przeróbki, a nawet próby dekonstrukcji – i te wątki w toku niniejszego wywodu były wielokrotnie podkreślane. Warto za Czaplińskim zadać pytanie, czy owo leczące działanie uobecnienia przeszłości na teraźniejszość faktycznie w obliczu tak zdekonstruowanej nostalgii zachowało jeszcze swą moc? Gdzie leży szansa nostalgika na zgodę z teraźniejszością, gdzie wreszcie możliwości wejrzenia w siebie te-

⁴⁵ M. Głowiński, *Czarne sezony*, dz. cyt., s. 7.

raz, w swoje istotne terażniejsze problemy? Czapliński pisze: „Ucieczka z nostalgii w psychoanalizę powinna skutecznie leczyć z tęsknoty za sielankową przeszłością, ale skazuje na obcowanie z trywialną terażniejszością”⁴⁶. Terażniejszość jednak, która odniesiona została do przeszłości, ukształtowana na jej wzór i podobieństwo, potraktowana jako palimpsest, wielowarstwowy tekst do odczytania, nie zyskuje automatycznie wzniosłości, choć jej jakość zmienia się istotnie.

[...] sam powrót do przeszłości nadaje życiu sens, wynika bowiem z przekonania, że istnieją jakieś wytyczone drogi ludzkie, spośród których jedne wiodą do celu, inne zaś są krętymi pokusami labiryntu⁴⁷.

Terażniejszość zatem, z perspektywy minionego lepiej zrozumiana, przynosi chwilę ukojenia, zakorzeniania, zgody na to, czego nigdy nie było i nie może zostać odzyskane, a także zgody na to, co będzie, czyli na podstawową sytuację egzystencjalną człowieka: brak. Bo czyż człowiek także nie jest bytem, z którego wycieka istnienie? Rzeczywistość człowieka zatem jako radzenie sobie z trywialnością i banałem zyskuje rangę heroizmu i jako taka może być uwznioślona.

⁴⁶ P. Czapliński, *Przerabianie nostalgii...*, dz. cyt., s. 81.

⁴⁷ G. Leszczyński, *Dzieciństwo utracone...*, dz. cyt., s. 393.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu*

1. Paweł Huelle, *Weiser Dawidek*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001 [1987]
2. Aleksander Jurewicz, *Lida*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004 [1991]
3. Stefan Chwin, *Krótką historią pewnego żartu*, Wydawnictwo Tytuł, Gdańsk 1991
4. Józef Hen, *Nowolipie*, Iskry, Warszawa 1991
5. Tadeusz Konwicki, *Bohiń*, Wydawnictwo Siedmioróg, Wrocław 1992
6. Włodzimierz Odojewski, *Jedźmy, wracajmy...*, Wydawnictwo Książkowe Twój STYL, Warszawa 2000 [1993]
7. Alina Margolis-Edelman, *Ala z Elementarza*, Aneks, Londyn 1994
8. Izabela Filipiak, *Absolutna amnezja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995
9. Julian Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce: opowieść sentymentalna*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995
10. Wilhelm Dichter, *Koń Pana Boga*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996
11. Andrzej Stasiuk, *Przez rzekę*, Wydawnictwo Czarne, Gorlice 1996
12. Stefan Chwin, *Hanemann*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997
13. Michał Głowiński, *Czarne sezony*, Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1999
14. Andrzej Czycibor-Piotrowski, *Rzeczy nienasycone*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1999
15. Wilhelm Dichter, *Szkoła bezbożników*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999
16. Joanna Kulmowa, *Topografia myślenia*, Iskry, Warszawa 2001
17. Michał Głowiński, *Magdalenka z razowego chleba*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001
18. Michał Głowiński, *Historia jednej topoli*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003
19. Agata Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005
20. Grażyna Plebanek, *Dziewczyny z Portofino*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010 [2005]
21. Zofia Mitosek, *Pelargonie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006
22. Andrzej Stasiuk, *Dojczland*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007

23. Kazimierz Orłoś, *Letnik z Mierzei*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008
24. Magdalena Tulli, *Włoskie szpilki*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2012 [2011]
25. Kaja Malanowska, opowiadanie *Poza słowami* z tomu *Imigracje*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011
26. Kazimierz Orłoś, *Dom po Lutnię*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012
27. Zośka Papużanka, *Szopka*, Świat Książki, Warszawa 2012
28. Magdalena Tulli, *Szum*, Znak. Litera nowa, Kraków 2014

* W nawiasie kwadratowym data pierwszego wydania, układ chronologiczny.

Literatura przedmiotu

1. Adamiec M., *Ktokolwiek wiedziałby...*, „Res Publica” 1988, nr 4
2. Aries Ph., *Historia dzieciństwa*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010
3. *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Dom wydawniczy ELIPSA, Warszawa 2001
4. Bachelard G., *Dom od piwnicy po strych, znaczenie schronienia*, przeł. M. Ochab, „Punkt” 1979, nr 8
5. Baumann Z., *Straty uboczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012
6. Brzóstowicz M., *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo PSP, Poznań 1998
7. Buryła S., *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10
8. Chirpaz F., *Ciało*, tłum. J. Migasiński, wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1998
9. Chwin S., *Wyobrażenia i duch miejsca*, „Tytuł” 1997, nr 3-4
10. Cichy M., *Niewinność i upadek*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 274
11. Cieślowski J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1975
12. Czachowska A., *Chora pamięć*, „Twórczość” 2000/IX
13. Czapliński P., *Przerabianie nostalgii albo proza lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu utraconej teraźniejszości*, „Kresy” 1999, nr 1
14. Czapliński P., *Rzeczy nostalgiczne*, [w:] *Rzecz w literaturze*, „Kresy” 1999, nr 4

15. Czapliński P., *Ślady przełomu, O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997
16. Czapliński P., *Wyzwania prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, <http://culture.pl/pl/artukul/wyzwania-prozy-polskiej-lat-dziewiecdziesiatych>, dostęp 19.12.2014
17. Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001
18. Czermińska M., *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987
19. Czermińska M., *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego i J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982
20. *Dom rodzinny, dom oniryczny*, [w:] G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, Wybór pism, wyb. H. Chudak, PIW, Warszawa 1975
21. Donato E., *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3
22. Drzewucki J., *Ktoś inny*, „Twórczość” 1996/III
23. Dunin K., *Polska policja menstruacyjna*, „Ex Libris” 1995, nr 80
24. *Dzieciństwo po Jałcie*, „Tytuł” 1991, nr 3 (rozmawiają m.in. Chwin, Huelle)
25. *Dzieciństwo i sacrum, Studia i szkice literackie*, red. nauk. J. Papuzińska, G. Leszczyński, PS IBY, Warszawa 1998, 2000, t. 1, 2
26. Freedgood E., *Czytając rzeczy*, „Pamiętnik Literacki C” 2009, nr 4
27. Freud Z., *Nauka ogólna o nerwicach*, [w:] *Wstęp do psychoanalizy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1982
28. Freud Z., *Poza zasadą przyjemności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994
29. Fromm E., *Miłość, płęć i matriarchat*, Rebis, Poznań 1997
30. Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w tegoż:] *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994
31. Gosk H., *Inne dzieciństwo*, „Nowe Książki” 99/12
32. Gosk H., *W poszukiwaniu oparcia*, „Nowe Książki” 95/8
33. Grześkowiak-Krwawicz A., *Alicja przed lustrem. Rzecz o Gdańsku i prozie P. Huelle*, „Teksty Drugie” 1992, nr 6
34. Gusdorf G., *Warunki i ograniczenia autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1
35. Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, PWN, Warszawa 1969

36. Hilsbecher W., *Pisanie jako terapia*, [w tego:] *Tragizm, absurd i paradoks*, Eseje. Wyb. i wstęp S. Lichański, przeł. S. Bałut, PIW, Warszawa 1972
37. Hirsch M., *Pokolenie postpamięci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, 2011, t. 8, nr 105
38. *Interesuje mnie zmyślenie i forma. Rozmowa Pulsu z Pawłem Huelle*, „Puls” 1991, nr 50
39. Janion M., *Humanistyka jako poznanie i jako terapia*, [w:] *Humanistyka, poznanie, terapia*, PIW, Warszawa 1974
40. Janion M., *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo „Sic”, Warszawa 1996
41. Jarzębski J., *Apetyt na przemianę, notatki o prozie współczesnej*, Znak, Kraków 1997
42. Jarzębski J., *Czytanie „Weisera Dawidka”*, „bruLion” 1988, nr 7-8
43. Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984
44. Jung C.G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976
45. Jung C.G., *Fenomenologia archetypu dziecka*, [w:] *Transgresje 5, Dzieci*, red. M. Janion, S. Chwin, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1988
46. Kaschack E., *Nowa psychologia kobiety*, tłum. J. Węgrodzka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1996
47. Lejeune Ph., *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, nr 5, tłum. A. Labuda
48. Lengren M., *Przepis na człowieka*, „Twórczość” 1996/IX
49. Leszczyński G., *Dekalog nowoczesności, Style lektury książki dziecięcej, Miłosz zaczarowany*, [w tegoż:] *Książki pierwsze. Książki ostatnie?*, SBP, Warszawa 2012
50. Leszczyński G., *Dzieciństwo utracone. O prozie wspomnieniowej*, [w tegoż:] *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, wydano nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006
51. Leszczyński G., *O krytyce książki dziecięcej*, [w:] G. Leszczyński, M. Zająć, *Książka i młody czytelnik. Zbliżenia. Oddalenia. Dialogi. Studia i szkice*, SBP, Warszawa 2013
52. Linker T., *Zapomniane dzieciństwo*, „Okolice” 1988, nr 11.
53. Lubas-Bartoszyńska R., *Między autobiografią a literaturą*, PWN, Warszawa 1993
54. Łukasiewicz J., *Wielkie i mniejsze prozy Głowińskiego*, „Nowe Książki” 98/9

55. Man P. de, *Autobiografia jako odtwarzanie*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 1986, z. 2, tłum. M.B. Fedewicz
56. *Miejsca rzeczywiste – miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak i E. Wolickiej, TNKUL, Lublin 1999
57. Mikołajczyk L., *Huellego gra z kryminałem*, „Pro Arte” 1996, nr 3
58. *Nie jestem zakładnikiem literatury. Z Pawłem Huelle rozmawia Z. Pietrasik*, „Polityka – Kultura” 1992, nr 7
59. *Niech się stanie sztuczność, rozmowa Izabeli Filipiak i Agnieszki Kosińskiej*, „Dekada Literacka” 1995, nr 4 (106)
60. Nowacki D., *Obok i ponad*, „Twórczość” 1996/III
61. Nycz R., *Każdy z nas jest przybyszem. Wzory tożsamości w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 1999, nr 5
62. Nycz R., *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1-2
63. *O Hanemannie, tauromachii i trzech samobójstwach. Ze Stefanem Chwiniem rozmawia Arkadiusz Bagłajewski*, „Kresy” 1995, nr 1 (25)
64. Obrębski J., *Polesie archaiczne*, [w:] *Polesie*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007
65. *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, pod red. J. Brach-Czajny, Trans Humana, Białystok 1997
66. Piasecki M., *J jak Julian*, „Gazeta Wyborcza”, 20 X 1995
67. *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978 [Tutaj w szczególności: M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*]
68. Razbio-Birek M., *Malowany koń*, „Twórczość” 1997/VIII
69. Renza L., *Wyobrażenia stawia veto: teoria autobiografii*, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1, tłum. M. Orkan-Łęcki
70. Ricoeur P., *Pamięć-zapomnienie-historia*, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gondolfo*, red. K. Michalski, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1995
71. Rybicka E., *Formy labiryntu w prozie polskiej XX wieku*, Universitas, Kraków 2000
72. Skwara P., *Pruszkowscy Żydzi. Sześć dekad zamkniętych Zagładą*, Powiatowa i Miejska Biblioteka Publiczna im. Henryka Sienkiewicza w Pruszkowie, Pruszków 2007

73. Skwirut A., *Dyskurs nostalgiczny – nowość czy tradycja?*, http://odrodzenie.org.ua/2003-6/old_version/filologia/Skwirut.pdf, dostęp 15.12.2014 r.
74. Sosnowski J., *Każdy był małą dziewczynką*, „Ex Libris” 1995, nr 80
75. Starobinski J., *Le concept de nostalgie*, „Digene” 1966, nr 54
76. Sturrock J., *Nowy wzorzec autobiografii*, tłum. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1
77. Szczygieł M., *Wideoklip rodzinnej pamięci*, *Gazeta Wyborcza* 20 III 2007
78. Szewc P., *Wtajemniczenia*, „Nowe Książki” 95/11
79. *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, pod red. K. Michalskiego, tłum. A. Pawelec, Wydawnictwo Znak, Kraków–Warszawa 1995
80. *Transgresje 5. Dzieci*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin, Gdańsk 1988
81. Tuan Yi-Fu, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, PIW, Warszawa 1987
82. Waksmund R., *Dawne i nowe wspomnienia o dzieciństwie*, [w:] B. Olaszewska, E. Łucka-Zajac [red.], „Stare”i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży, Wydaw. Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010
83. Waksmund R., *Historia dziecka i dzieciństwa z perspektywy prozy wspomnieniowej*, [w:] K. Jakubiak, W. Jamrożek (red.), *Dziecko w rodzinie i społeczeństwie. T. 2, Dzieje nowożytne*, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2002
84. Waksmund R., *Śladem chlebowych okruszków: wokół motywów biesiadnych w literaturze dziecięcej*, [w:] P. Kowalski [red.], *Oczywisty urok biesiadowania*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1998
85. Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, IBL, Warszawa 1996
86. „Złe miejsce na ziemi”, ze Stefanem Chwinem rozmawia A. Franaszek, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 1
87. Żuliński L., *Dziwny nieznajomy*, „Literatura” 1988, nr 2

INDEKS NAZWISK

A

Amiel Irit 35, 227
Anderman Janusz 12
Andersen Hans Christian 143
Andrzejewski Jerzy 180
Aries Philippe 40, 233
Arystoteles 217

B

Bachelard Gaston 94,
124-125, 129, 136-137,
139, 184, 198, 233-234
Barthes Roland 10, 238
Baumann Zygmunt 69,
233
Bednarski Piotr 12
Berent Waław 140
Bieńczyk Marek 12
Bolecka Anna 13
Borges Luis 140
Bosch Heronim 174
Brach-Czaina Jolanta 48,
84, 236
Brzóstowicz Monika
63-64, 135, 233
Buryła Stanisław 31, 33,
69, 121, 160, 188, 233
Byron George 211

C

Chirpaz Francois 44,
233
Chwin Stefan 13-14, 16,
18, 24, 54-55, 65, 112,

116-118, 120, 129, 131,
134-135, 153, 176, 186,
225-228, 232-237

Cieślakowski Jerzy 20-
21, 24, 104-106, 233

Czachowska Agata 40-
41, 233

Czapliński Przemysław
9-14, 16-19, 24, 28-29,
39, 97-98, 110, 114,
117-119, 150, 168, 182,
184, 193, 201, 205-206,
219, 230-231, 233-234

Czucibor-Piotrowski An-
drzej 42, 52, 72-73, 76,
78, 82, 113-114, 127,
137, 174-177, 207-208,
220, 232

Czerwińska Magdalena
15, 123-124, 234, 236

D

Da Vinci Leonardo 76,
80
Dante Alighieri 57
Dąbrowski Mieczysław
60
Dichter Wilhelm 12, 17,
31-33, 35-36, 54, 65,
71, 113, 126, 130-131,
134, 143, 156, 157, 158,
161, 168, 199, 228, 232
Diderot Denis 155
Donato E. 194-195, 198,
234
Dunin Kinga 12, 83, 234

E

Eakin Paul John 15

Eco Umberto 140
Eliade Mircea 218
Eliot Thomas Stearns 11
Eurypides 71

F

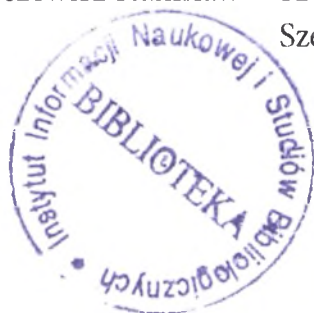
Faulkner William 11
Filipiak Izabela 12-14,
17-19, 47, 48, 50-51,
56-57, 59, 65, 72, 83-
84, 89-91, 95, 135, 157,
163-164, 169, 173, 176,
194, 209-210, 214, 232,
236
Forward Susan 72
Freedgood Elaine 98,
234
Freud Zygmunt 25, 40-
41, 51, 76, 80-82, 155,
184, 195, 217-218, 234
Friedrich Caspar Dawid
55
Fromm Erich 79, 218,
234

G

Gerould Daniel 88
Głowiński Michał 17,
24, 31-33, 35, 54, 65,
70, 75, 111, 114, 117,
120, 121-123, 129, 137,
140, 147, 157-160, 167-
168, 191-194, 196-197,
200, 204, 206, 220, 223,
226-230, 232, 234-236
Goethe Johan Wolfgang
13
Golding William 180

- Gombrowicz Witold 50, 64, 177, 196
 Gosk Hanna 41, 60, 233-234
 Górnicka-Boratyńska Aneta 48-49
 Grass Günter 11, 13, 93, 117
 Graves Robert 109
 Gren Roman 12
 Gretkowska Manuela 13, 212
 Grudziński Herling 14
 Grynberg Henryk 12, 69, 121, 187, 192
- B**
 Halbwachs Maurice 183-184, 198, 234
 Haupt Zygmunt 11
 Hen Józef 17-18, 27, 29-30, 65, 71, 116, 157-158, 160, 166, 190-191, 193, 195-197, 202, 208, 210, 220-232
 Hilsbecher Walter 218, 229, 235
 Hirsch Marianne 74, 185, 186, 193, 235
 Hłasko Jan 212
 Huelle Paweł 13-14, 16, 18, 20, 33, 34, 65, 68, 86, 9091, 113, 115-117, 120, 146, 171, 173, 176, 210, 225, 226, 229, 232, 234-236
- I**
 Ichnatowicz Ewa 156
- J**
 Janion Maria 19, 24, 46, 51, 53, 84, 153, 180, 218
 Jarzębski Jerzy 50, 56, 67, 88
 Joyce James 11, 211, 213
 Jung Karl Gustaw 24-25, 80-81, 85-86, 218, 235
 Jurewicz Aleksander 13, 97, 106-107, 134, 232
- K**
 Kaczmarek Jacek 12
 Kadłubek 211
 Kalinin Andrzej 12
 Kant Immanuel 10, 69
 Kaschack Ellyn 41, 49, 51, 84, 235
 Kleist Heinrich von 54-56
 Kochanowski Jan 90, 211
 Konwicki Tadeusz 11, 13-14, 63, 97, 100-102, 232
 Kornhauser Julian 13, 17-19, 36, 60, 65, 92-94, 116, 125-126, 129, 134, 147, 169-170, 194, 210, 232
 Krall Hanna 12
 Krasiński Janusz 12
 Kraszewski Józef Ignacy 99
 Kulmowa Joanna 17-18, 65, 113, 116, 119, 123, 131, 134, 136-137, 140-143, 157-158, 161, 177, 207, 210, 215, 221, 224, 232
- L**
 Labuda Aleksander Wit 15, 235
 Lacan Jacques 10
 Lejeune Philippe 15, 19-20, 68, 235
 Leszczyński Grzegorz 20-23, 42, 116, 151, 153, 201, 231, 234-235
 Levinas Emmanuel 69
 Libera Antoni 14
 Lipska Ewa 18
 Locke John 182
 Lubas-Bartoszyńska Regina 19, 176-177, 202, 208, 210, 220, 228-229, 235
- M**
 Malanowska Kaja 17, 95-96
 Malinowski Bronisław 99
 Man Philip de 15, 18
 Mann Tomasz 13
 Mickiewicz Adam 11, 101, 211
 Miller Alice 72
 Miłosz Czesław 11, 41, 63-65, 235
 Mitosek Zofia 17-18, 28, 37, 65, 74-75, 132, 132, 143, 199, 227, 228, 232
 Musil Robert 180
 Myśliwski Wiesław 13

- N**
 Nowacki Dariusz 65, 236
 Nycz Ryszard 25, 236
- O**
 Obrębski Józef 99-102, 236
 Odojewski Włodzimierz 14, 17-18, 30, 38-39, 46, 65, 69, 79, 97, 102, 127-128, 157, 162, 201-204, 207, 219, 225, 228, 232
 Orłoś Kazimierz 13-14, 37, 45, 46, 104, 132, 200, 228, 233,
 Orzeszkowa Eliza 83
- P**
 Paczoska Ewa 116-118
 Papużyńska Joanna 116, 153, 234
 Papużanka Zośka 17-18, 65, 72, 95, 97, 132-133, 138, 160, 233
 Pilch Jerzy 12, 14
 Plath Sylvia 13
 Platon 127, 224
 Plebanek Grażyna 17-18, 97, 232
 Proust Marcel 11, 27, 167, 197
 Prus Bolesław 156
 Przybyszewski Stanisław 211
- R**
 Razbio-Birek Magdalena 35, 236
 Redliński Edward 12
 Ricoeur Paul 182, 183-184, 236
 Rousseau Jean-Jacques 155, 175
 Rudzka Zyta 12
 Rybicka Elżbieta 109, 117, 124, 236
- S**
 Salinger Jerome 13
 Sandauer Artur 78
 Saramonowicz Magdalena 12, 14
 Schulz Brunon 77-78, 82
 Sienkiewicz Henryk 103, 105, 121, 137
 Skwara Marian 121, 236
 Skwirut Aneta 11, 237
 Słowacki Juliusz 211
 Stachura Edward 212
 Starobinski Jean 9, 237
 Stasiuk Andrzej 13-14, 17-18, 65, 92-93, 114, 122, 140-143, 148, 186-189, 204, 210, 212, 228, 232
 Stempowski Jerzy 11
 Sturrock John 15, 237
 Szczygieł Mariusz 28, 237
 Szczypiorski Andrzej 12
 Szewc Paweł 13, 237
- Ś**
 Świątlicki Marcin 212
- T**
 Tokarczuk Olga 13-14
 Tournier Michel 155
 Tryzna Tomek 13
 Tuan Yi Fu 110-111, 122, 237
 Tulli Magdalena 17-18, 23, 30-31, 35, 65-66, 72, 77, 92, 137-138, 140, 142-144, 157, 164-165, 180-182, 217-218, 222, 226-228, 233
 Tuszyńska Agata 17, 34, 66, 77, 97, 186, 188-189, 197, 227-228, 323
 Tylor Charles 53
- V**
 Varga Krzysztof 14, 49
 Vincenz Stanisław 11
- W**
 Waksmund Ryszard 20, 33, 154-155, 237
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 45, 58, 88
 Wittlin Józef 11
 Włodarski Marek 9
- Z**
 Zagajewski Adam 19
 Zaleski Marek 9, 10, 16, 184, 190, 197, 225, 237
 Zawada Andrzej 13





30036/5

Ewelina Rąbkowska, doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w Zakładzie Literatury Popularnej, Dziecięcej i Młodzieżowej. Członkini Pracowni Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, a także Polskiej Sekcji IBBY. Recenzentka współpracująca z pismami „Ryms” i „Nowe Książki”. Obecne zainteresowania badawcze dotyczą perspektywy animal studies w literaturze dla dzieci i młodzieży.

Książka wypełnia lukę związaną z badaniem obrazu dzieciństwa w prozie wspomnieniowej ostatnich lat. Dysponujemy co prawda obszerną rozprawą Przemysława Czaplińskiego *Wzniosłe tęsknoty* oraz kilkoma innymi, mniej znaczącymi rozprawami, ale wszystkie one skoncentrowane są albo wokół obrazu rzeczywistości przedstawionej, albo wokół zagadnień relacji między „ja-dziś” i „ja-wczoraj”. Publikacja akcentuje te elementy prozy wspomnieniowej, które składają się na obraz dziecka i dzieciństwa, zatem które decydują o ciągu kulturowym tego rodzaju prozy od lat końcowych XIX w., zwłaszcza od międzywojnia.

(z recenzji prof. Grzegorza Leszczyńskiego)

Cena **39 zł**

ISBN 978-83-64203-56-5



9 788364 203565

Seria wydawana przez **Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich** we współpracy z **Wydziałem Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego**