

UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

KATARZYNA BIELEWICZ

**Postpamięciowe strategie narracyjne
w prozie Anny Janko i Magdaleny Tulli**

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. prof. UP Katarzyny Wądołny-Tatar

Promotor pomocniczy:
dr hab. prof. UP Janusz Waligóra

Kraków 2022

Spis treści

I.	Krótkie wprowadzenie	2
	Studia nad traumą	5
	Studia nad pamięcią	10
	Postpamięć jako strategia tożsamościowa pokolenia 2G	15
II.	Ekspansja narracji	24
III.	Narracja ekstrawertyczna Anny Janko	43
	W matrylinearnym splocie – rezonans twórczy matki i córki	43
	Dzieciństwo uszkodzone – relacja Anny Janko i Teresy Ferenc	57
	Apelatywność <i>Małej zagłady</i>	69
	Kulturowy wymiar narracji o tragedii	75
	Transmisja strachu – rozrachunek rodzinny	85
	Metaforyczność pamięci	95
	Nieosiągalna elegia	110
	<i>Mała zagłada i rzeczy</i>	115
IV.	Narracja introwertyczna Magdaleny Tulli	121
	Między życiem a fikcją – wątki autobiograficzne w prozie Magdaleny Tulli	121
	Dziecko krzywdzone. O charakterze więzi matki i córki	128
	Relacyjne „kręgi obcości” jako efekt ukrytej traumy	142
	Tożsamościowe zawieszenie jako efekt polsko-włoskiego pochodzenia	157
	Idiomy zamknięcia	164
	Pustka jako narracyjna strategia kreowania świata	181
	Odzyskana przyszłość. Doświadczenie choroby we <i>Włoskich szpilkach</i> i <i>Szumie</i>	189
V.	Zakończenie	198
	Narracja postpamięciowa (próba definicji)	198
	Bibliografia	205

I. Krótkie wprowadzenie

U podstaw niniejszej rozprawy doktorskiej leży zainteresowanie problematyką wyrażalności doświadczenia granicznego tych, których lata dzieciństwa i/lub młodości przypadły na czas II wojny światowej, oraz transferu traumatycznego dziedzictwa na kolejne pokolenia. Pierwsze próby uchwycenia charakteru relacji ocalałych z ich dziećmi podjęłam, realizując autorski projekt badawczy w ramach stypendium Ministerstwa Spraw Zagranicznych państwa Izrael w latach 2017–2018. Jego celem było przeprowadzenie rozmów z ocalałymi z Holokaustu oraz z ich dziećmi, rozpoznanie i wykazanie charakterystycznych zachowań, warunkujących proces przekazu wojennego dziedzictwa tzw. drugiemu pokoleniu w rodzinnej mikroskali. Zgodnie z założeniem projektu spotkania ze świadkami i ich potomkami miały mieć charakter swobodnej rozmowy. By uniknąć ograniczeń wynikających ze skrupowania, każdorazowo decydowałam się na miejsca neutralne (tj. poza domową przestrzeń), a jednocześnie znane rozmówcom. Efektem prowadzonych badań było potwierdzenie transferu traumatycznych doświadczeń wojennych na życie dzieci ocalałych (co istotne, reprezentanci pokolenia 2G¹ mówili o rodzinnej przeszłości chętniej niż niektórzy świadkowie Zagłady, dla których podjęcie tematu oznaczało konieczność powrotu do traumatycznych zdarzeń). Analiza transkrypcji rozmów nagranych dyktafonem pozwoliła mi dostrzec schematy rodzicielskich zachowań – od nadmiernego zaangażowania w sprawy potomków, po bierną obecność w ich życiu splecioną z bezwzględny milczeniem o przeszłości. Z kolei w przypadku przedstawicieli drugiego pokolenia narracja prowadzona była w sposób sytuujący ich własne życiowe doświadczenia w cieniu Zagłady, co jest szczególnie istotne w kontekście niniejszej dysertacji².

Wnioski płynące z projektu badawczego³ skłoniły mnie do poszukiwań podobnych zależności i odmiennych sposobów mówienia o traumatycznej przeszłości w utworach postpamięciowych. Literackie zdeponowanie doświadczenia odbywa się już bowiem za sprawą drugiego pokolenia, oddziałującego na swoich potomków w ciągu dziedziczenia traumy. Przedmiotem analizy są tutaj strategie narracyjne Anny Janko i Magdaleny Tulli, pisarek, w których dziełach – szczególnie tych opublikowanych w drugiej dekadzie XXI wieku – ujawnia się „pakt

¹ Określenia pokolenie 2G (*second generation descendent*) używa Aleksandra Grzemska w książce *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020.

² Nie bez znaczenia jest również fakt, że moi rozmówcy, godząc się na odbycie rozmów, zostali zapoznani z założeniami i celem mojego projektu. Wątkami przewodnimi naszych konwersacji były zatem proces dziedziczenia traumy oraz powojenne życie w bliskim kontakcie z ocalałymi.

³ Artykuł podsumowujący projekt pojawił się na łamach czasopisma lokalnego „Kronika Bocheńska”, zob. A. Fortuna-Nieć, *Transmisja traumy*, „Kronika Bocheńska” 2018, nr 7–8(312–313), s. 36–37.

traumatyczny”⁴, pozwalający na stworzenie wspólnoty emocjonalnej na podstawie zbliżonego doświadczenia przeszłości. Według Andrzeja Zieniewicza, patrząc na minione stulecie z perspektywy zdarzenia granicznego, należy przyznać, że w mniejszym lub większym stopniu kondycja osoby dziedziczącej uraz przypomina sytuację strauumatyzowanego świadka. Dzieje się tak ze względu na podmiotowe rozdarcie „między melancholijnym **tu** a «nieopowiadalnym», nieosiągalnym, urazowym **tam**, które nie może zostać adekwatnie rozpoznane i nazwane”⁵. Praktyki artystyczne pozwalające ocalałym na artykulację doświadczenia granicznego zostają na podstawie zawarcia paktu traumatycznego (w ujęciu postpamięciowym) zastąpione twórczością opartą na zapośredniczonych historiach i imaginacyjnym wypełnianiu narracyjnych luk. Tak pojmowany pakt traumatyczny usprawiedliwia pewną swobodę w łączeniu rzeczywistego doświadczenia osobistego z wyobrażeniem o przeszłości.

Metodologiczne podłoże rozważań stanowią studia nad traumą i studia nad pamięcią (zwłaszcza w aspekcie praktyk postpamięciowych). Uzasadnieniem dla tego wyboru jest splot wojny i biografii⁶ (także biografii rodzin, z wyeksponowaniem matrylinearności) jako doświadczeń literacko (re)konstruowanych w *Małej zagładzie* Janko oraz *Włoskich szpilkach* i *Szumie* Tulli. Strategie narracyjne obu pisarek wykazują cechy wspólne (do których należą m.in. ich potencjał tożsamościotwórczy, fragmentaryczność, zaburzenie ciągu przyczynowo-skutkowego, zastosowanie subiektywnej perspektywy i projektowanie czytelniczej reakcji, dominacja estetyki śladu w kreowaniu świata przedstawionego, tworzenie autofikcji), ale istnieją również istotne różnice, pozwalające na wyodrębnienie dwóch modeli realizowanych w prozie obu autorek. W opisie narracji ekstrawertycznej i introwertycznej – bo tak nazywam dwa tryby dziedziczenia traumy – ujawnia się podmiot dziedziczący, stale funkcjonujący w strefie wpływu cudzego doświadczenia, a w efekcie uznający je za własne. Nazwy narracji wyrażają sposoby (re)konstrukcji przeszłości, wpisanej w aktualność owego podmiotu dziedziczącego (w tym przypadku córek, epigenetycznie doświadczających wojennej traumy). Ponadto komunikują one o habituacji narratorek, sposobach radzenia sobie ze „spadkiem” – jego pierwotnym odrzuceniem, a następnie przyjęciem i wykorzystaniem do własnych celów (w tym wytworzenia doświadczeniowych wspólnot emocjonalnych).

Zrozumienie zabiegu unarracyjnienia biografii matki i córki w powieściach wymaga również odwołania się do studiów nad narracją. Korzystając z naukowej refleksji Magdaleny

⁴ Zob. A. Zieniewicz, *Odmiany paktów autobiograficznych w literaturze XX wieku*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004.

⁵ Tamże, s. 268. Wyróżnienie zgodne z oryginałem.

⁶ Splot tych czynników interesuje również socjologów, zob. *Biografia i wojna. Metoda biograficzna w badaniu procesów społecznych. Wybór tekstów*, red. R. Dopierała, K. Waniek, Łódź 2016.

Rembowskiej-Płuciennik⁷, skupiam się na ustaleniach narratologii kognitywistycznej, w obrębie której na plan pierwszy wysuwają się: mentalny aspekt kreowania i rozumienia narracji oraz jej części składowych, a także zagadnienie czytelniczej percepcji narracji wraz z jej emocjonalnym ujęciem i zmysłowym zaangażowaniem w literacką rzeczywistość. Wyszczególniona przez badaczkę kategoria intersubiektywności opiera się na zdolności przyjęcia cudzej perspektywy i tym samym pozwala na uszczegółowienie relacji pomiędzy autorem, narratorem, postacią i czytelnikiem w obrębie pięciu modeli narracji intersubiektywnej: projekcji, symulacji, identyfikacji, separacji i eksternalizacji. Teoria Rembowskiej-Płuciennik pomaga zauważyć w interesujących mnie utworach postpamięciowych realizację dwóch z nich: identyfikacji (w prozie Janko) i separacji (w powieściach autobiograficznych Tulli).

Podjęta w zakończeniu próba definicji narracji postpamięciowej, jako toku wypowiedzi literackiej odnoszącej się do procesu przejmowania wojennego dziedzictwa przez reprezentantów kolejnych pokoleń, zwraca uwagę na funkcjonowanie zespołu praktyk komunikacyjnych uobecniających przeszłość z wtórnie wpisaną w nią traumą drugiego pokolenia. Owe praktyki pozwalają również na reprezentację własnej kondycji osób dziedziczących uraz i umożliwiają odnalezienie, a zarazem określenie swojego miejsca w postkatastroficznym świecie. Postpamięć staje się zatem strategią tożsamościową, umożliwiającą jednocześnie podjęcie próby przyjęcia i pogodzenia się z ciężarem wojennego dziedzictwa oraz stworzenia opowieści o sobie samym. Narracje postpamięciowe mają charakter performatywny – obie autorki, ze względu na przynależność do pokolenia postpamięci, tworzą autofikcje, bazując na konfabulowanym doświadczeniu wojennej katastrofy. Niemniej, zgodnie z założeniem kreacji artystycznej, jaką jest autofikcja, wyrażają własne, intymne historie życiowe, pod przykrywką fikcji. Na podstawie strategii narracyjnych realizowanych w *Małej zagładzie* Anny Janko oraz *Włoskich szpilek* i *Szumie* Magdaleny Tulli – biorąc pod uwagę podobieństwa i różnice konstrukcyjne oraz dominanty tematyczne – podejmuję próbę stworzenia definicji narracji postpamięciowej. Pragnę jednak zaznaczyć, że pracując na zawężonym (choć świadomie wyselekcjonowanym) materiale badawczym, zamknięcie pracy nie pretenduje do wyznaczenia ścisłych ram definicyjnych. Niniejsza dysertacja doktorska to próba uchwycenia „wymowności traumy” – by odnieść się do ustaleń Laurena Berlanta⁸ – i jej dziedziczności w narracjach Anny Janko i Magdaleny Tulli.

⁷ M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne modele intersubiektywności*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 73–87; też, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.

⁸ L. Berlant, *Trauma i niewymowność*, tłum. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 176–195.

Studia nad traumą

Na przestrzeni kilku ostatnich dekad pojęcie traumy upowszechniło się w różnych dziedzinach nauki, wychodząc poza obręb dyskursu medycznego i psychoterapii, by stać się kategorią referencyjną, m.in. w kulturoznawstwie, historiografii, sztukach audiowizualnych, studiach nad pamięcią. Przede wszystkim jednak miało ogromny wpływ na rozwój badań nad Zagładą, a także na interesujące mnie w poniższej pracy ustalenia dotyczące drugiego pokolenia powojennego i jego twórczości. Istotną publikacją, podejmującą kwestię rozwoju badań nad traumą w kręgu anglo-amerykańskim, jest wydana w 2015 roku *Antologia studiów nad traumą*⁹ pod redakcją Tomasza Łysaka.

We wstępie do tomu badacz przedstawia historię traumy przekrojowo, zaczynając od jej pierwotnego ujmowania w latach 60. XIX wieku w odniesieniu do społecznego urazu spowodowanego katastrofami kolejowymi i związanych z nim następstw. Powołując się na ustalenia brytyjskiego badacza Rogera Luckhursta¹⁰, genealogii traumy upatruje w dolegliwości „wstrząśnienia kręgosłupa” (*railway spine*) nazywanego również chorobą Erichsena – od nazwiska brytyjskiego chirurga Johna Erichsena, który jako pierwszy opisał ów zbiorowy syndrom pourazowy. Oprócz somatycznych dolegliwości zwrócono również uwagę na psychologiczne konsekwencje owych katastrof. W 1920 roku o ofiarach wypadków komunikacyjnych i doświadczeniach żołnierzy wracających z frontów I wojny światowej pisał Sigmund Freud w pracy *Poza zasadą przyjemności*¹¹. Skupił się on na długofalowych skutkach psychicznych urazu, pojawiających się u pacjentów pod postacią dręczących snów, za sprawą których do jednostki powracały traumatyczne sceny. Aby opisać zauważone zjawisko, posłużył się pojęciem *Nachträglichkeit* tłumaczonym jako „naznaczenie wsteczne”, które oznaczało, że przeżyte i nieświadomione doświadczenie traumatyczne pojawiało się z opóźnieniem, pod postacią marzenia sennego. W związku z powyższym ustaleniem na gruncie psychiatrii zaczęły pojawiać się różnego rodzaju terapie dające możliwość przepracowania traumy. Ich celem miało być

⁹ *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.

¹⁰ Zob. R. Luckhurst, *The Trauma Question*, Londyn 2008, s. 21. W nadmienionej pracy brytyjski naukowiec Roger Luckhurst przedstawia genealogię pojęcia traumy łączoną nie tylko z katastrofami komunikacyjnymi, ale także z doświadczeniem okopów I wojny światowej. Badacz wskazuje również na fakt punktowego zainteresowania traumą w różnych okresach historycznych związanych z istotnymi wydarzeniami granicznymi. Ponadto utożsamia traumę z narzędziem polityki tożsamości. Za: T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, w: *Antologia studiów nad traumą*, dz. cyt., s. 11. O splocie psychoanalizy z teorią traumy w odniesieniu do konsekwencji Wielkiej Wojny i późniejszego doświadczenia Zagłady zob. również: T. Łysak, *Kryzys objaśniania. Trauma wojenna a teoria psychoanalityczna*, w: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006, s. 347–368.

¹¹ Zob. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 2000.

uwolnienie pacjenta od nawiedzających go obrazów. Wśród działań terapeutycznych na uwagę zasługuje chociażby koncepcja Pierre'a Janeta, postulującego znaczną ingerencję we wspomnienia – powracanie do nich w celu ich przekształcenia czy też zastąpienia fałszywą pamięcią¹².

Lektura *Antologii studiów nad traumą* pozwala dostrzec niezwykle szerokie spektrum obszarów badawczych, na które bezpośredni wpływ ma teoria traumy – chociażby tak odległe od siebie dziedziny naukowe jak psychiatria i filmoznawstwo. Na ekspansję pojęcia traumy wskazują m.in. jego zależności z psychoanalizą, wykorzystaniem w fotografii i kinematografii czy zastosowaniem pojęcia w literaturoznawstwie i krytyce literackiej (uwypuklającej problem reprezentacji), a także krytyczne ujęcie teorii traumy. Kariera pojęcia wiąże się jednak także z istotnymi napięciami w obrębie *trauma studies* pomiędzy poszczególnymi ujęciami traumy.

W eseju *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)* Cathy Caruth dokonuje analizy Lacanowskiej reinterpretacji snu o płonącym dziecku opisanym przez Freuda. Badaczka zwraca uwagę na zależność pomiędzy wiedzą i niewiedzą (*knowing and not knowing*) w tekstach psychoanalitycznych, literackich oraz teoretycznoliterackich, uznając, że owe dwa stany są wynikiem „postrzegania opóźnienia (*Nachträglichkeit*) pomiędzy doświadczeniem a możliwością poznania”¹³. Zdarzenie traumatyczne nie zostaje zatem ani całkowicie doświadczone, ani przyswojone w momencie, w którym się wydarza, ponieważ charakteryzuje je niepojmowalność. W efekcie powraca ono z opóźnieniem wbrew woli doświadczonego, m.in. w dręczących koszmarach czy halucynacjach. W opublikowanym eseju Caruth zwraca jednak uwagę na to, że doświadczenie traumy łączy się również z etycznym imperatywem związanym z faktem przeżycia i koniecznością świadczenia. Amerykańska badaczka postuluje spojrzenie na traumę w kategorii łącznika nie tylko pomiędzy jednostkami, ale także zbiorowościami, a nawet kulturami. Upatruje w niej szansę na nawiązanie międzykulturowego porozumienia. Z takim ujęciem traumy polemizuje natomiast Stef Craps w artykule *Poza eurocentryzm. Teoria traumy w epoce globalizacji*, traktując o różnicach w doświadczeniu traumy oraz odmiennych sposobach radzenia sobie ze skutkami traumatycznych wydarzeń w obrębie różnych kultur.

Ważnym głosem w *trauma studies* są również ustalenia Dominicka LaCapry, który na bazie rozróżnienia pomiędzy utratą a nieobecnością postuluje oddzielenie traumy strukturalnej

¹² T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia...*, dz. cyt., s. 10.

¹³ Tamże, s. 13.

od historycznej. Według badacza pierwsza ma swoje podłoże w psychoanalitycznych ustaleniach dotyczących nerwicy i wiąże się z poczuciem pacjenta, że nie jest on w stanie opisać odczuwanego braku, który równocześnie stanowi fundament jego podmiotowości. Traumą strukturalną LaCapra nazywa również traumą ponadhistoryczną, gdyż – jak zaznacza – nie można w jej zakres włączyć doświadczenia konkretnych ofiar, a podejmowane w jej obrębie narracje ciążą ku mitologizacji czy tworzeniu fikcji. Trauma historyczna ma natomiast źródło w konkretnych wydarzeniach traumatycznych takich jak Zagłada, niewolnictwo, apartheid, molestowanie seksualne czy gwałt¹⁴. Badacz polemizuje tym samym ze stanowiskiem Cathy Caruth u której „dostrzega tendencję do zacierania różnicy pomiędzy nieobecnością a stratą na rzecz sakralizacji, a nawet uwznioślenia, przymusu powtarzania czy odgrywania (*acting out*) traumatycznej przeszłości” i „po raz kolejny proponuje on przyjrzeć się traumie przez pryzmat mechanizmów przepracowania i odgrywania”¹⁵.

Brytyjski badacz Paul Crosthwaite¹⁶ traktuje natomiast o traumie dotykającej zbiorowości i zwraca uwagę na fakt, że traumatyczne przeżycia jednostki, istotne dla określonej grupy, mogą w efekcie doprowadzić do traumatycznej reakcji całej społeczności. Dokonuje się zatem przeniesienie traumy z poziomu indywidualnego doświadczenia na poziom doświadczenia symbolicznego. Odejście od psychoanalitycznego opisu traumy na rzecz jej socjologicznego konstruktywizmu postuluje Jeffrey C. Alexander w publikacji *Trauma: A Social Theory*¹⁷. Amerykański socjolog uznaje, że aby móc mówić o traumie kulturowej, społeczny kryzys musi przekształcić się w kryzys kultury. By tak się stało, kluczowe jest wskazanie na samą naturę traumatycznego urazu, rozpoznanie ofiar i powiązanie ich z szerszą widownią, a także ustalenie

¹⁴ Tamże, s. 14, 18.

¹⁵ Tamże, s. 18. Z koncepcją LaCapry polemizuje natomiast Katarzyna Bojarska, która w artykule *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty* przedstawia zastosowanie koncepcji badacza w realiach polskiej rzeczywistości powojennej. „Nieobecność w jego wykładni to zjawisko ponadhistoryczne (abstrakcyjne), niewiążące się zazwyczaj z konkretnym, historycznym (tam i wtedy). Utrata zaś przeciwnie: ma być konkretna i przynależna (jako skutek) konkretnym wydarzeniom czy traumom historycznym” (s. 49). Badaczka stara się jednak dowieść, że: „w kontekście polskiego doświadczenia powojennego (zarówno doświadczenia pamięci bezpośredniej, jak i postpamięci), możemy mówić raczej o zasłanianej na różne sposoby (czy po prostu niewidocznej) nieobecności niż utracie. Nieobecność wydaje się tu faktem (byli współobywatele/współmieszkańcy – nie ma ich), do tego, byśmy mogli mówić o utracie (poczuciu, doświadczeniu utraty), należałoby założyć, że ci, którzy pozostali, zostali pozbawieni czegoś (kogoś) dla siebie cennego, czegoś (kogoś), czego nieobecność wywołuje trudny do ukojenia ból, żal, wreszcie skłania do żałoby (albo melancholii). Innymi słowy, nieobecność ma swoją topografię, zostawia pustki i cisze, ma swoją materialność, utrata wydaje się czysto afektywna, a przynajmniej taki afektywny impuls prowadzi do uznania utraty: trzeba ją poczuć na widok pustego domu czy synagogi” (s. 50). Zob. K. Bojarska, *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 47–63.

¹⁶ Zob. P. Crosthwaite, *Trauma, Postmodernism and the Aftermath of World War II*, Basingstoke 2009.

¹⁷ J.C. Alexander, *Trauma: A Social Theory*, Cambridge 2012.

sprawców wydarzenia¹⁸. Jak zauważa Łysak, wprowadzenie pojęcia traumy kulturowej pozwala na zobrazowanie zjawisk, których nie sposób opisać przy pomocy pojęć traumy historycznej i strukturalnej. „Przede wszystkim można uniknąć pułapek stosowania narzędzi psychoanalitycznych do opisu zbiorowości [...], a także przyjrzeć się historii kultury oraz tworzeniu prądów artystycznych w reakcji na bolesne wydarzenia historyczne”¹⁹.

Katarzyna Bojarska, diagnozując współczesne ujęcia traumy, zauważa, że choć trauma wydaje się kategorią trudną do uchwycenia i opisanego, to jednak odgrywa bardzo istotną rolę w kształtowaniu tożsamości jednostek i zbiorowości:

Współczesna teoria traumy (w wydaniu takich autorów jak: Cathy Caruth, Shoshana Felman, Marie Torok, Griselda Pollock, Ernst van Alphen, Dominick LaCapra, Eric Santner, Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, etc.) wywodzi się z jednej strony z podejmowanych wciąż na nowo odczytań tekstów Freuda i Lacana, z drugiej z doświadczenia katastroficznych wydarzeń dwudziestego wieku i powracającego pytania: jak zrozumieć (włączyć w porządek symboliczny i historiozoficzny) monstrualne cierpienie i przemoc, nie eliminując ich siły rażenia i prawdy tej rzeczywistości, którą próbują przekazać nam ci, którzy się ostali, „przeżyli”?²⁰

Traumatyczne doświadczenia ocalałych domagały się wypowiedzenia, by mogły zostać przepracowane. W obliczu II wojny światowej i doświadczenia Zagłady to m.in. literatura okazała się przestrzenią, w której mogła dokonać się „estetyczna praca żałoby”²¹. Już w latach 40. zaczęły ukazywać się pierwsze narracje, będące wyrazem poczucia konieczności świadczenia o wojennych okrucieństwach. Była to pierwsza fala głosów dotyczących doświadczenia obozowego, do której zalicza się m.in. utwory Zofii Nałkowskiej, Tadeusza Borowskiego, Seweryny Szmaglewskiej czy Zofii Kossak-Szczuckiej. W monografii *Świadkowie świadectw. Post-pamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej* Anna Mach zauważa, że publikacje pojawiające się pomiędzy 1947 a 1987 rokiem to m.in. te, wychodzące spod piór polskich Żydów ocalałych z Zagłady – Henryka Grynberga, Bogdana Wojdowskiego, Juliana Strykowski, Adolfa Rudnickiego, Hanny Krall czy Krystyny Żywulskiej, jednak „z potocznej świadomości

¹⁸ T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia...*, dz. cyt., s. 17.

¹⁹ Tamże, s. 18.

²⁰ K. Bojarska, *Trauma. Przegapione spotkania z historią*, on-line: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1734-trauma-przegapione-spotkania-z-historia.html> (dostęp: 29.11.2021). Warto również zaznaczyć, że teoria traumy to wciąż rozwijające się pole badawcze. Na polskim literaturoznawczym gruncie trzeba odnotować chociażby niektóre pisma, poświęcające owej tematyce osobne numery: *Trauma (nie)przedstawiona* oraz *Trauma lektury, lektura traumy* („Teksty Drugie” 2004, nr. 5 i 6) czy *Album rodzinny z traumą w tle* („Napis” 2013, nr 19).

²¹ Określenie użyte przez Teresę Walas. Zob. T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003, s. 95. O problemach, z jakimi mierzy się piśmiennictwo podejmujące temat Zagłady, traktuje natomiast Dorota Krawczyńska, zob. D. Krawczyńska, *Literaturoznawstwo wobec piśmiennictwa o Zagładzie*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009, s. 131–139.

o czasach okupacji wymazywano wiedzę, że polscy Żydzi stanowili główny cel nazistowskich prześladowań i ginęli masowo właśnie dlatego, że byli Żydami”²². Socrealistyczny nurt w literaturze sprawił również, że temat Zagłady został wyłączony z głównego obiegu, a wątki żydowskie poddano polonizacji i/lub chrystianizacji. Jak wspomina badaczka, dzięki odpowiednio skonstruowanej opowieści o okupacji i Zagładzie historia Polski jawiła się przez długie lata jako historia jednonarodowa²³. W związku z wydarzeniami Października 1956 roku oraz Marca 1968 umacniały się także społeczne antysemickie nastroje, co skutkowało koniecznością ukrywania żydowskich korzeni.

Po wojnie postawy rodziców przenikały często do pokoleń dzieci, a nierzadko także wnuków, co było ułatwione przez milczenie o Holokauście ze strony systemu edukacyjnego i innych instytucji kreujących potoczną świadomość historyczną. Doszedł tu jednak jeszcze inny czynnik. Była nim wielka nieobecność Żydów w powojennym krajobrazie etnicznym Polski, równoznaczna z faktyczną niemożnością zaprzeczenia negatywnym stereotypom Żyda przez rzeczywistość, gdyż już w pierwszych trzech powojennych latach dwie trzecie tych, którzy ocalili z Zagłady, w ogromnej większości przypadków opuściło Polskę. Przyczyną takiego stanu rzeczy był głównie brak poczucia bezpieczeństwa²⁴.

W związku z polityczno-społeczną sytuacją PRL-u oraz uznaniem socrealizmu za główny nurt literacki tamtego okresu (1949–1956) wątki holokaustowe zostały zepchnięte na margines literatury, by powrócić dopiero w latach 80.

²² A. Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa 2016, s. 29.

²³ Feliks Tych diagnozuje kondycję polskiej świadomości o Holokauście następująco: „Syndrom milczenia o Holokauście miał i nadal ma nieco inne uwarunkowania u starszego, wojennego jeszcze pokolenia, niż u pokolenia ludzi urodzonych po wojnie. U tych pierwszych – to głównie wyniesione z lat okupacji niemieckiej doświadczenia własnej, polskiej martyrologii nałożone na trzy inne warstwy formacyjne: na *residua* przedwojennego antysemityzmu, którego nasilenie w latach 30. było duże; na demoralizujące skutki świadkowania «likwidacji» Żydów przez okupanta; w przypadku zaś mniejszej, choć nie marginalnej części społeczeństwa – także na własne uwikłania w nazistowski ludobójczy projekt. Dochodzi tu jeszcze, tkwiący raczej w sferze podświadomości, nigdy otwarcie nie wyznany, dyskomfort moralny z powodu własnej obojętności wobec mordu niemieckiego na żydowskich sąsiadach”. Zob. F. Tych, *Potoczna świadomość Holokaustu w Polsce – jej stan i postulaty edukacyjne*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, dz. cyt., s. 41.

²⁴ Tamże, s. 42.

Studia nad pamięcią

Historia XX wieku, pełna tragedii, a przede wszystkim naznaczona wydarzeniem Zagłady, stała się przyczyną coraz częstszego podejmowania tematyki pamięci oraz sposobów radzenia sobie z niełatwą przeszłością. W związku z powrotem wątków Zagłady po około 40 latach milczenia lata 80. XX wieku to okres rozwoju refleksji na temat traumy oraz pamięci. Pojawiające się w tym okresie publikacje autorstwa ocalałych spowodowały, że w humanistyce mówi się o zwrocie pamięciowym. Łączy się on z pogłębioną refleksją nad rolą pamięci zarówno w życiu jednostki, jak i całych społeczności. W obrębie *memory studies* pojawiają się zatem koncepcje pamięci autobiograficznej, zbiorowej, a także kulturowej. Anna Mach zaznacza, że już Sigmund Freud, oprócz refleksji nad pamięcią autobiograficzną i budowaniem narracji autobiograficznej na bazie wspomnień z różnych etapów życia, wskazywał na kliniczny aspekt pamięci strauumatyzowanej – pełnej luk i niewyraźnych obrazów, czy też wspomnień zakrzywiających faktyczny obraz traumatycznych wydarzeń²⁵. Austriacki uczyony pochylał się również nad społecznymi aspektami pamięci, w efekcie czego zauważył, jak wielkie znaczenie ma dla jednostki strauumatyzowanej uznanie jej za ofiarę lub osobę ocalałą. Pamięć jednostki została ujęta w szerszej perspektywie, jako taka, na którą wpływ mają relacje międzyludzkie i społeczne zależności. Koncepcję pamięci społecznej rozwinął natomiast francuski socjolog Maurice Halbwachs w publikacji *Spoleczne ramy pamięci*²⁶, zauważając, że pamięć jednostkowa nie może istnieć poza społecznymi uwarunkowaniami. Wskazał także na współzależność pamięci indywidualnej i kolektywnej:

Pamięć wiąże się więc w tym ujęciu nie tylko z miejscem we wspólnocie, lecz przede wszystkim z tożsamością wspólnoty, która w akcie pamiętania jest nieuchronnie ustawiana w pozycji *quasi*-podmiotowej – jako pole symboliczne umożliwiające jednostce pamiętanie i nadające mu kształt przez dostarczenie konkretnych obrazów, konwencji myślowych, reguł językowych²⁷.

To właśnie Maurice'a Halbwachsa uznaje się za prekursora studiów nad pamięcią. Zwiększone zainteresowanie pamięcią zbiorową w humanistyce i naukach społecznych zauważalne jest w latach 70. XX wieku. *Memory studies* rozwijały się głównie w Stanach Zjednoczonych, Niemczech i we Francji. Magdalena Saryusz-Wolska we wprowadzeniu do pracy *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* wskazuje, że lata 80. w Niemczech

²⁵ A. Mach, *Świadkowie świadectw...*, dz. cyt., s. 62.

²⁶ Zob. M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008.

²⁷ A. Mach, *Świadkowie świadectw...*, dz. cyt., s. 69.

to szczytowy okres dyskursu rozrachunkowego, który został zdominowany dwoma pojęciami: „Holokaust” i „ostateczne rozwiązanie”²⁸. Refleksja o pamięci zbiorowej pojawiła się również w Polsce, była ona jednak odmienna od niemieckiej:

Inna jest [...] specyfika obu dyskursów i na ten aspekt trzeba zwrócić szczególną uwagę. Zagadnienie kolektywnych wymiarów pamięci było w Polsce dotychczas omawiane z trzech perspektyw. Pierwsza wynika z politycznych kontekstów tego zjawiska i dotyczy głównie upamiętniania ważnych wydarzeń historii najnowszej. Druga perspektywa – dostrzegalna w licznych tekstach naukowych – dotyczy relacji między historią a pamięcią. Dzięki polskim wydaniom prac Paula Ricoeura *Pamięć, historia, zapomnienie*, Krzysztofa Pomiana *Historia. Nauka wobec pamięci* czy Jacques’a Le Goffa *Historia i pamięć*, a także dzięki wielu wcześniejszym rozprawom poświęconym temu problemowi, na stałe wpisał się on w refleksje historiozoficzne. Trzecia perspektywa wyłania się z prowadzonych w Polsce, unikalnych na skalę światową, badań socjologicznych zainicjowanych najpierw przez Ninę Assorodobraj-Kulę, a później podjętych przez – między innymi – Barbarę Szacką i Andrzeja Szpocińskiego. Choć w terminologii polskiej przez długi okres dominowało pojęcie „świadomość historyczna”, to przedmiotem badań realizowanych w rodzimym środowisku historycznym już w latach 60. i 70., a zatem jeszcze przed renesansem tej tematyki na Zachodzie, była pamięć zbiorowa²⁹.

Jak diagnozuje badaczka, pomimo istnienia zagadnień dotyczących pamięci zbiorowej na polskim gruncie powstało niewiele prac opisujących pamięć kulturową – te zdominowały niemiecki dyskurs pamięci. W wyniku badań pamięć kulturowa została uwolniona od wpływów polityki i historii oraz stała się kategorią interpretacyjną i poznawczą o charakterze metaforycznym³⁰. Lata 90. XX wieku to natomiast czas rozkwitu kulturowych teorii pamięci, do którego przyczynili się m.in. Jan i Aleida Assmannowie. Choć ich zainteresowania badawcze różnią się od siebie, to jednak odnoszą się do wcześniejszych ustaleń Pierre’a Nory dotyczących miejsc pamięci³¹, które przyczyniają się do tworzenia zbiorowej tożsamości³². Nora postulował również odejście od historii zdarzeniowej i linearności oraz zwrócenie się ku symbolice wydarzeń historycznych oraz dopasowanie analizy przeszłości do aktualnych potrzeb społecznych. W owym ujęciu pamięć historyczna służyła budowie tożsamości zbiorowej. Jan Assmann w diagnozowaniu fundamentów kulturowej teorii pamięci odniósł się również do dwóch aspek-

²⁸ M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 12.

²⁹ Tamże, s. 17–18.

³⁰ Tamże, s. 20.

³¹ Na łamach „Ruchu Literackiego” pisała o tym również Maria Delaperrière, zob. M. Delaperrière, *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, „Ruch Literacki” 2013, nr 1, s. 49–61.

³² Zob. P. Nora, *Między pamięcią i historią: les lieux de mémoire*, tłum. P. Mościcki, „Tytuł Roboczy. Archiwum” 2009, nr 2; A. Szpociński, *Miejsca pamięci: lieux de mémoire*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11–20.

tów badań nad pamięcią: ujęcia socjologicznego reprezentowanego przez Maurice'a Halbwachsa oraz ujęcia kulturowego przedstawionego przez Aby'ego Warburga. Assmann traktował pamięć jako zjawisko społeczne i twierdził, że nie można mówić o pamięci indywidualnej w oderwaniu od społeczności, do której przynależy jednostka pamiętająca. Na bazie owych ustaleń dokonał rozróżnienia na pamięć komunikacyjną i kulturową. Pamięć komunikacyjna bazuje na międzypokoleniowym dialogu i przekazie wiedzy o przeszłości opartej na doświadczeniach świadka. Pamięć kulturowa natomiast to w ujęciu badacza ta, która pojawia się, kiedy zanika pamięć komunikacyjna. Jej przejawami stają się: upamiętnianie przeszłości w postaci rytuałów, powstawanie materialnych nośników pamięci czy powoływanie instytucji w celu jej kultywowania. Assmann pochyła się również nad kwestią nośników pamięci, uważając, że kultury oparte na tradycji oralnego przekazu (zwykle mowa o społecznościach o charakterze religijnym) są bardziej stabilne niż te, posługujące się przekazem piśmienniczym, który podlega różnorodnym interpretacjom i przeobrażeniom.

Na bazie ustaleń badacza Aleida Assmann dokonała rozróżnienia w obrębie pamięci kulturowej na pamięć funkcjonalną, „której społeczne funkcje polegają na aktywnym formowaniu i utrwalaniu tożsamości”³³, a „[...] do jej najważniejszych zadań należy legitymizacja bieżących porządków społecznych, politycznych i kulturowych”³⁴, oraz pamięć magazynującą, obejmującą „fakty i wiedzę historyczną, które nie są w danym momencie aktywowane w praktykach upamiętnienia”³⁵. Aleida Assmann podejmuje również kwestię istnienia metafor pamięci³⁶, dokonując kolejnego zróżnicowania na „metafory pisemne” oraz „metafory miejsca”³⁷. Jak pisze Saryusz-Wolska:

Uwzględniając obecność metafor w tekstach kultury, opisuje ona cztery podstawowe rodzaje mediów pamięci kulturowej: pismo, obraz, ciało i miejsca. [...] Kiedy autorka mówi o ciele jako medium pamięci kulturowej, przypomina takie metafory, jak blizna czy rana. Jest to szczególnie przypadek medium. Po pierwsze, zwykle niesie wspomnienie przemocy, bólu i cierpienia; po drugie zaś, byśmy mogli traktować

³³ *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, hasło: *pamięć funkcjonalna*, s. 325–326.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, hasło: *pamięć magazynująca*, s. 341.

³⁶ Badanie metafor pamięci to praktyka interdyscyplinarna obecna m.in. w literaturoznawstwie, zob. G. Marzec, *Metafory pamięci*, Warszawa 2017; w psychologii, zob. A. Hankała, *Wybiórczość ludzkiej pamięci*, Warszawa 2001 czy filozofii, zob. Z. Rosińska, *Metafory pamięci*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2006, s. 263–278. Grzegorz Marzec w swojej pracy wyszczególnia cztery metaforyczne ujęcia pamięci. Są nimi: sieć, magazyn, konstruktor i agens.

³⁷ Do metafor miejsca zaliczyć można chociażby tytułową „pryzmę” Romy Sendyki, będącą synonimem „nie-miejsca pamięci”, którym jest obóz pracy w Płaszowie, przekształcony następnie w obóz koncentracyjny. Zob. R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 323–344.

je jako nośnik pamięci kulturowej (a nie indywidualnej), musi chodzić o jakąś szczególną zbiorową traumę³⁸.

Wszystkie wymienione przez Assmann nośniki pamięci kulturowej obecne są w *Małej Zagładzie* Anny Janko, której został poświęcony jeden z głównych rozdziałów niniejszej dysertacji. Spisanie przez autorkę własnego doświadczenia w splocie z doświadczeniem matki to główny cel powstania utworu. Janko posługuje się również obrazem, włączając w obręb autobiografii ocalałe fotografie rodzinne oraz fotografie miejsca pacyfikacji – wsi Sochy na Zamojszczyźnie – z którym łączy ją silny związek emocjonalny. To także opowieść o traumie matki, będącej konsekwencją wojennych przeżyć.

Lata 80. XX wieku są czasem istotnych przeobrażeń w kwestii pamięci zbiorowej w Polsce. To okres przełomowy ze względu na wzmożoną aktywność ocalałych z Zagłady, świadczących o traumatycznej przeszłości. Zainteresowanie traumą jako psychicznym urazem spowodowanym doświadczeniem granicznym i jego konsekwencjami rozwija się wówczas także w psychiatrii, co skutkuje rozpoznaniem stresu pourazowego (PTSD – *Post-traumatic Stress Disorder*) jako jednostki chorobowej i ujęciem go w 1980 roku w klasyfikacji Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego. Na gruncie polskiej psychiatrii na uwagę zasługują przede wszystkim dorobek naukowy Antoniego Kępińskiego – prekursora terapii indywidualnej i grupowej w kraju, zajmującego się leczeniem byłych więźniów obozów koncentracyjnych, oraz współpracującej z nim Marii Orwid, wykazującej szczególnie zainteresowanie traumą i jej skutkami³⁹.

W literaturze lata 80. XX wieku przynoszą zmianę związaną z konfrontacją krajowej narracji o Zagładzie z tym, jak była ona opisywana na Zachodzie, a także z powstającymi po długim okresie milczenia świadectwami ocalałych. Przemysław Czapliński diagnozuje, że znaczący wzrost zainteresowania Holokaustem miał miejsce w 1985 roku, kiedy Telewizja Polska wyemitowała po raz pierwszy – choć w wersji okrojonej, jako że jest to dziewięćipółgodzinna produkcja – *Shoah* Claude’a Lanzmanna. Wydarzenie to, jako cezurę, opisuje również Anna Mach, zwracając uwagę na sposób, w jaki Polacy zostali przedstawieni w dziele artysty – obok

³⁸ M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 37–38.

³⁹ Z uwagi na własne przeżycia wojenne (m.in. pobyt w przemyskim getcie i ucieczkę z niego tuż przed likwidacją, zob. M. Orwid, *Przeżyć... i co dalej? Rozmawiają Katarzyna Zimmerer i Krzysztof Szwejca*, Kraków 2006) Orwid poświęciła się m.in. badaniom skutków pobytu w obozie koncentracyjnym wśród byłych więźniów. Była również propagatorką terapii dla tzw. Dzieci Holokaustu oraz kolejnego pokolenia powojennego. Zob. także: taż, *Trauma*, Kraków 2009.

Niemców-oprawców i Żydów-ofiar zajmują oni miejsce świadków-obszerników⁴⁰. Obraz wywołał wiele skrajnych emocji i był przyczyną rozległej dyskusji na łamach polskiej prasy – przyczynił się też do powstania kolejnej antyżydowskiej nagonki w społeczeństwie, które nie było przygotowane na zarzuty bycia współwinnym wojennych okrucieństw. Zachwiany został również wypracowany w dobie PRL-u czarno-biały obraz Zagłady, w którym stronami konfliktu byli Polacy-ofiary i Niemcy-oprawcy. W 1987 roku opublikowany został także esej *Biedni Polacy patrzą na getto* Jana Błońskiego, poruszający problem moralnej odpowiedzialności Polaków za ich czyny w okresie okupacji. W obręb literatury pod koniec lat 80. i w latach 90., jak diagnozuje Czapliński, po latach milczenia powraca temat Zagłady. Powstają chociażby wymienione przez badacza: *Sublokatorka* Hanny Krall (1985), *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego (1986), *Weiser Dawidek* Pawła Huellego (1987), *Zagłada* Piotra Szewca (1987), *Kadysz* Henryka Grynberga (1987), *Teatr zawsze grany* Adolfa Rudnickiego (1987), *Umschlagplatz* Marka Rymkiewicza (1988)⁴¹. Lata 90. otwiera natomiast *Podróż* Idy Fink (1990); później ukazują się *Czarne sezony* Michała Głowińskiego (1998) czy *Tworki* Marka Bieńczyka (1999). Jak zaznacza Czapliński, tylko w latach 1987–1988 powstaje ponad 120 książek poświęconych tematyce holokaustowej i, jak słusznie zauważa, po emisji *Shoah* „rusza [literacka – przyp. K.B.] lawina”⁴². Analizując literaturę Holocaustu lat 90., badacz dostrzega także trend związany ze zmieniającą się świadomością holokaustową:

Centralną kategorią literatury lat 90. wydaje mi się zjawisko różnicowania Zagłady. Rozumiem przez to dominację strategii indywidualnego – a nie konsensualnego – opowiadania o Holocaustie; strategia ta prowadzi do poszukiwania perspektywy odpowiadającej ściśle jednostkowemu uczestnictwu w historii. Konkretny człowiek (Żyd, Polak, kobieta, dziecko, mężczyzna, starzec...) opowiada o konkretnych doświadczeniach, miejscach, zdarzeniach i ludziach, szukając własnego stylu, narracji, kompozycji. Dzięki temu – i dopiero w tym momencie – Zagłada odzyskuje różnice. Na powrót staje się czasem różnicy między „Żydami i ludźmi”, odzyskuje swoją niezrozumiałość, zachowując zarazem zwierzęcą prostotę; i odwrotnie: literatura lat 90. przywraca Zagładzie niepojętą oczywistość, to znaczy spojrzenie ze strony aryjskiej, dla którego zdziwienie jest rzadkie, a obojętność – łatwa⁴³.

⁴⁰ A. Mach, *Świadkowie świadectw...*, dz. cyt., s. 21. To rozróżnienie na „osoby dramatu” zostało zaczerpnięte przez badaczkę z publikacji Raula Hilberga. Zob. R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, tłum. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.

⁴¹ P. Czapliński, *Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, dz. cyt., s. 155–156.

⁴² Tamże. O literaturze Zagłady oraz o przeobrażeniach polskiej świadomości holokaustowej traktuje studium Bartłomieja Krupy *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Datę końcową wyznacza tu debata nad książką *Sąsiedzi* autorstwa Jana Tomasza Grossa. Zob. B. Krupa, *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Kraków 2013.

⁴³ P. Czapliński, *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*, w: *Ślady obecności*, red. S. Buryła, A. Molisak, Kraków 2010, s. 357.

Postpamięć jako strategia tożsamościowa pokolenia 2G

W przekrojowym artykule obrazującym stan polskich badań pamięcioznawczych autorstwa Kornelii Kończal i Joanny Wawrzyniak wyszczególnione zostały główne kierunki badań nad pamięcią w ostatnich dekadach, które jasno wskazują na powiązanie z istotnymi wydarzeniami historycznymi: przede wszystkim jest to pamięć ocalałych z Zagłady i historia II wojny światowej. W następnej kolejności pojawiają się powstanie w getcie warszawskim oraz powstanie warszawskie, obozy koncentracyjne i obozy zagłady, a także okupacja radziecka⁴⁴. Natomiast w wydanej w 2016 roku publikacji Maria Kobielska poświęca szczególną uwagę zbrodni katyńskiej, powstaniu warszawskiemu oraz stanowi wojennemu, tworząc obraz polskiej pamięci kulturowej⁴⁵.

Natalia Żórawska w pracy *Dziedzictwo (nie)pamięci. Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia* zaznacza jednak, że problem Holocaustu, choć obecny w mediach i literaturze, jest tematem wstydlivym, dotykającym kulturowego tabu. Motywy żydowskie, pojawiające się w literaturze wojennej i obozowej, były jednymi z głównych tematów polskiej twórczości, natomiast wraz z upolitycznieniem literatury PRL-u oraz prześladowaniem obywateli żydowskiego pochodzenia przez władzę zostały one „zepchnięte na margines literatury, z którego nieśmiało wyzieranie mogło grozić publiczną denuncjacją oraz stanowczą dezaprobatą władz i społeczeństwa”⁴⁶. Polityka Polski Ludowej przyczyniła się również do upowszechnienia negatywnych stereotypów na temat Żydów jako sprawców cierpień Polaków. Żydowska nieobecność w powojennej rzeczywistości sprawiła natomiast, że nie spotykały się one z zaprzeczeniem czy zdecydowanym brakiem zgody na ich rozpowszechnianie. Co więcej, zakorzeniły się mocno w polskiej rzeczywistości, sprawiając, że dopiero w ostatnich latach ową wstydlivosc poruszania wątków żydowskich udaje się przełamać, choć najczęściej są one podejmowane dopiero w narracjach kolejnych powojennych pokoleń. Wraz z upływającym czasem i pogłębiającym się dystansem pomiędzy Zagładą i terażniejszością, a także jako naturalne następstwo stopniowego odchodzenia świadków traumatycznego wydarzenia, do głosu dochodzą reprezentanci drugiego i trzeciego pokolenia powojennego. Żórawska posługuje się termi-

⁴⁴ K. Kończal, J. Wawrzyniak, *Polskie badania pamięcioznawcze: tradycje, koncepcje, (nie)ciągłości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 4, s. 32.

⁴⁵ Zob. M. Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie, stan wojenny*, Warszawa 2016.

⁴⁶ N. Żórawska, *Dziedzictwo (nie)pamięci. Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia*, Katowice 2018, s. 10.

nem *homo holocaustus*, by określić człowieka urodzonego po wojnie, który przejął doświadczenie polskich Żydów ocalałych z tragedii Holokaustu. *Homo holocaustus* to według badaczki dziedzic traumy⁴⁷. To czasowe zapośredniczenie oznacza również konieczność tworzenia narracyjnej konfabulacji w celu uzupełnienia pamięciowych luk. Narracja spekulatywna staje się w tym wypadku formą substytucji pamięci. Praktyki spekulatywne natomiast wynikają z „utrąty” pamięci przez kolejne pokolenia lub braku dostępu do niej (jako pamięci cudzej). Nierzadko uszczelnianie opowieści o przeszłości odbywa się zatem wedle obranej strategii narracyjnej i jest zarazem swoistym lawirowaniem pomiędzy faktami i fikcją.

Współczesna humanistyka skupia się równocześnie na sposobach, w jakie owa trauma może zostać przekazana kolejnym pokoleniom powojennym, eksponując fakt, że ich przedstawiciele nie są naocznymi świadkami Zagłady. Na uwagę zasługują badania nad epigenetyką, zakładające, że geny mają swoją pamięć, na którą wpływają czynniki środowiskowe, a więc również wydarzenia traumatyczne. Epigenetyka stwarza zatem możliwość somatycznego międzypokoleniowego transferu traumy⁴⁸. Zważywszy jednak na wciąż trwające badania w tej dziedzinie, należy pamiętać, że biologia i medycyna nie wyjaśniają precyzyjnie, czy taki transfer jest w istocie możliwy. Niemniej jednak podejmowanie badań epigenetycznych wskazuje na obecne w wielu dziedzinach badawczych poszukiwania możliwości międzypokoleniowego przekazu traumy, co świadczy o randze problemu. Dziedziczenie traumy przez powojenne pokolenia to istotny wątek w najnowszych badaniach nad Holokaustem. Coraz częściej do głosu dochodzą osoby, które osobiście nie doświadczyły Zagłady, jednak jest ona obecna w ich twórczości.

Jak wskazuje Aleksandra Szczepan w artykule *Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holokaustu i tożsamości żydowskiej*, jako pierwszy określenie „drugie pokolenie” w odniesieniu do artystów będących potomkami ofiar Holokaustu użył Alan Berger⁴⁹. Pierwotny termin przeszedł jednak przeobrażenie i zaczął być stosowany w odniesieniu do szerokiej grupy twórców, niekoniecznie będących potomkami ocalałych, a doświadczających posttraumatycznych symptomów. Na podstawie obserwacji międzypokoleniowego transferu traumy amerykańska literaturoznawczyni Marianne Hirsch, córka ocalałych z Zagłady Żydów, wypracowała przełomowe pojęcie postpamięci:

⁴⁷ Tamże, s. 7, przypis nr 1.

⁴⁸ Szerzej o zjawisku traktuje Tomasz Bilczewski. Zob. T. Bilczewski, *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013, s. 58–59.

⁴⁹ A. Szczepan, *Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holokaustu i tożsamości żydowskiej*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011, s. 241.

Proponuję termin „postpamięć” z niejakim wahaniem, świadoma tego, że przedrostek „post” może sugerować, że znajdujemy się poza pamięcią, a przez to być może, czego obawia się Nora, wyłącznie w historii. W moim rozumieniu, postpamięć od pamięci odróżnia pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź. Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość. [...] Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez historie poprzedniego pokolenia ukształtowane przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć [...]”⁵⁰.

Termin ten miał posłużyć opisaniu kondycji powojennego pokolenia, mierzącego się z widmami traumatycznej przeszłości swoich rodziców. Postpamięć w ujęciu Hirsch to doświadczenie osób dorastających w cieniu wydarzenia sprzed ich narodzin, którego sami nie mogą ani zrekonstruować, ani zrozumieć. Wypracowany termin był przez samą badaczkę dookreślany w kolejnych pracach⁵¹. Początkowo odnosił się wyłącznie do osób dziedziczących rodzinną traumę. W artykule *The Generation of Postmemory*⁵² Hirsch włącza jednak w obręb doświadczających wszystkich tych, którzy za pośrednictwem wyobraźni czy projekcji chcą uczestniczyć w procesie przepracowywania traumy przeszłości. Jak zauważa Aleksandra Szczepan, amerykańska badaczka dokonuje rozróżnienia „między postpamięcią rodzinną i «afiliacyjną»⁵³ – wewnątrzpokoleniową, horyzontalną identyfikacją, która pozwala na włączenie do posttraumatycznej cyrkulacji również osoby nieobciążone doświadczeniem Holokaustu”⁵⁴. Dodaje również, że postpamięć ma potencjał strategii tożsamościowej. Dzięki literaturze i sztuce, w których wyodrębniono nurt postpamięciowy, twórcy mają szansę na poszukiwanie i odbudowywanie własnej tożsamości, a także zyskują przestrzeń do pracy nad żałobą, do której odbiera się im prawo, wskazując na zapośredniczenie doświadczenia traumatycznego.

⁵⁰ M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, tłum. K. Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, s. 254.

⁵¹ Po raz pierwszy pojawił się on na początku lat 90. w artykule, w którym badaczka poddała analizie komiks *Maus* Arta Spiegelmana. Zob. M. Hirsch, *Family Pictures: Mourning and Post-Memory*, „Discourse” 1992–1993, R. 15, nr 2, s. 3–29. O recepcji komiksu wśród młodych odbiorców pisze Anna Podemska-Kałuza, zob. *Postpamięć w komiksie: Maus... Arta Spiegelmana w odbiorze współczesnej młodzieży*, w: *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2018, s. 311–326.

⁵² M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2009, nr 1, s. 103–128.

⁵³ Omawiana w niniejszej pracy *Mała zagłada* Anny Janko jest wyrazem realizacji „afiliacyjnej” postpamięci ze względu na jej uniwersalny wydźwięk. Autorka ujmuje w toku narracji doświadczenia różnych pokoleń, poprzez obrazowanie wydarzających się nieustannie na całym świecie zbrodni na ludzkości wraz z ich konsekwencjami.

⁵⁴ A. Szczepan, *Polski dyskurs posttraumatyczny...*, dz. cyt., s. 243.

Bartosz Dąbrowski w artykule *Postpamięć, zależność, trauma*⁵⁵ zwraca również uwagę na fakt pewnej konieczności powtórzenia, która ciąży nad autorami drugiego i trzeciego pokolenia podejmującymi tematykę Zagłady, wojny czy przesiedlenia, pomimo faktu pogłębiającego się dystansu czasowego pomiędzy opisywanymi wydarzeniami a teraźniejszością. Brak bezpośredniego dostępu do wydarzeń historycznych sprawia, że opowieść o nich zostaje zapośredniczona przez cudzą opowieść, fotografię czy też inne materialne artefakty. Fragmentaryczność przekazu domaga się natomiast kreacyjnego wysiłku, dopowiedzenia, uzupełnienia luk w narracji⁵⁶. Według Hirsch to właśnie skupienie postpamięci wokół owej kreacyjności kategorycznie odróżnia ją od pamięci kulturowej opisywanej uprzednio przez Assmannów. Postpamięć ma zatem być przestrzenią międzypokoleniowego dialogu, który jest możliwy dzięki utożsamieniu się spadkobierców pamięci z ofiarami czy też świadkami traumatycznych wydarzeń. Stanowczo wykracza zatem poza ramy klasycznego rozumienia pamięci zbiorowej czy kulturowej, bazujących na niezakłóconym przekazie. Postpamięć charakteryzuje:

wrażliwość na zjawiska, składające się na zakłóconą modalność kulturowego przekazu, tj. na wszystkie miejsca zerwania memorialnego kontinuum i zniszczenia lub uszkodzenia jego archiwum. To właśnie *punctum* historycznego urazu staje się w tym przypadku odpowiedzialne za kompulsywną trwałość postmemorialnych narracji⁵⁷.

Zaburzeniem komunikacyjnym wpływającym na brak dostępu do wiedzy o przeszłości na gruncie relacji rodzinnych jest m.in. uporczywe milczenie ocalałych. Sprawia ono jednak, że tabuizowana historia rodzinna, choć niedopowiedziana, pozostająca w sferze domysłów, stanowi ogromny ciężar emocjonalny oraz staje się przyczyną napięć i nieporozumień. Pisząc o międzypokoleniowym transferze traumy, Tomasz Bilczewski nazywa reprezentantów drugiego pokolenia „dziećmi zastępczymi”.

⁵⁵ B. Dąbrowski, *Postpamięć, zależność, trauma*, w: *Kultura po przejściach...*, dz. cyt., s. 257–258.

⁵⁶ Narracje tego typu, łączące fakty ze spekulacjami (choć w znacznym oddaleniu od tematyki Zagłady), Małgorzata Sugiera określa terminem narracji spekulatywnych. Powołując się na badania feministycznej filozofki Donny Haraway, badaczka zaznacza: „proponowany przez Haraway typ myślowych spekulacji nie odsyła ani do naukowych badań, ani do artystycznych fikcji, lecz wskazuje na te fikcje i fakty, które splatają się w nierozzerwalną całość już na poziomie naszych codziennych praktyk i ustanawianych w ich ramach emergentnych zachowań. Definiuje ona bowiem takie codzienne praktyki i zachowania jako «wynalezioną właśnie konstrukcję, twórczy splot faktów i fikcji, powstający w efekcie wchodzącego w intra-akcje tłumy aktorów, w tym ludzi, innych istot żyjących i urządzeń». Nie tylko myślowe spekulacje wyróżnia przecież emergentny charakter. Także najwyklesze na świecie codzienne praktyki i sankcjonujące je instytucje cechuje podobny splot tego, co empiryczne i faktualne, z tym, co spekulatywne i fikcyjne”. Zainteresowania krakowskiej badaczki skupiają się m.in. wokół szerszej niż narracje spekulatywne kategorii strategii kontrfaktualnych. Zob. m.in. *Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f)aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, red. M. Sugiera, Kraków 2018. O praktykach spekulatywnych: M. Borowski, M. Sugiera, *Praktyki spekulatywne*, w: M. Borowski, et al., *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, Kraków 2020, s. 227–335.

⁵⁷ B. Dąbrowski, *Postpamięć, zależność, trauma...*, dz. cyt., s. 259. Opowieść w takim ujęciu staje się zatem swoim plastrem, bądź też lepem maskującym zapośredniczenie doświadczenia.

Dzieci zastępcze, dzieci okaleczonych przez traumę Zagłady rodzin wzrastające w pełnej niepokojących tajemnic atmosferze napięcia i lęku, i zdające sobie sprawę z niewspółmierności własnych możliwości w stosunku do oczekiwań rodziców, w sposób mniej lub bardziej świadomy zmagają się z konsekwencjami międzypokoleniowego przekazu, w ramach którego, jak pisze Gabriele Schwab, rodzice ustalają swoistą afektywną ekonomię fantazji⁵⁸, w której żyjące i nieżyjące potomstwo zlewa się w jedno. Przy tym ciekawe, że „zastępstwo”, jakim obarcza się dziecko, nie musi ograniczać się do jednej nieżyjącej postaci, może dotyczyć „wszystkich tych, którzy odeszli”, ekonomia nawiedzania przez widmo jest bowiem w stanie działać nie tylko na poziomie jednostkowym, ale i kolektywnym, co więcej – dotyczy nie tylko ofiar, ale również sprawców. Za sprawą zachowania rodziców: milczenia, przepływu niekontrolowanych emocji lub emocjonalnej niedostępności, częstej zmianie nastrojów, dziecko przeżywa coś w rodzaju „traumy kumulacyjnej” (*cumulative trauma*), traci poczucie stabilności, zмага się z poważnymi kłopotami tożsamościowymi, przyjmuje na siebie rolę kogoś, kto nie jest w pełni sobą, kogoś, kto ucieleśnia pamięć⁵⁹.

Wątek ten pojawia się często w literackich utworach pokolenia postpamięci, którego reprezentanci, starając się doszukać przyczyn niełatwych relacji, obarczają się za nie winą. Bazując na dostępnych im nośnikach pamięci⁶⁰ – rodzinnych pamiątkach i fotografiach – starają się zrekonstruować minione wydarzenia, do których dostęp często jest utrudniony. Ciekawe spostrzeżenie czyni Anna Mach, wskazując na sposób, w jaki Aleksandra Ubertowska rozumie pojęcie postpamięci⁶¹. Badaczka sprowadza je do „niemocy poznawczej i komunikacyjnej”⁶², pozostając pod wpływem „[...] ponowoczesnej pohołokaustowej etyki reprezentacji, zorientowanej wokół pojęcia pustki, nieobecności i niewyraźności [...]”⁶³. Zdaniem Mach Ubertowska rozmija się w tym stwierdzeniu z podstawowym założeniem postpamięci Hirsch, postulującej ponadpokoleniową komunikację. Niemniej problem niewyraźności, a także utrudniony dostęp do zapośredniczonej przeszłości to dwa niezależne zjawiska, mianowicie ponadpokoleniowa

⁵⁸ Zagadnieniu ekonomii literatury w swoich badaniach wiele uwagi poświęca Paweł Tomczok. Pod współredakcją badacza wydana została czterotomowa seria zatytułowana *Ekonomia literatury*. Zob. kolejne tomy: *Ekonomiczne teorie literatury*, red. M. Kłosiński, P. Tomczok, Katowice 2017; *Ekonomie w literaturze i kulturze*, red. B. Cymbrowski, P. Tomczok, Katowice 2017; *Literackie ekonomie*, red. P. Wolski, P. Tomczok, Katowice 2017; *Ekonomia w badaniach literackich. Zagadnienia teoretyczne*, red. Ł. Milenkowicz, P. Tomczok, Katowice 2017.

⁵⁹ T. Bilczewski, *Trauma, translacja, transmisja...*, dz. cyt., s. 57.

⁶⁰ O nośnikach pamięci w swoich badaniach naukowych traktuje historyk Marcin Kula, zob. M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002. „Potencjalnym nośnikiem pamięci historycznej jest dosłownie wszystko – bowiem we wszystkim kumuluje się przeszłość. To jednak my aktywizujemy owe nośniki. Najczęściej tego zresztą nie robimy. Nikt z nas nie myśli o historycznej ewolucji krzesel, na których siedzimy. Mało kto i raczej jedynie w rzadkich sytuacjach zastanawia się nad postacią patrona ulicy, którą akurat idziemy. Powiedzenie «kamienie mówią» jest w oczywisty sposób fałszywe. Mówią jedynie wtedy, gdy chcemy, ażeby mówiły i tylko to, co chcemy, ażeby powiedziały. Ryzykując trywializację, wypada przypomnieć, że to my, a nie kamienie spieramy się o historię”. Zob. M. Kula, *Co zbudować, co zburzyć? O świadectwach pamięci w Polsce w 2007 r.*, „Przegląd Historyczny” 2008, nr 1, s. 105.

⁶¹ Zob. A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.

⁶² A. Mach, *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*, w: *Kultura po przejściach...*, dz. cyt., s. 232.

⁶³ Tamże.

komunikacja może zachodzić mimo widma niewyraźności. Pojęcia pustki i nieobecności dowodzą wręcz wysiłku, którym wykazać muszą się strony (bądź strona) komunikacji. Zaryzykuję stwierdzenie, że założenie ponadpokoleniowego dialogu w tym kontekście nie tylko nie odrzuca niewyraźności, a wręcz niejako ją potwierdza, choćby poprzez opór tekstu, który z trudem przyjmuje depozyt traumy i z analogicznym trudem go następnie ujawnia (choć zdaje się, że nie jest możliwe jego pełne wyrażenie). Postpamięć według amerykańskiej badaczki ma być przestrzenią oddawania głosu ocalonym i przywrócenia pamięci wydarzeń objętych tabu. Reprezentanci pokolenia postpamięci, żyjący w cieniu narracji rodziców i dziadków, zyskują przestrzeń rozrachunkową. W swoich dziełach artystycznych – oraz szczególnie mnie interesujących: literackich – pragną zaznaczyć swoją tożsamościową suwerenność. Nie jest to jednak możliwe, gdyż definiuje ich traumatyczna przeszłość. Hirsch mówi zatem o swoistym podwojeniu tożsamości, związanym z powtarzaniem (na bazie relacji empatycznej) wspomnień oraz afektywnym doświadczaniem przeszłości. Jak zauważa Dąbrowski:

W przeciwieństwie do wspomnień ocalonych (*survivors*), skupionych zazwyczaj na żałobie i nierzadko opanowanych przez takie emocje jak gniew, niepokój i rozpacz, a także sytuujących (z reguły) obraz przedwojennego świata w ukośnym świetle zniszczenia i śmierci, wspomnienia przedstawicieli drugiego pokolenia mogą być mniej ambiwalentne i wewnętrznie skonfliktowane – a niekiedy nawet zdaniem autorki przyjmować formę wyidealizowaną, choć nie pozbawioną traumatyzujących śladów i powidoków Zagłady⁶⁴.

Kreacyjność i wyobraźniowość, które zakłada twórczość postpamięciowa, są jednak wątkami dość kontrowersyjnymi. Utożsamianie się z doświadczeniem naocznych świadków wydarzenia traumatycznego może prowadzić do zaburzeń tożsamości reprezentantów drugiego pokolenia. Joanna Tokarska-Bakir w pracy *Rzeczy mgliste. Eseje i studia* uznaje, że postpamięć jest zrozumiała jedynie w rodzinach, które w swojej historii mają doświadczenie traumatyczne. Badaczka zaznacza, że postpamięć ma charakter przemieszczenia i odbywa się w zastępczej przestrzeni i czasie. Wskazuje tym samym, że zjawisko udzielające się aktualnie całym społecznościom ma w sobie znamiona fikcji.

Tym, co je naprawdę uruchamia, jest stopniowe odchodzenie „prawdziwych” ofiar traumy. Masowość postpamięci⁶⁵, jej wielogłosowość, fenomeny w rodzaju Wilkomirskiego (człowieka, który perfekcyjnie,

⁶⁴ B. Dąbrowski, *Postpamięć, wygnanie, diaspora. Autobiograficzne narracje Marianne Hirsch i Evy Hoffman*, w: *Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, red. E. Graczyk, i in., Kraków 2015, s. 49.

⁶⁵ Na umasowienie postpamięci wpływa również sama literatura, rynek wydawniczy.

choć nie wiadomo po co, przyswoił sobie cudzy uraz [...]), a także rola, jaką odgrywa Holokaust w amerykańskim życiu publicznym, wskazują, że w grę wchodzi tu osobliwy, mitotwórczy żywioł. Jest to pamięć zastępcza i przywłaszczona, pamięć nie na swoim miejscu [...]⁶⁶.

Antropolożka kultury wpisuje kategorię postpamięci w stworzoną przez siebie koncepcję kultury posttraumatycznej, która ma być reakcją⁶⁷ na „kulturę milczenia” trwającą od kresu II wojny światowej do końca lat 80. XX wieku. Badaczka kładzie nacisk na obsesyjny charakter myślenia i mówienia o przeszłości, nieprzybierającego jednak formy terapeutycznej. Uznaje, że kultura posttraumatyczna koncentruje się wokół centralnego urazu, który poprzez początkowe wyparcie powraca ze zdwojoną mocą i kwestionuje bieżącą rzeczywistość. Tokarska-Bakir diagnozuje, że „formacja ta nie chce wyleczenia, raczej spełnia się w obsesyjnym wpatrywaniu się w niegojącą się ranę. Uraz staje się fetyszem [...]⁶⁸.

Do ustaleń badaczki krytycznie odnosi się natomiast Anna Mach, zaznaczając, że kultura posttraumatyczna nie jest pojawiającym się nagle fenomenem opartym na niezdrowej fascynacji urazem traumatycznym. Powołując się na pracę *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust* Geoffreya Hartmana, postuluje, żeby nie traktować kultury posttraumatycznej jako blokady w poszerzaniu wiedzy ani jako sugestii, że przeszłość należy zamknąć w archiwach, by nie rozdrapywać świeżo zabliznionych ran. W swojej koncepcji kultury posttraumatycznej Mach podkreśla etyczny potencjał twórczości artystycznej kolejnych pokoleń. Podejmowane okołoholokaustowe tematy stwarzają według badaczki „potencjał symbolicznego zaśluczenia «naszym umarłym»”⁶⁹.

⁶⁶ J. Tokarska-Bakir, *Historia jako fetysz*, w: tejże, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004, s. 98. Książka *Fragments: Memories of a Wartime Childhood* Binjamina Wilkomirskiego (Wilkomirski u Tokarskiej-Bakir) uważana była początkowo za pamiętnik żydowskiego dziecka urodzonego w 1938 roku w Rydze, ocalałego z obozu koncentracyjnego Auschwitz. Publikacja zyskała międzynarodowe uznanie, a jej autor ochoczo brał udział w debatach dotyczących Holokaustu w roli eksperta. Dochodzenie szwajcarskiego dziennikarza Daniela Ganzfrieda wykazało jednak, że autor *Fragments...* to w rzeczywistości urodzony w 1941 roku w Szwajcarii Bruno Dössekker, którego dzieło jest wyłącznie literacką fikcją. Więcej na temat przypadku Wilkomirskiego i konsekwencji fałszerstwa, zob. D. LaCapra, *Pisanie historii, pisanie traumy*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011, s. 483–512. Zob. także: B. Wilkomirski, *Fragments. Memories of a Wartime Childhood*, New York 1996.

⁶⁷ Anna Mach, komentując ustalenia badaczki, proponuje jednak zastąpienie terminu „reakcja” słowem „konsekwencja”, które najlepiej oddaje istotę zjawiska opisywanego przez Tokarską-Bakir. Zob. A. Mach, *Polska kondycja posttraumatyczna...*, dz. cyt., s. 225.

⁶⁸ J. Tokarska-Bakir, *Historia jako fetysz...*, dz. cyt., s. 98. Dziedzictwo wojny może okazać się wręcz nobilitujące z perspektywy kolejnych pokoleń, o czym na przykładzie *Małej zagłady* Anny Janko piszę w kolejnych częściach niniejszej dysertacji.

⁶⁹ A. Mach, *Polska kondycja posttraumatyczna...*, dz. cyt., s. 226.

Symptomami tej formacji czy też realizacjami prezentującymi posttraumatyczną kondycję mają być przede wszystkim dzieła (stworzone zwykle przez młodych 20–40 letnich artystów), które w sposób dopuszczający eksperyment formalny poruszają – mniej lub bardziej bezpośrednio – temat Holokaustu oraz stosunków polsko-żydowskich w czasach drugiej wojny światowej⁷⁰.

Po 2000 roku na polskim rynku wydawniczym zaczyna pojawiać się wiele narracji postpamięciowych. Jak podkreśla Marta Cuber, „przeważająca część prozy drugiego i trzeciego pokolenia ma charakter autobiograficznej sagi, w której dochodzi do bezwzględного zrywania z genealogiczną ciągłością oraz kluczenia między faktami, domysłami i niczymi śladami, które gubią się w pustce, przywracającej zastępczą pamięć”⁷¹. To głównie teksty autobiograficzne osób odkrywających swoje żydowskie korzenie i starających się w obrębie owych narracji ukonstytuować czy też odkryć na nowo własną tożsamość. Tomasz Bilczewski zalicza do kategorii narracji postpamięciowych pisarstwo Ewy Hoffman, Ewy Kuryluk⁷², Piotra Pazińskiego, Andrzeja Barta, Andy Rottenberg, Magdaleny Tulli, Bożeny Keff, Piotra Szewca, Marka Bieńczyka, Mieczysława Abramowicza, Agaty Tuszyńskiej⁷³ oraz Igora Ostachowicza⁷⁴. Odchodzenie naocznych świadków Zagłady sprawia, że pamięć zostaje zastąpiona w przestrzeni literackiej postpamięcią kolejnych pokoleń.

Na uwagę zasługuje również, co podkreśla Natalia Żórawska, fakt zajmowania szczególnego miejsca twórczości kobiet w literaturze poruszającej wątek Holokaustu. Podejmuje ona bowiem tabuizowaną tematykę, która najczęściej jest pomijana przez pisarzy, czy też ukazuje podobne wątki, rzucając na nie jednak nowe światło przez wzgląd na odmienność żeńskiej perspektywy. Jak wskazuje śląska literaturoznawczyni, istotne miejsce zajmują autobiograficzne wyznania kobiet jako narracje niebywale autentyczne, a zarazem zatrważające, gdyż pozbawione zbędnego patosu. Co istotne, narracje włączane do nurtu postpamięci najczęściej skupiają się na relacji na płaszczyźnie matka–córka oraz traumie przekazanej dziecku⁷⁵. W odróż-

⁷⁰ Tamże, s. 217.

⁷¹ M. Cuber, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013, s. 52.

⁷² Doświadczenia rodzinne z żydowskim pochodzeniem w tle autorka ujęła w familijnej trylogii. Zob. E. Kuryluk, *Goldi. Apoteoza zwierzczkowości*, Warszawa 2004; teje, *Frascati. Apoteoza topografii*, Kraków 2009 oraz teje, *Feluni. Apoteoza enigmy*, Kraków 2019.

⁷³ Oprócz wydanej w 2005 roku *Rodzinnej historii lęku* w 2020 roku nakładem Wydawnictwa Dwie Siostry ukazała się książka dla dzieci poruszająca tematykę wojenną, zob. A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005; teje, *Mama zawsze wraca. Na podstawie opowieści Zosi Zajczyk (Jael Rosner)*, Warszawa 2020.

⁷⁴ T. Bilczewski, *Trauma, translacja, transmisja...*, dz. cyt., s. 61.

⁷⁵ O relacjach matek i córek w postpamięciowych przedstawieniach literackich traktuje m.in. Aleksandra Grzemska w monografii *Matki i córki...*, dz. cyt., a także Sylwia Karolak, w publikacji *Utworki o matkach i córkach. Kobięce narracje postmemorialne*, „Politeja”, Kraków 2015, R. 12, nr 3(35).

nieniu od pisarzy płci męskiej kobiety skupiają się na emocjonalnej relacji, tworząc przejmujące historie o międzypokoleniowym oddziaływaniu traumy⁷⁶. Przykładami takich narracji są m.in. pojawiające się w polskiej literaturze postpamięciowej ostatnich dekad *Rodzinną historią lęku* Agaty Tuszyńskiej (2005), *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff (2008), *Frascati* Ewy Kuryluk (2009), *Włoskie szpilki* (2011) i *Szum* (2014) Magdaleny Tulli czy *Mała zagłada* Anny Janko (2015). Publikacja tej ostatniej odróżnia się jednak od pozostałych wymienionych narracji ze względu na brak wątku Zagłady – w genomie głównej bohaterki na próżno bowiem szukać żydowskości.

Teksty stanowiące przedmiot zainteresowania w niniejszej dysertacji to *Włoskie szpilki* i *Szum* Magdaleny Tulli oraz *Mała zagłada* Anny Janko. Wybór ten nie jest przypadkowy – to utwory wielokrotnie nagradzanych artystek, podejmujące podobną tematykę wspomnianych już nadszarpniętych relacji matek i córek, będących reprezentantkami pokolenia 2G, choć z dwóch skrajnych perspektyw. Różnice konstrukcyjne narracji stanowiąc będą podstawę do wyodrębnienia jej dwóch typów: narracji introwertycznej Tulli, podyktowanej koniecznością ukrywania tajemnicy żydowskiego pochodzenia, oraz narracji ekstrawertycznej Janko, wynikającej z relacji z matką Polką.

⁷⁶ N. Żórawska, *Dziedzictwo (nie)pamięci...*, dz. cyt., s. 21.

II. Ekspansja narracji

Aby wykazać cechy narracji postpamięciowej, poświęcę jeszcze uprzednio uwagę samemu pojęciu narracji, czy też prześlę skrótowo – używając terminu Anny Burzyńskiej – „kariere narracji”⁷⁷, która rozpoczęła się w latach 60. XX wieku i której skutkiem jest wszechobecność narracji we współczesnym dyskursie humanistycznym. We *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* Roland Barthes pisał:

Istnieje niezliczona ilość opowiadań [*récits*] na świecie. [...] Co więcej, w nieskończonej niemal ilości form opowiadanie obecne jest we wszystkich czasach, wszystkich miejscach, wszystkich społeczeństwach. Narodziło się wraz z samą historią ludzkości; nie ma ani nigdy nigdzie nie było społeczeństwa nie znającego opowiadania [...]⁷⁸.

Na rolę opowiadania w życiu jednostki ludzkiej zwracał co prawda uwagę już Arystoteles⁷⁹ w IV w. p.n.e., jednak pojęcie to ewoluowało na przestrzeni czasu. W latach 60. XX wieku zainteresowanie narracją i – od tego momentu – jej niezaprzeczalna i nieprzerwana popularność nałożyły się na szczytowy okres francuskiego strukturalizmu, a zarazem jego przesilenie (a więc czasy popularyzowania też poststrukturalistycznych). Jak zaznacza Anna Łebkowska, istotną rolę w badaniach nad opowiadaniem odegrały, rozwijające się głównie w XX wieku, dwa nurty związane z podstawowym odróżnieniem w strukturze opowieści płaszczyzny opowiadania od płaszczyzny zdarzeń⁸⁰. Nurt pierwszy skupił się wokół pojęcia narracji, a prowadzone w jego obrębie badania obejmowały analizę budowania wypowiedzi, narracyjne strategie ukierunkowane na odbiorcę oraz sposób skonstruowania świata przedstawionego, jak również zagadnienia dotyczące możliwości przytaczania wypowiedzi postaci. Badaczka zwraca uwagę na bardzo szeroki zakres owych badań, a także ich niezwykle interesujący i poznawczo inspirowany wymiar. Największą rolę w badaniach nad narracją na gruncie polskim odegrali Michał

⁷⁷ Określenie zastosowane przez Annę Burzyńską w tekście dotyczącym ewolucji pojęcia narracji w humanistyce. Zob. A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, w: tejże, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 119–148.

⁷⁸ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 327. Podobną myśl artykułuje Olga Tokarczuk: „Świat jest tkaniną, którą przedziemy codziennie na wielkich krosnach informacji, dyskusji, filmów, książek, plotek, anegdot. [...] To, jak myślimy o świecie i – co chyba ważniejsze – jak o nim opowiadamy, ma więc olbrzymie znaczenie. Coś, co się wydarza, a nie zostaje opowiedziane, przestaje istnieć i umiera. Wiedzą o tym bardzo dobrze nie tylko historycy (a może przede wszystkim), wszelkiej maści politycy i tyrani. Ten, kto ma i snuje opowieść – rządzi”, zob. O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 263.

⁷⁹ Zob. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 2006.

⁸⁰ A. Łebkowska, *Narracja*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 182–183.

Głowiński, Kazimierz Bartoszyński, Janusz Sławiński, Aleksandra Okopień-Sławińska czy Henryk Markiewicz⁸¹. Rozwijającym się równolegle nurtem była narratologia, której przedmiotem zainteresowania nie została jednak sama narracja, jak można by przypuszczać, biorąc pod uwagę nazwę owego kierunku badawczego. Narratolodzy poświęcali jej stosunkowo niewiele uwagi, skupiając się przede wszystkim na płaszczyźnie zdarzeń oraz schematów fabularnych. W opublikowanym w 1966 roku ósmym numerze francuskiego czasopisma „Communications” zawarte zostały najistotniejsze strukturalistyczne teksty, jak cytowany powyżej *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*⁸² Rolanda Barthesa oraz artykuły Claude’a Bremonda, Algirdasa Greimasa, Tzvetana Todorova i Gerarda Genette’a⁸³. Dlatego też przyjmuje się, że 1966 rok to moment narodzin narratologii, chociaż jej źródła należy szukać już w latach 20. XX wieku i łączyć z ustaleniami Władymira Proppa zawartymi w napisanej i wydanej w Moskwie *Morfologii bajki*⁸⁴:

Można nie popadając w przesadę orzec, że od momentu, w którym jego niezwykle oryginalne, rewelacyjne dzieło z roku 1928 stało się dostępne na Zachodzie, narratologia ukonstytuowała się jako jedna wielka baśń o Proppie, jako komentarz do tego, co napisał o rosyjskiej bajce, uzupełnienie lub – w pewnych przypadkach – przekształcenie. Jakkolwiek rzeczy miały się w szczegółach, to jego książka zarysowała teren tej sub-dyscypliny, ona też zakresliła problematykę i stworzyła narzędzia, z jakimi należy do niej podchodzić. Stała się wzorem i miernikiem. I na długi okres zaważyła na tym, jak narratologię rozumiano i jak wyznaczano jej granice⁸⁵.

Jak podkreśla Michał Głowiński, rzeczą znamioną jest fenomen owej publikacji, która chociaż zawiera teoretyczne i metodologiczne uwagi, to opisuje bardzo specyficzny i określony typ

⁸¹ Sylwetki uczonych oraz ich koncepcje przypomina praca pod redakcją Danuty Ullickiej, zob. *Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego*, red. D. Ullicka, Warszawa 2020. Zob. również m.in. M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973; *Zarys teorii literatury*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Warszawa 1962; M. Głowiński, *Narratologia*, Gdańsk 2004; J. Sławiński, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974; *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967; H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

⁸² Zob. R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej...*, dz. cyt., s. 327–359.

⁸³ Polskie tłumaczenia większości artykułów ukazały się głównie w 4. numerze „Pamiętnika Literackiego” z 1968 roku, a także w późniejszych numerach periodyku. Zob. m.in. C. Bremond, *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 285–291; T. Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 293–325; A. Greimas, *Elementy gramatyki narracyjnej*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4, s. 177–198.

⁸⁴ W. Propp, *Morfologia bajki*, Warszawa 1976.

⁸⁵ M. Głowiński, *Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 21. Opóźnienie w recepcji dzieła Proppa wiązało się z faktem ukazania się amerykańskiego przekładu dopiero w 1958 roku, natomiast przekład francuski pojawił się na tamtejszym rynku wydawniczym dwanaście lat później. W Polsce translacja *Morfologii bajki* ukazała się w 1976 roku. O badaniach Proppa zob. także D. Ullicka, *Wstęp*, w: W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ullicka, Warszawa 2000.

przekazu folklorystycznego⁸⁶. Niemniej zauważono w niej uniwersalne narzędzia, mające służyć – głównie francuskim strukturalistom – do stworzenia jednej struktury całej literatury. Istotny jest również fakt, że na margines zainteresowań strukturalistów zostało zepchnięte to, co jednostkowe i niepowtarzalne, na rzecz tego, co ogólne i uniwersalne. *Morfologia bajki* odbiła się szerokim echem w Stanach Zjednoczonych i w całej Europie – stała się inspiracją dla badań takich naukowców jak Algirdas Greimas, Tzvetan Todorov, Henri Bremond, Roland Barthes czy Umberto Eco. Zainspirowała również badaczy krajowych – Kazimierza Bartoszyńskiego i Henryka Markiewicza. Co więcej, publikacja Proppa trafiła nie tylko na bardzo podatny grunt strukturalizmu, ale także językoznawstwa, odciskając piętno na gramatyce generatywnej Noama Chomsky’ego i koncepcjach Louisa Hjelmsleva. „W centrum uwagi znalazły się tu zasady generowania fabuł i próby określenia ich struktury głębokiej – jak na przykład u Greimasa – jej podstawowego modelu semiotycznego”⁸⁷. Dążenie radykalnych strukturalistów do stworzenia uniwersalnej struktury literatury uważane jest w dzisiejszej humanistyce za istotne źródło przekształceń samej narracji, jednakże postrzegane jest z pewną niechęcią. Jak zaznacza Łebkowska:

Teoria gramatyk narracyjnych zwłaszcza w oczach zwolenników skrajnych nurtów poststrukturalistycznych, a dekonstrukcjonistycznych w szczególności, stała się ucieleśnieniem tego, co niewłaściwe w rozszerzeniach teorii: stała się bowiem kwintesencją opresywnych działań porządkujących, ponadto stała się niejako znakiem i metonimią myśli strukturalistycznej⁸⁸.

Choć narratolodzy „zachwycili się żywiołem opowiadania po to, by je następnie udusić”⁸⁹, a zawarte w opowiadaniu struktury badali głównie w celu opracowania formalnej organizacji całej literatury, to jednak zwrócili również uwagę na jej podstawowe właściwości – funkcję kreowania wydarzeń i postaci, dynamikę oraz aspekt czasowy narracji. Jak zaznacza Anna Burzyńska, we wspomnianym już wcześniej ósmym numerze „Communications” badacze zauważyli nie tylko uniwersalność opowiadania, ale także istnienie pewnego rodzaju kompetencji narracyjnej – naturalnej zdolności człowieka do tworzenia narracji w celu zrozumienia własnych i cudzych doświadczeń. Co więcej, kompetencja ta pozwala na spostrzeżenie, czy budowa opowieści jest logiczna, spójna, a co za tym idzie – poprawna. Zauważono w niej również

⁸⁶ M. Głowiński, *Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej...*, dz. cyt., s. 21.

⁸⁷ A. Łebkowska, *Narracja*, dz. cyt., s. 183.

⁸⁸ Tamże, s. 185.

⁸⁹ A. Burzyńska, *Kariera narracji...*, dz. cyt., s. 120.

naturalną potrzebę istoty ludzkiej do porządkowania wydarzeń i myśli poprzez tworzenie opowieści⁹⁰. Okazało się zatem, że dwa przeciwstawne sobie nurty – strukturalizm i poststrukturalizm – posiadają wspólny mianownik, którym jest pojęcie narracji, choć używane w skrajnie różnych celach. Strukturaliści za punkt docelowy obrali stworzenie mocnych podstaw wiedzy o literaturze. Poststrukturaliści natomiast pragnęli przede wszystkim zakwestionować podstawy narracji po to, by móc poszerzyć zakres i pojemność owego pojęcia. Jak zaznacza Burzyńska, narracja zaczęła spełniać równocześnie funkcję konstruktywną i destruktywną, dzięki czemu okazała się „nie tylko wpływowa i pojemna, lecz w szczególności wybitnie interdyscyplinarna”⁹¹.

Ekspansja opowiadania na niemal wszystkie dziedziny nauk humanistycznych łączy się także z jego przejściowym kryzysem, któremu uwagę poświęca Burzyńska w *Karierze narracji...* W 1967 roku amerykański pisarz John Barth w eseju *Literatura wyczerpania* ogłosił „śmierć powieści”⁹². Według badacza tworzenie literatury to jedynie powielanie istniejących wzorców opowieści. „«Wyczerpania» – pisał – nie utożsamiam z takimi wytartymi sformułowaniami jak fizyczna, moralna czy intelektualna dekadencja, lecz jedynie z zużyciem się pewnych form lub wyczerpaniem się pewnych możliwości [...]”⁹³. Postulował zatem milczenie jako jedyne remedium na tytułowe wyczerpanie literatury. Badacz, zgodnie z własnymi przekonaniem, przez ponad 10 lat opublikował wyłącznie dwa teksty narracyjne, będące parodiami znanych motywów, a tym samym ewokujące postulowane wysycenie opowieści⁹⁴. W wyniku ogłoszonego „końca powieści” został on uznany za jednego z czołowych przedstawicieli amerykańskiego postmodernizmu, za sprawą którego domeną prozy „stało się już nie opowiadanie, lecz majsterkowanie – sklejanie nowej opowieści z tego, co ktoś inny zdołał opowiedzieć wcześniej”⁹⁵. Pisarz – jak twierdzi Burzyńska – nieudolnie starał się następnie wycofać ze swoich

⁹⁰ Tamże, s. 121.

⁹¹ Tamże, s. 122.

⁹² Koniec historii ogłosił także w 1989 roku amerykański politolog Francis Fukuyama, publikując na łamach „The National Interest” esej noszący tytuł *Koniec historii?*. Mimo ostrej krytyki też badacza, wydana w 1992 roku poszerzona publikacja nosiła tytuł pozbawiony znaku zapytania, potęgujący stanowczość wygłaszanych poglądów. Zob. F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Kraków 2009.

⁹³ J. Barth, *Literatura wyczerpania*, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Lewicki, tłum. J. Anders i in., Warszawa 1983, s. 38.

⁹⁴ Wspomniane utwory to *Chimera* (1972) i *LETTERS. A novel* (1979). Zob. J. Barth, *Chimera*, New York 1972; tegoż, *LETTERS. A novel*, New York 1979. We wstępie do opublikowanego w 2015 roku zbioru esejów, przybliżającego sylwetki Johna Bartha, Donalda Barthelme’ego i Robert Coovera, redaktorka tomu, Zuzanna Ładyga, pisze: „Ironiczna zabawa konwencjami, którą zaproponował Barth w miejsce nabożnego szacunku dla historii literatury, pozwoliła postmodernistom, takim jak on sam, Coover czy Barthelme, dokonać rewolucji w sposobie myślenia na absolutnie podstawowe tematy, jakimi dla literatury są kwestia autora i jego władzy nad dziełem, samo pojęcie «dzieła» i jego wyjątkowości, problem związku tekstu literackiego z rzeczywistością i rola czytelnika”. Zob. *Barth, Barthelme, Coover*, red. Z. Ładyga, Warszawa 2015, s. 9.

⁹⁵ A. Burzyńska, *Kariera narracji...*, dz. cyt., s. 124.

radykalnych słów dotyczących przyszłości narracji. Co istotne, ów chwilowy kryzys narracji pokazał jednak, że odtwarzanie, powielanie wzorców nie świadczy bynajmniej o wyczerpaniu literatury, ale o stałej obecności opowiadania w życiu człowieka⁹⁶. Przełom lat 60. i 70. XX wieku stał się paradoksalnie okresem masowego rozpowszechnienia pojęcia narracji i doprowadził do gruntownych zmian w jej postrzeganiu.

Proces przemiany współczesnej humanistyki, związany z ekspansją narracji, rozpoczął się co prawda na przełomie lat 60. i 70. XX wieku, jednak dopiero w latach 80. i 90. nabrał rozmachu, doprowadzając do narratywizacji niemal wszystkich dziedzin humanistycznych i został nazwany „zwrotem narratywistycznym”. O *narrative turn* w dziedzinie nauk humanistycznych pisał na początku lat 90. Martin Kreistwirth, zaznaczając wówczas, że w ostatnim czasie na scenie naukowej odbywa się prawdziwa eksplozja zainteresowania narracją⁹⁷. Według Ryszarda Nycza badacze dziedzin humanistycznych od lat 60. po dziś dzień są jej wręcz podporządkowani:

W ciągu kilku lat, całkiem niespodziewanie, znaleźliśmy się we władzy opowieści. My, to znaczy krytycy i badacze literatury, językoznawcy i kulturowi antropolodzy, estetycy i historycy sztuki, filozofowie i socjologowie, historycy i psychologowie. Nie wszyscy oczywiście, ale w każdym razie duża część zainteresowanych odnowieniem i usprawnieniem metod badania humanistycznych dziedzin. A tendencja ta ciągle wzrasta, zmierzając w stronę syntezy czy choćby próby integracji interdyscyplinarnych poszukiwań⁹⁸.

Jak zaznacza Burzyńska, wiedza o literaturze XX wieku przeszła co najmniej kilka zasadniczych zwrotów, które nie tylko nie wpłynęły na nią degradująco, ale otworzyły ją na zupełnie nowe perspektywy. Były to m.in. zwrot lingwistyczny, hermeneutyczny, historyczny, polityczny, pragmatystyczny czy zwrot retoryczny⁹⁹. Katarzyna Rosner diagnozuje przyczyny kariery pojęcia narracji oraz nadziei kultury współczesnej z nią związanych następująco:

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ 'As anyone aware of the current intellectual scene has probably noticed, there has recently been a virtual explosion of interest in narrative and in theorizing about narrative; and it has been detonated from a remarkable diversity of sites, both within and beyond the walls of academia', zob. M. Kreistwirth, *Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences*, w: *The Human Sciences in the Age of Theory*, red. M. Kreistwirth, T. Carmichael, Toronto 1995, s. 61. Krystyna Bembenek zwraca uwagę na trudności w precyzyjnym dookreśleniu, czym właściwie jest *narrative turn*. Jak zaznacza: „Pojęciem «zwrotu narratywistycznego» trudno [...] obejmować humanistykę w ogóle ze względu na brak spójnych podstaw teoretyczno-metodologicznych, które byłyby wspólne dla poszczególnych dziedzin. Można natomiast rozpoznawać przejawy «zwrotu narratywistycznego», odnosząc się do różnych dziedzin nauk humanistycznych i społecznych, w których jest widoczne zainteresowanie narracją/narracyjnością”, zob. K. Bembenek, „Zwrot narratywistyczny” a filozofia. *Casus Paula Ricæura*, w: „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2016, nr 17(2), s. 42.

⁹⁸ R. Nycz, *We władzy opowieści*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 4.

⁹⁹ A. Burzyńska, *Kariera narracji...*, dz. cyt., s. 125.

Myślę, że nie jest to tylko przejaw mody terminologicznej. Już analiza teoretyczno-literacka, której pierwotnym przedmiotem była analiza fikcji literackiej, ujrzała w płocie strukturę czasową, której podstawową funkcją jest nadawanie całościowego sensu i koherencji złożonym splotom wydarzeń, zamierzeń i czynów bohaterów, nieprzewidzianych okoliczności, które składają się na opowieść. Po pojęcie narracji sięgają dziś najczęściej ci, którzy próbują przezwyciężyć impas, w jakim znalazła się współczesna refleksja nad człowiekiem i jego kulturą w wyniku Heideggerowskiej i postmodernistycznej krytyki przesłanek, które integrowały wcześniejszą refleksję. Pojęcie narracji pojawia się z reguły tam, gdzie powstaje pytanie o tożsamość człowieka w społeczeństwie ponowoczesnym¹⁰⁰.

Narrative turn wpłynął więc znacząco na „wyswobodzenie” samej narracji. Współczesne badania nad nią nie respektują bowiem porządku genologicznego czy też rodzajowo-teoretycznego. Uwalniają zatem narrację jako językową strukturę doświadczenia z jego rygorów – staje się ona terminem uniwersalnym i niezwykle interdyscyplinarnym, o czym świadczy jej szerokie wykorzystywanie w humanistyce, ale i poza nią.

Jedną z pierwszych dyscyplin, w których narracja zaczęła odgrywać znaczącą rolę, a tym samym przeobrażać jej charakter, była historiografia¹⁰¹. Narracja wpłynęła na metodologiczne zmiany w obrębie badań historycznych oraz na filozoficzne pytania związane z zagadnieniami istnienia faktu historycznego, prawdy, a zarazem obiektywności opisu. Katarzyna Rosner zaznacza, że w dyskusjach wokół narratywizmu w latach 70. XX wieku znaczącą rolę odegrał spór dwóch antagonistycznych ujęć – realistycznego z konstruktywistycznym. Później natomiast spór toczył się na gruncie ujęcia konstruktywistycznego, w obrębie którego wyróżnić można dwie orientacje narratywistyczne reprezentowane przez Haydena White’a i Davida Carra. Pierwszy z nich traktował narrację jako formę dyskursu¹⁰², natomiast drugi – jako strukturę poznawczą. White zwrócił uwagę na formę przedstawiania faktów przez historyków. Narrację historyczną rozpatrywał on według tych samych zasad, którym podlega dzieło literackie, starając się udowodnić, że dzieło historyczne nie różni się w gruncie rzeczy od utworu literackiego. Ewa Domańska w artykule *Metafora – mit – mimesis. (Refleksje wokół koncepcji narracji historycznej Haydena White’a)* podsumowuje dążenia badacza:

¹⁰⁰ K. Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 8.

¹⁰¹ Przeobrażenia w historiografii opisuje szczegółowo Teresa Walas, zob. T. Walas, *Czy możliwa jest inna historia literatury?*, Kraków 1993.

¹⁰² H. White, *Metahistory. The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London 1975. Jak zaznacza Katarzyna Rosner: „W *Metahistory* podstawowym źródłem inspiracji był strukturalizm, w tekstach późniejszych White odwoływał się do psychoanalizy, filozofii dyskursu, postmodernizmu. Jego koncepcja historiografii dobrze wpisuje się w mody filozoficzne lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. i temu zapewne w znacznej mierze zawdzięcza swą popularność”. Zob. K. Rosner, *Narratywizm w filozofii historii a fenomenologia*, „Przegląd Filozoficzny” 2002, nr 2(42), s. 39.

[...] historyk stara się narzucić faktom formę opowiadania, bo same w sobie stanowią one zwykłą, bezbarwną, uporządkowaną chronologicznie kronikę. Nadaje im przy tym nie tylko formę opowiadania, ale kreuje także fabułę. Wynikiem tych zabiegów jest narracja historyczna¹⁰³

oraz dodaje: „historyk bowiem gra podwójną rolę: artysty, co związane jest z jego działaniem narracyjnym, i naukowca, co związane jest z jego działalnością dochodzeniową”¹⁰⁴. W wydanym w 1973 roku dziele *Metahistory. The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe* amerykański badacz dowodził, że praca historyka jest niemalże tożsama z „aktem poetyckim”, „w którym dochodzi do strukturalnej prefiguracji historycznego pola badań, za pomocą czterech podstawowych tropów: metafory, metonimii, synekdochy i ironii”¹⁰⁵.

Carr natomiast reprezentował orientację filozoficzną skupiającą się na roli ludzkiego doświadczenia i rozumienia zdarzeń z przeszłości¹⁰⁶.

Mamy tu więc do czynienia z zupełnie innym pojęciem narracji niż u White’a. Dla White’a narracja to nakładana na wydarzenia przez historyka forma, a wraz z nią znaczenie, które samym tym zdarzeniom nie przysługują; Carr wykazuje, że własności narracyjne ma samo doświadczenie świata, a więc sam badany przez historyka świat historyczny¹⁰⁷.

Jak zauważa Rosner, narracja w ujęciu badacza rozumiana jest nie tyle jako struktura tekstu, a jako akt umysłu. W badaniach Carra rzeczywistość historyczna jest rzeczywistością konstruowaną, niemniej nie przez historyków, ale przez tych, którzy jej doświadczają. Do zadań historyka należy zatem jedynie jej reinterpretacja¹⁰⁸. W obliczu powyższych ustaleń nadszarpnięta została wiara w istnienie faktu historycznego. Obranie perspektywy narracyjnej w dyskursie historycznym sprawiło, że realizm został zastąpiony konstrukcjonizmem.

Anna Burzyńska w artykule *Idee narracyjności w humanistyce*¹⁰⁹ zwraca także uwagę na fakt wtargnięcia narracji w filozoficzne rozważania nad kondycją człowieka oraz specyfiką współczesnej kultury. Badaczka wykazuje, że narratywizm stał się jakością ożywczą dla antropologii filozoficznej, a zaistnienie kategorii tożsamości narracyjnej otworzyło nowe, interesujące obszary rozważań w obrębie dziedziny. Równie zajmująca i intrygująca stała się analiza

¹⁰³ E. Domańska, *Metafora – mit – mimesis. (Refleksje wokół koncepcji narracji historycznej Haydena White’a)*, „Historyka. Studia metodologiczne” 1992, t. 22, s. 32. O koncepcji pisarstwa historycznego White’a w obszernej monografii pisze również Jakub Muchowski, zob. J. Muchowski, *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White’a*, Warszawa 2015.

¹⁰⁴ E. Domańska, *Metafora – mit – mimesis...*, dz. cyt., s. 33.

¹⁰⁵ A. Burzyńska, P. Markowski, *Historyzm*, w: tychże, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 505.

¹⁰⁶ Zob. D. Carr, *Time, narrative and history*, Bloomington 1991.

¹⁰⁷ K. Rosner, *Narratywizm w filozofii historii a fenomenologia...*, dz. cyt., s. 40.

¹⁰⁸ Tamże, s. 42.

¹⁰⁹ A. Burzyńska, *Idee narracyjności w humanistyce*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Kraków 2008, s. 21–36.

teorii ontologicznych, epistemologicznych oraz etycznych jako swoistych narracji, pozostających pod wpływem polityki i ideologii¹¹⁰.

Francuski myśliciel Jean-François Lyotard, autor *Kondycji ponowoczesnej. Raportu o stanie wiedzy*¹¹¹, skompromitował natomiast filozoficzne zapędy do stworzenia czystego języka pojęć, który „przeprowadzi nas na drugą stronę po to, by ukazać rzeczy same”¹¹². Ponadto wskazywał na narracyjny status wypowiedzi filozoficznej¹¹³, jednocześnie przyczyniając się do dyskredytacji tych filozoficznych narracji, które rościły sobie prawo do całościowego ujmowania ludzkiego bytu, poznania i doświadczenia, jak na przykład Hegłowska dialektyka Ducha. Lyotard podawał w wątpliwość zasadność istnienia Wielkich Narracji, zaznaczając, że w istocie nie opowiadają one kilku opowieści totalnych, a wręcz przeciwnie – tworzą nieskończoną sieć „małych narracji”. Owe „małe narracje” jednostkowych podmiotów opierały się ujednocnieniu, uniemożliwiając istnienie jednej, ogólnej teorii „małych narracji”. Myśl Lyotarda charakteryzuje założenie,

że nie może istnieć żadna ogólna teoria „małych narracji”, ponieważ nie zależą one od żadnych mechanizmów legitymizacji społecznej, historycznej czy filozoficznej natury. Narracje tworzą się w kategoriach swoich własnych pragmatyk, jako skomplikowany i zmienny zbiór stosunków pomiędzy narratorem a narracją, narratorem a słuchaczem (czytelnikiem), słuchaczem a opowieścią opowiadaną przez narratora¹¹⁴.

Za jedną z najbardziej gruntownych przemian w filozofii, zmieniającej się pod naporem ekspansji narracji, uznawane jest również przeobrażenie podmiotu, do którego przyczynił się m.in. Paul Ricœur. W trytomowym dziele *Czas i opowieść* przedstawił koncepcję tożsamości narracyjnej opartą na relacji pomiędzy narracją i czasem. Jak zaznacza Marek Drwięga w artykule poświęconym tożsamości postaci i tożsamości narracyjnej Ricœura, rozumienie, jakie jednostka ma o sobie samej, jest rozumieniem narracyjnym: „oznacza to m.in. że nie możemy ująć

¹¹⁰ Tamże, s. 25.

¹¹¹ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

¹¹² A. Burzyńska, *Idee narracyjności w humanistyce...*, dz. cyt., s. 25.

¹¹³ O narracyjnych strategiach filozofowania pisze Maciej Michalski: „[...] zanim spróbujemy dotrzeć do tego, o czym literatura traktuje, jakie problemy filozoficzne porusza, musimy określić, jak tego dokonuje, jak literackość kształtuje refleksję, jak wpływa na filozoficzność”, zob. M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003, s. 10.

¹¹⁴ J.-F. Lyotard, *Le Differend*, Paris 1983, s. 56–57, cyt. za: A. Burzyńska, *Idee narracyjności w humanistyce...*, dz. cyt., s. 25–26.

nas samych poza czasem, a więc poza pewną opowieścią, istnieje wówczas równoważność między tym, kim jesteśmy, a historią naszego życia”¹¹⁵. To, co ujęte w granicach pojęcia subiektywności, nie jest jedynie zbiorem odrębnych wydarzeń niepodlegających zmianie. Tożsamość narracyjna jest wynikiem dynamicznego procesu komponowania opowieści o sobie samym. Jak zauważa Burzyńska, to, co nazywane przez nas szeroko pojętą tożsamością, Ricœur podzielił ostatecznie na „takożsamość”/„identyczność” (*identitas*) – wskazującą na to, co niepodlegające zmianom; to, co statyczne, oraz właściwą „tożsamość”/„bycie sobą” (*ipseitas*) – opisującą zmienność tożsamości i jej rozwój w perspektywie czasu. To właśnie „tożsamość” właściwa ma charakter narracyjny. Jak zaznacza badaczka, powyższe Ricœurowskie rozróżnienie stało się podstawą dalszych poszukiwań tożsamości podjętych przez filozofa, a wypracowana tożsamość narracyjna stała się dowodem dokonujących się gruntownych przemian w myśleniu o samym podmiocie¹¹⁶. Następnym koncepcji Ricœura w obrębie filozofii podmiotu stało się upowszechnienie przekonania, że istota ludzka nie jest jedynie bytem, który cechują ściśle określone właściwości na rzecz rozumienia człowieka jako podmiotu rozwijającego się w czasie (ograniczonym jednocześnie początkiem i końcem własnej egzystencji – momentami narodzin i śmierci) i zmieniającym się pod wpływem autonarracji, rozumianej jako opowieść o sobie samym, o otaczającym świecie i międzyludzkich interakcjach. Przemiany na gruncie filozofii podmiotu trafnie opisuje Burzyńska:

dzięki idei narracji myśl filozoficzna znalazła stosowne przesłanki dla przejścia od substancjalnego do dynamicznego ujęcia podmiotu, zaś szlak prowadzący od kartezjańskiego „myślę, więc jestem”, poprzez hermeneutyczne „rozumiem, więc jestem”, sfinalizował się w narratywistycznym „opowiadam, więc jestem”. To ostatnie zaś okazało się po prostu uszczegółowieniem filozofii hermeneutycznej w ujęciu heideggerowskim¹¹⁷.

Narracja miała również niebagatelny wpływ na rozważania dotyczące kondycji jednostki ludzkiej, które rozwijali Alasdair MacIntyre, Charles Taylor i David Carr, a także socjolog Anthony Giddens¹¹⁸. Dzięki ich rozprawom upowszechniło się przekonanie o istnieniu tożsamości jako konstruktu budowanego w procesie opowieści i nazwanego *homo narratorem*¹¹⁹.

¹¹⁵ M. Drwięga, *Podmiot i tożsamość w filozofii Paula Ricœura*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2016, nr 17(2), s. 23. Zob. również: *Spór o podmiotowość – perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Kraków 2016. Podobne refleksje snuje Adriana Warmbier w monografii *Tożsamość, narracja i hermeneutyka siebie. Paula Ricœura filozofia człowieka*, Kraków 2018.

¹¹⁶ A. Burzyńska, *Idee narracyjności w humanistyce...*, dz. cyt., s. 32–33.

¹¹⁷ Tamże, s. 33.

¹¹⁸ Zob. K. Rosner, *Narracja a tożsamość jednostki ludzkiej*, w: tejsze, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006, s. 17–52; K. Filutowska, *Tożsamość narracyjna jako empiryczna podmiotowość – MacIntyre, Taylor, Ricœur*, Warszawa 2018.

¹¹⁹ Szczegółowo o *homo narratore* z perspektywy pedagogiki – co również podkreśla skalę ekspansji narracji – traktuje publikacja Amelii Krawczyk-Bocian, zob. A. Krawczyk-Bocian, *Homo narrator*, Bydgoszcz 2021.

Zwrot narratystyczny, a zatem uznanie wszelkiej kulturowej i duchowej aktywności człowieka za rodzaj narracji, przyczynił się także do powstawania radykalnych tez, jak na przykład stanowiska naturalistów głoszących, iż ludzki mózg działa w sposób narracyjny, a więc narracja jest wrodzoną podstawą wszelkich procesów poznawczych. Doprowadziło to do licznych sporów nie tylko wśród naturalistów (Martin Kreiswirth w artykule *Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences* wyszczególnia spory pomiędzy naturalistami, temporalistami, realistami i konstrukcjonistami). Przytoczoną powyżej tezę narratystów kwestionowali temporalisci utrzymujący, że doświadczenie przybiera narracyjną formę dopiero po uruchomieniu kodów kulturowych. Realisci z kolei wierzyli w niezależne od narracji istnienie faktów, podczas gdy konstruktywiści uważali, że niemożliwe jest istnienie faktów niewykłanych w praktyki narracyjne¹²⁰.

Niezależnie od sporów i nierozstrzygniętych kwestii narracja – nie przestając równocześnie być terminem teoretycznoliterackim – upowszechniła się w niemal każdej dyscyplinie humanistycznej. By wyszczególnić te najczęściej wymieniane: filozofia, antropologia, psychologia (reinterpretacje dzieł Freuda¹²¹), medycyna, socjologia, historia, polityka, prawo czy pedagogika¹²². Jednym z ważniejszych splotów interdyscyplinarnych dla niniejszej dysertacji jest upowszechnienie pojęcia narracji w medycynie, skutkujące powstaniem dyskursu maladycznego oraz nurtu medycyny narracyjnej. Klaudia Muca zaznacza jednak między nimi pewną niewspółmierność:

Mimo znaczących podobieństw, jedna z dziedzin ma znacznie dłuższą tradycję zajmowania się narracjami i o wiele bardziej skomplikowany aparat ich badania. Z tego względu literaturoznawstwo albo ogólnie: badania nad tekstami (w tym studia nad dziedzictwem materialnym) funkcjonują w medycynie narracji jako autorytet dyskursywny, źródło wiedzy o tworzeniu, strukturze i funkcjach narracji, która jednak stopniowo temu dyskursowi się wymykała, wchodząc bardzo naturalnie w rolę kategorii nomadycznej [...]. [...] jedną z najbardziej znamienitych różnic między humanistycznymi badaniami nad tekstem a humanistyką medyczną [jest to, że – K.B.] ta ostatnia traktuje tekst doświadczenia dość utylitarnie, jako źródło wiedzy o pacjencie (jego emocjach, przeżywaniu procesu leczenia, potrzebach i obawach) oraz narzędzie edukacyjne, które ma wspomóc proces kształcenia empatii i kompetencji narracyjnych (*narrative competence*) u personelu medycznego. Tę różnicę traktowałabym jako moment krytyczny czy punkt

¹²⁰ M. Kreiswirth, *Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences*, „Poetics Today” 2000, nr 21, s. 293–318.

¹²¹ O związkach narracji i psychoanalizy pisze m.in. Mirosław Loba, wskazując na krytykę koncepcji Freuda poczynioną przez Jacques’a Lacana, Julię Kristevą czy Slavoję Žižka, zob. M. Loba, *Narracja i psychoanaliza*, w: tegoż, *Wokół narratystycznego zwrotu. Szkice krytyczne*, Poznań 2013, s. 85–104.

¹²² Rozległą analizę badań biograficznych i narracyjnych w naukach społecznych i humanistyce przedstawia monografia *Badania biograficzne i narracyjne w perspektywie interdyscyplinarnej*, red. M. Piorunek, Poznań 2016.

zapałny pola interakcji interdyscyplinarnej, której źródłem jest tekst o chorobie lub niepełnosprawności¹²³.

Połączenie owych dyskursów pozwala m.in. na opis doświadczenia choroby, jej skutków czy też procesu zdrowienia, bądź borykania się z chorobą nieuleczalną czy z niepełnosprawnością, co często stanowi istotny element pracy terapeutycznej jednostki zmagającej się z wymienionymi schorzeniami. Pozwala również na wykształcenie wspólnoty doświadczeniowej.

Anna Burzyńska porównuje ową szeroko zakrojoną ekspansję z rozprzestrzenianiem się „wirusa narratywizmu”¹²⁴. Oddziaływanie narracji i sposób, w jaki przemieniała poszczególne dziedziny nauki, to obszar niezwykle rozległy i zróżnicowany. Warto w tym miejscu wspomnieć o ustaleniach Christiana Salmona, francuskiego medioznawcy, który zaproponował termin *storytelling*, by zwrócić uwagę na obecność narracji w dyskursach ekonomicznych, politycznych, psychologicznych i dziennikarskich¹²⁵. Jak zaznacza Mirosław Loba, „pojęcie to stało się globalnym sloganem łączącym w sobie bardzo różnorodne zjawiska: kampanie reklamowe, narracje konstruowane wokół markowych produktów oraz renesans opowiadania, snucia opowieści na głos dla publiczności”¹²⁶. *Storytelling* zostało opisane jako zjawisko zauważone w Stanach Zjednoczonych w połowie lat 90., będące strategią marketingową, na bazie której do dzisiaj swój wizerunek budują największe firmy i koncerny¹²⁷. Założenie owej koncepcji skupia się na wykorzystaniu narracji do tworzenia spójnej opowieści o rzeczywistości. Posługują się nią również politycy. Jak zaznacza Salmon, narracja może być też wykorzystywana jako forma manipulacji, a docelowo kontroli społeczeństwa. *Storytelling* pozwala na narzucanie określonych wzorców myślenia i postrzegania rzeczywistości. Niemniej, jak zaznacza Loba:

Istotą książki Salmona jest nie tyle krytyka samego zjawiska wytwarzania opowieści o charakterze perswazyjnym, co wskazanie obecności struktur narracyjnych w skonstruowaniu życia zbiorowego, a także podkreślenie politycznego znaczenia aktu ich wypowiedzenia. Francuski socjolog, dostrzegając potencjał

¹²³ K. Muca, *Tekst jako terapia. Humanistyka medyczna i badania nad reprezentacjami doświadczeń we współczesnej polskiej kulturze literackiej (wstępne rozpoznanie interdyscyplinarnego pola badań)*, „Prace Polonistyczne” 2020, t. 75, s. 243–244. Doświadczenie choroby z perspektywy medycznej i humanistycznej zostało również opisane w zbiorze tekstów *Medycyna narracyjna. Opowieści o doświadczeniu choroby w perspektywie medycznej i humanistycznej*, red. M. Chojnacka-Kuraś, Warszawa 2019.

¹²⁴ A. Burzyńska, *Idee narracyjności w humanistyce...*, dz. cyt., s. 30.

¹²⁵ Zob. Ch. Salmon, *Storytelling. Lla machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris 2007.

¹²⁶ M. Loba, *Wstęp. Narracyjny zwrot: poznanie, etyka, ideologia*, w: tegoż, *Wokół narratystycznego zwrotu...* dz. cyt., s. 8.

¹²⁷ Tenże, *Storytelling. Polityczne i ekonomiczne korzyści z narracji*, w: tegoż, *Wokół narratystycznego zwrotu...* dz. cyt., s. 70.

w *storytelling*, nie tyle estetyzuje politykę, co pokazuje, jak literacka, estetyczna forma może zostać wykorzystana w zarządzaniu społeczeństwem¹²⁸.

Powracam jeszcze na grunt badań literaturoznawczych, by prześledzić sposób, w jaki zwrot narratystyczny wpłynął na samą teorię narracji. Jak zauważa Magdalena Rembowska-Płuciennik: „geneza tych zmian przypomina [...] efekt odbitej od brzegu fali, powracającej do miejsca, z którego wyrzucono kamień”¹²⁹. Pojęcie narracji, jako kategoria o teoretycznoliterackiej proveniencji, poprzez wykorzystanie w różnych dziedzinach naukowych uległo wielokrotnym przekształceniom i wewnętrznym podziałom. Jak zaznacza badaczka, zwrot ku literaturoznawczej teorii narracji miał na celu wykorzystanie efektów obecności narracji w obszarze innych nauk, nawiązując jednocześnie do metodologicznych źródeł studiów nad narracją, a zatem do narratologii lat 60. XX wieku w jej klasycznym formalno-strukturalistycznym wydaniu. Warto jednak odnotować, że interdyscyplinarne, a wręcz – jak zaznacza Piotr Jakubowski – zbyt szerokie wykorzystanie narracji, doprowadziło natomiast do powstania pojęciowego chaosu, a także braku „interferencji między literaturoznawczymi a prowadzonymi w ramach innych dyscyplin humanistycznych i społecznych badaniami nad narracją”¹³⁰. O problemie pisze również Anna Łebkowska w tekście *Granice narracji*¹³¹, zaznaczając, że dyscypliny czerpiące z literaturoznawczych badań nad narracją postrzegają ją jako pojęcie zastale i niepodlegające przekształceniom. Dlatego też, jak pisze Piotr Jakubowski:

podczas gdy literaturoznawczy dyskurs o narracji, wskutek dynamiki samej literatury, już od wielu lat jest zmuszany do rozszczelniania swych granic, do „przekraczania własnych pojęć i testowania swoich obrzeży”, dyscypliny pozaliteraturoznawcze utknęły na etapie ujmowania narracji jako struktury integrującej i spajającej: koherentnej, rozbijającej strumień rzeczywistości na zdarzenia istotne i tło, zorganizowanej w zgodzie z konwencjonalnym schematem lokalizującym przedstawianą historię w określonej procedurze odbioru, zorientowanej deterministycznie bądź teleologicznie, nakładającej na porządek chronologiczny (następstwo zdarzeń w czasie) swoistą „logikę narracyjną”¹³².

¹²⁸ Tamże, s. 82.

¹²⁹ M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności...*, dz. cyt., s. 66.

¹³⁰ P. Jakubowski, *Narracyjne i antynarracyjne modele egzystencji*, w: tegoż, *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*, Kraków 2016, s. 21–22.

¹³¹ A. Łebkowska, *Granice narracji*, w: *Narracja i tożsamość. 2. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 28–43.

¹³² P. Jakubowski, *Narracyjne i antynarracyjne modele egzystencji*, dz. cyt., s. 23. Jakubowski przywołuje również teksty Teresy Walas i Krzysztofa Kłosińskiego, którzy omawiają ów wątek w swoich pracach: zob. T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, dz. cyt., s. 103, oraz K. Kłosiński, *Fabuła i fabuloznawstwo*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.

W kontekście owego problemu istotnym rozróżnieniem na gruncie narratologii, jako teoretycznoliterackiej subdyscypliny, jest jej podział na narratologię klasyczną i postklasyczną, dokonany przez Davida Hermana. Amerykański badacz w latach 90. XX wieku wskazywał na powrót zainteresowania narratologią, o czym miało świadczyć m.in. pojawienie się nowych czasopism, na łamach których poświęcano miejsce narratologicznym zagadnieniom, prowadzenie projektów badawczych czy ukazujące się serie wydawnicze poświęcone owej tematyce¹³³. Zaproponowany przez Hermana termin „narratologia postklasyczna” miał podkreślać ciągłość narracji strukturalistyczno-generatywnej i zwrócić uwagę na fakt istnienia teoretycznych podstaw pozwalających na prowadzenie dalszych badań w tym zakresie, a także uwypuklać znaczącą zmianę w myśleniu o narracji:

Podczas gdy lata 60. to okres skupiania się na narracji językowej, poszukiwania obiektywnych i uniwersalnych praw i pomijania zagadnień, które mogły te poszukiwania utrudnić (kontekstu, płci, odbiorcy jako interpretatora, a nawet materiału badawczego, który był bardziej skomplikowany niż bajka, mit czy opowiadanie), narratologia postklasyczna wprowadza do badań wątki przedtem pomijane: kognitywne, filozoficzne, retoryczne, feministyczne, a także osiągnięcia myśli poststrukturalistycznej¹³⁴.

Herman zaznaczał jednak, że nie należy stawiać znaku równości między narratologią postklasyczną a narratologią poststrukturalistyczną, zakładając, iż przymiotnik „poststrukturalistyczny” to wyraz odżegnienia się od strukturalistycznych studiów nad narracją. Narratologia postklasyczna miała na celu ukazanie ewolucji i możliwych „unowocześnień” przestarzałych ustaleń sprzed kilku dekad. Jak zaznacza Rembowska-Płuciennik:

Wskutek tych przemian uzupełnia się badania strukturalistyczne o tematy i metody z założenia przez strukturalizm odrzucane (lub wcześniej nieznanne), ale także eksploruje nowe możliwości dawnych modeli opisu dzieła literackiego, łącząc je ze studiami genderowymi, kulturowymi, postkolonialnymi, kognitywizmem, socjolingwistyką, psychologią. To interdyscyplinarne ukierunkowanie stanowi zarazem dowód akceptacji rozbudowanej sieci pozaliterackich kontekstów, w ramach których narracja została osadzona¹³⁵.

¹³³ Koncepcję Hermana w *Poetyce intersubiektywności...* przywołuje Magdalena Rembowska-Płuciennik, wymieniając m.in. czasopisma: „Narrative” wydawane od 1993 roku w Ohio State University, „Journal of Narrative Theory” ukazujące się w Eastern Michigan University od końca lat 90., pojawiające się od 1992 roku „Language and Literature. Journal of Poetics and Linguistics Association”, „Narrative Inquiry” ukazujące się w Clark University od 1998 roku, ale także wydawane już wcześniej periodyki „Poetics” oraz „Poetics Today”; natomiast wymieniane projekty badawcze to m.in.: Centre for Narrative Research, prowadzony w University of East London, czy Project Narrative realizowany w Ohio State University. Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności...*, dz. cyt., s. 69, przypisy 9 i 10.

¹³⁴ K. Kaczmarczyk, *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia” 2015, nr 4(43), s. 4.

¹³⁵ M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności...*, s. 70. Nie oznacza to jednak, że badacze ochoczo przystali na interdyscyplinarny tryb pisania o literaturze. Dla przykładu Anna Łebkowska wyraża się następująco o Henryku Markiewiczu i jego badaniach: „Pisząc o współczesnych teoriach fikcji, koncentruje się Markiewicz –

Rembowska-Płuciennik dokonuje również zestawienia klasycznego i postklasycznego modelu narratologii w celu ukazania skali przemian. Jak zaznacza badaczka, jako pierwszej należy przyjrzeć się samej definicji narratologii, która w klasycznym ujęciu określana była naukową metodą opisu narracji, będącej językowym konstruktem przynależnym wyłącznie fikcyjnym tekstom literackim. Narracja w tym rozumieniu stanowiła „specyficzną konfigurację czysto formalnych elementów (jednostek narracyjnych oraz funkcjonalnych motywacji ich związków) w ich teleologicznym rozwoju”¹³⁶. Wyraźnie ukazywano także rozróżnienie w obrębie narracji czasowości aktu opowiadania i technik je aktualizujących oraz czasowości prezentowanych zdarzeń. Dogłębne badanie poziomów narracji oraz jej jednostek konstrukcyjnych doprowadziło jednak do sytuacji, w której teoretycy zaczęli toczyć między sobą metodologiczne spory, co z kolei przyczyniło się do stopniowego podważania zasadności prowadzenia owych badań. Dlatego też postklasyczny model narratologii zwraca się ku jej pragmatyce. Szczególnie istotną kwestią w tym ujęciu jest traktowanie narracji jako konstruktów poznawczych. Narracja zaczęła zatem służyć opisowi ludzkiego doświadczenia, co jednocześnie przyczyniło się do rozwoju teorii bohatera literackiego jako niezbędnej instancji w jej obrębie. Jak wskazuje Rembowska-Płuciennik, na gruncie narratologii dokonała się dwukierunkowa antropomorfizacja. Po pierwsze, uwypuklony został antropomorfologiczny wymiar podmiotu, po drugie – narracja stała się mentalną reprezentacją wydarzeń i osób, przy uwzględnieniu obecności autora i odbiorcy.

Ta definicja narracji obejmuje więc cztery aspekty: przestrzenny, czasowy, mentalny oraz formalno-pragmatyczny, a różne odmiany narratologii postklasycznej akcentują prymat wybranego aspektu [...]. To, co również charakterystyczne dla tego przeformułowania, to budowanie definicji narracji na podstawie kategorii prototypu, o skalarnym i gradualnym charakterze (i to na poziomie zarówno fabuły, jak i sjużetu),

zgodnie ze swoją optyką badawczą – głównie na problematyce narracji, fabuły, czasu, przestrzeni i wreszcie – postaci. Nie są mu jakoś szczególnie bliskie ujęcia antropologiczno-kulturowe czy optyki badawcze inspirowane przez współczesne teorie tożsamości. Pamiętać jednak należy, że książka [H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995 – K.B.] zamyka się właściwie na latach osiemdziesiątych, a więc na czasach, gdy kulturowa perspektywa w nauce o literaturze nie była jeszcze tak mocno ugruntowana, ponadto do tej właśnie perspektywy miał uczony stosunek ambiwalentny. Analogicznie rzecz wygląda w przypadku zagadnień związanych z narratorem, narracją czy narratologią. Powiązanie teorii narracji w literaturoznawstwie – na przykład – z teorią Haydena White’a zostało wprawdzie odnotowane, choć bez większej aprobaty. Markiewicz nie byłby jednak sobą, gdyby nie śledził rozwijających się tendencji, także tych, które nie były mu szczególnie bliskie: nieco później – w roku 2006 – zajął się przeobrażeniami w pojmowaniu narracji, choć w ujęciu szerszym, mianowicie w powiązaniu z problemem literackości historiografii”. Zob. A. Łebkowska, *Henryk Markiewicz o teoriach powieści*, „Wielogłos” 2014, nr 1(19), s. 18. O tym, że Markiewicz śledził poststrukturalistyczne zmiany teoretycznoliterackie, świadczy również jego polemika z Ryszardem Nyczem dotycząca tomu *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje* wydanego w 2012 roku w Krakowie pod redakcją Teresy Walas i Ryszarda Nycza, zob. H. Markiewicz, *Moje zdziwienie*, „Wielogłos” 2012, nr 4(14), s. 349–357.

¹³⁶ M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności...*, s. 72.

w której nie wszystkie wyznaczniki narracyjne muszą zaistnieć, a wiele z nich może funkcjonować w obrębie innego medium niż język i literatura¹³⁷.

Podążając za systematyką narratologicznych przemian zaproponowaną przez strukturalistkę Sloomith Rimmon-Kenan w posłowie drugiego wydania *Narrative fiction* (również jej autorstwa), a przywołaną przez Rembowską-Płuciennik w *Poetyce intersubiektywności...*, warto przytoczyć pozostałe przekształcenia, zauważone przez izraelską badaczkę. Obejmują one okres dwudziestu lat dzielących pierwsze i drugie wydanie książki. Rimmon-Kenan wskazuje dodatkowo na odejście od opisu właściwości tekstowych na rzecz włączenia w badania instancji czytelnika, a co za tym idzie przeniesienia zainteresowań na strategie interpretacyjne czy zwrócenie uwagi na kulturowe konteksty determinujące percepcję dzieła literackiego i jego ocenę dokonaną przez odbiorcę. Badaczka zaznacza również wspomnianą już antropomorfizację uczestników narracyjnej komunikacji oraz uwzględnienie subiektywistycznego wymiaru każdej teorii czy stworzonego na jej potrzeby metajęzyka. Obrazując tendencje rozwoju narratologii, zwraca również uwagę na stopniowe odchodzenie od narratologii literackiej na rzecz narratologii transmedialnej, a także na następujące przemieszczenie: od traktowania jej jako szczegółowo sprofilowanej subdyscypliny do wieloaspektowego i międzydyscyplinarnego projektu. Istotne w ujęciu postklasycznym jest również odejście od opisywania narracji na rzecz jej interpretacji¹³⁸.

W dyskusji podsumowującej konferencję naukową „Literatura bez narracji/Narracje bez literatury”, która odbyła się 8–9 października 2008 roku w Katowicach, Ryszard Koziółek wyróżnił trzy scenariusze dalszego rozwoju narratologii:

Po pierwsze, wspomniana już poniekąd narratologia kognitywna. Jeśli zgadzamy się, a trudno się nie zgodzić, że opowiadamy wszyscy i bez względu na naszą kompetencję literacką, to znaczy, że umiejętność opowiadania, wykorzystywana do strukturyzowania naszego doświadczenia oraz wyjaśniania rzeczywistości jest po prostu cechą ludzką, a w takim razie narratologia zakreśla gigantyczne terytorium i staje się po prostu jedną z nauk o człowieku jako istocie biologiczno-kulturowej. Drugie miejsce narratologii widzę w jej zastosowaniu do analiz kultury masowej i to tej narratologii formalistycznej, a więc pierwotnej i najbardziej czystej. Myślę, że schematyczność kultury masowej daje się fantastycznie opisywać za pomocą choćby funkcji narracyjnych opisanych przez Proppa, ponieważ komercyjna wartość opowiadania w kulturze masowej polega na tym, aby umożliwić ponowną realizację tej samej funkcji,

¹³⁷ Tamże, s. 76. Badaczka wskazuje na istnienie narratologii transmedialnej, wykorzystującej różnego rodzaju środki przekazu – od fotografii i filmu po wszelakie multimedia. Narracje tworzone przy pomocy tego typu mediów umożliwiają nie tylko wielowymiarowe oddziaływanie dzieła poprzez angażowanie różnych zmysłów, ale także pozwalają dotrzeć do szerszej skali odbiorców, dla których przekaz medialny jest łatwiejszy aniżeli przekaz literacki.

¹³⁸ Tamże, s. 78. Rembowska-Płuciennik przytacza zestawienie zawarte w publikacji S. Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London–New York 2002, s. 134–150.

dając złudzenie nowości. Praktykowaliśmy to wraz z obecnymi tu kolegami w odniesieniu do fabuł seriali i efekty były znakomite. No i trzecia rzecz, chyba najtrudniejsza, a więc powrót do formalnych badań narracyjności; próba określenia, kiedy mamy do czynienia z opowiadaniem. Ogólnie zaś, jesteśmy beneficjentami koniunktury narracyjnej, co daje nam możliwość rozszerzania badań funkcji narracyjności poza terytorium literatury¹³⁹.

Na użytek niniejszej dysertacji, podążając za ustaleniami Magdaleny Rembowskiej-Płuciennik, skupiam się na narratologii kognitywistycznej, na bazie której badaczka konstruuje teorię intersubiektywności – z niej bowiem korzystam w kolejnych zasadniczych rozdziałach pracy, w trakcie analizy narracji postpamięciowych Anny Janko i Magdaleny Tulli. Ujęcie kognitywistyczne opiera się na interdyscyplinarnym charakterze narratologii – jej związku z psychologią poznawczą, rozwojową, filozofią umysłu, a zatem obejmuje naukowe dociekania na temat funkcjonowania ludzkiej świadomości oraz budowy i działania mózgu o charakterze biologicznym. Narratologia zaczęła być zatem łączona z procesami poznawczymi oraz psychocieleśnością, a koncepcję tę rozwijali przede wszystkim Mary-Laure Ryan, Monika Fludernik i David Herman¹⁴⁰.

Narratologia kognitywistyczna postuluje odejście od poszukiwania *stricte* językowych wyznaczników narracji na rzecz analizy jej wartości poznawczych: narracja to nie tyle obiekt językowy, co znaczenie, które tworzy się za pomocą relacji czasu, przestrzeni, akcji i biorących w niej udział postaci jako reprezentacja mentalna wytworzona przez czytelnika¹⁴¹.

W obrębie narratologii kognitywistycznej wykształcił się również odrębny kierunek badań, zajmujący się rolą emocji w kontekście odbioru dzieła literackiego oraz traktujący je jako mechanizm sterujący czytelnicznym zaangażowaniem. Pogłębione badania w owej dziedzinie prowadził Patrick Colm Hogan, który – głównie w monografiach *Affective Narratology*¹⁴² i *What Literature Teaches Us About Emotion*¹⁴³ – przedstawił stanowisko mówiące o mocnym zakorzenieniu emocjonalnych reakcji w strukturach narracyjnych¹⁴⁴. O koncepcji badaczka pisze m.in. Bartosz Stopel:

¹³⁹ Wypowiedź Ryszarda Koziołka zacytowana w: R. Knapik, i in., *Literatura bez narracji, narracje bez literatury*, „ArtPapier” 2008, nr 21(117).

¹⁴⁰ Zob. m.in. M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington 1991; M. Fludernik, *Towards a „Natural” Narratology*, London–New York 1996; D. Herman, *Narrative: Cognitive Approaches*, w: *Encyclopedia of Language and Linguistics*, red. K. Brown, Oxford 2006; tenże, *Stories as a Tool For Thinking*, w: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, red. D. Herman, Stanford 2003, s. 163–192.

¹⁴¹ M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności...*, s. 81.

¹⁴² P.C. Hogan, *Affective narratology. The emotional structure of stories*, Lincoln 2011.

¹⁴³ Tegoż, *What Literature Teaches Us About Emotion*, Cambridge 2011.

¹⁴⁴ Badania te korespondują również ze studiami nad afektami, rozwijającymi się na polskim gruncie literaturoznawczym i kulturoznawczym w dwóch ostatnich dekadach, zob. m.in. tematyczne numery „Tekstów Drugich”: *Zaafektowani* (nr 6 z 2013 roku) i *Afektywne manifesty* (nr 1 z 2014 roku); zob. także monografie: *Pamięć i afekty*,

Hogan wykląda swoją wizję interdyscyplinarnych badań nad emocjami. Zgodnie z nią współczesna psychologia dostarcza nam rzetelnej wiedzy na temat działania emocji oraz funkcjonowania całej aparatury poznawczej człowieka. Może ona znaleźć zastosowanie zarówno w zrozumieniu samych treści literackich, jak i mechanizmów oddziaływania na czytelnika, na których opierają się różne formy narracji. Relacja ta jednak jest obustronna, bo, jak twierdzi Hogan, standardowe badanie reakcji emocjonalnych w izolowanych warunkach laboratoryjnych nigdy nie przekaże nam pełnej wiedzy o roli i działaniu emocji w życiu ludzkim. Dlatego systematyczne badanie emocjonalnych bodźców osadzonych w strukturach narracyjnych może również stanowić materiał badawczy dla nieliterackich badań nad emocjami¹⁴⁵.

Podobne badania prowadził również amerykański uczony Keith Opaahl, skupiając się na „paradoksie fikcji” oraz na emocjonalnym zaangażowaniu odbiorcy w fikcyjne wydarzenia – czy to literackie, czy filmowe¹⁴⁶. W owej perspektywie najistotniejszy jest fakt utożsamiania się, w przypadku literatury, czytelnika z przedstawianymi postaciami. Zgodnie z założeniem Opaahla psychocieleśną kondycję fikcyjnych bohaterów odbiorcy traktują jako opowieść o ludzkich przeżyciach i na tej podstawie są zdolni do emocjonalnej identyfikacji. W odbiorcy uruchamiane są te same mechanizmy wyjaśniające, którymi posługuje się w rzeczywistości pozatekstowej. Zdaniem Rembowski-Płuciennik „bohater literacki to w tym ujęciu złożony fenomen – łączący naturę znakową i niezbywalnie antropomorficzną zarazem”¹⁴⁷, ponieważ do jego stworzenia i zrozumienia odbiorca posługuje się tymi samymi schematami rozumienia, jakie stosuje w procesie poznawania drugiego człowieka. Dokonuje zatem interpretacji jego zachowań, podejmowanych akcji i ich motywacji, a ponadto przypisuje mu różnego rodzaju emocje:

W procesie konstruowania mentalnej reprezentacji postaci ważną rolę odgrywa pozatekstowa wiedza o prototypowych zachowaniach, prawdopodobnym rozwoju scenariuszy zdarzeń i zachowań, która wyznacza kierunek czytelnicznych antycypacji i interpretacji zdarzeń. Współgra z tym wiedza o specyfice gatunkowej tekstu i realizowanych przezeń konwencjach, o historycznych normach konstruowania postaci w ich obrębie¹⁴⁸.

red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014; *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015; *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015; *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, red. A. Lipszyc, M. Zaleski, Warszawa 2015; A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017; A. Łebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019.

¹⁴⁵ B. Stopel, *Pomiędzy sernikiem a dydaktyką: związki emocji z literaturą w ujęciu wybranych badaczy z kręgow kognitywistycznych i neodarwinistycznych*, w: *Emocje, ekspresja, poetyka. Przegląda zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013, s. 58.

¹⁴⁶ Zob. K.M. Opaahl, *Emotion as Meaning. The Literary Case for How We Imagine*, London 2002.

¹⁴⁷ M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności...*, s. 90.

¹⁴⁸ Tamże, s. 91.

Dla Rembowskiej-Płuciennik najważniejszymi wątkami narratologii kognitywistycznej stały się mentalny aspekt budowania i rozumienia narracji i jej komponentów oraz kwestia czytelniczego odbioru narracji, ze szczególnym wskazaniem na rolę emocji i zmysłowego zaangażowania odbiorcy w fikcyjną rzeczywistość. Koncepcja intersubiektywności bazuje na analizie narracji:

w relacji do elementarnego trybu działania ludzkiej świadomości – do jej intersubiektywnej natury, która umożliwia człowiekowi operowanie różnymi perspektywami (czasoprzestrzennymi i poznawczymi, emocjonalnymi, sensualnymi) odrębnymi od jego aktualnej¹⁴⁹.

Narracja w ujęciu badaczki opiera się na umiejętności przyjęcia odmiennego punktu widzenia w celu rozpoznania cudzych stanów emocjonalnych, psychocieleśnych czy sytuacji poznawczej, co umożliwia przewidywanie reakcji, a także projektowania zachowań w odpowiedzi na nie. Owe zdolności według badaczki obejmuje właśnie intersubiektywność. W teorii narracji kategoria intersubiektywności reguluje relacje pomiędzy następującymi instancjami dzieła literackiego, wpływającymi na jego kształt i odbiór: autorem, narratorem, postacią, czytelnikiem.

Jak zaznacza Rembowska-Płuciennik:

zdolność do przyjęcia cudzej perspektywy umożliwia stworzenie fikcyjnego narratora i postaci, buduje relacje interpersonalne w fikcyjnym świecie i warunkuje czytelniczną konstrukcję mentalnego obrazu bohaterów¹⁵⁰.

Te przybliżenia i oddalenia zostały przez badaczkę zobrazowane w poszczególnych modelach intersubiektywności: projekcji, symulacji, identyfikacji, separacji i eksternalizacji.

Niewątpliwie studia nad traumą i pamięcią w splocie z teorią narracji (w niniejszej pracy szczególnie z badaniami kognitywnymi nad narracją) wpływają na sposób, w jaki kreowane są narracje postpamięciowe. Jak zostało już wspomniane w poprzednim rozdziale, celem niniejszej dysertacji jest próba stworzenia definicji narracji postpamięciowej. Interesują mnie przede wszystkim narracyjne sposoby kreowania świata przedstawionego i postaci, mające na celu artykulację wojennej hekatombi. *Mała zagłada* Anny Janko oraz *Włoskie szpilki* i *Szum* Magdaleny Tulli pozwalają wykazać szerokie spektrum zastosowanych w nich zabiegów narracyjnych¹⁵¹. Opierając się na dorobku narratologii kognitywnej i wykształconej w jej obrębie teorii

¹⁴⁹ Tamże, s. 11.

¹⁵⁰ Tamże, s. 93.

¹⁵¹ Należy zaznaczyć, że wymienione utwory obu autorek różnią się pod względem genologicznym. Niemniej czy to w autobiografii Janko, czy w autobiograficznych powieściach Tulli (jedynie opartych na osobistym doświadczeniu autorki) realizowane są przemyślane strategie narracyjne.

intersubiektywności, wyszczególniam dwie skrajnie odmienne strategie narracyjne: narrację ekstrawertyczną Janko i narrację introwertyczną Tulli. Pierwsza z nich, oparta na modelu identyfikacji, ma na celu stworzenie poczucia przynależności, kreuje wspólnotę doświadczenia, a jej intertekstualny i apelatywny charakter podkreślony jest poprzez autorską estetykę nadmiaru. Druga natomiast, realizująca intersubiektywny model separacyjny, została oparta na kategoriach braku i pustki, a jej afektywny wymiar sprzyja tworzeniu charakterystycznej dla prozy Tulli endorzeczywistości (przestrzeni, w której postać zwraca się ku własnemu wnętrzu).

III. Narracja ekstrawertyczna Anny Janko

W matrylinearnym splocie – rezonans twórczy matki i córki

Twórczość Teresy Ferenc i Anny Janko są ze sobą ściśle połączone. Wynika to przede wszystkim z rodzinnej więzi łączącej artystki, ale również z faktu, że obie pojawiają się wzajemnie w swojej twórczości jako bohaterki czy to liryków, czy utworów prozatorskich. Wspólne są także niektóre motywy i symbole. Bardzo mocno zarysowana w twórczości obu artystek jest literacka matrylinearność¹⁵². Poszukiwanie owej ciągłości należy zacząć od utworów zawartych w tomiku wierszy *Wypalona dolina* Teresy Ferenc, traktujących o tragicznych wydarzeniach z jej dzieciństwa. Zostały one napisane pod wpływem otwarcia przestrzeni poetyckiej dla traumatycznych wydarzeń z przeszłości i stanowią efekt procesu autoterapii przez sztukę¹⁵³. Zawierają opisy minionego świata i matki, której autorka nie zdołała jeszcze dobrze poznać, zanim jako dziewięcioletnia dziewczynka utraciła ją na zawsze podczas pacyfikacji rodzinnej wsi Sochy 1 czerwca 1943 roku¹⁵⁴.

¹⁵² Monika Ładoń podejmuje wątek kobiecego kontinuum w artykule poświęconym powieści *Nieczułość* Martyny Bundy. Pisząc o żeńskiej genealogii rodzinnej, zauważa znaczący wzrost zainteresowania matrylinearnością w ostatnim czasie: „Mimo że z jednej strony kultura wypiera te więzi i czyni je przezroczystymi, unieważnia pod zasłoną męskiego nazwiska, to z drugiej strony od wielu lat obserwujemy w filozofii feministycznej i w literaturze niezwykle udane próby odbudowania utraconych związków z poprzedniczkami”, zob. M. Ładoń, *Drzewo kobiet. Matrylinearność w Nieczułości Martyny Bundy*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2020, nr 3, s. 201. O rolach matek i córek w ujęciu literaturoznawczym pisze obszernie Aleksandra Grzemska we wspomnianej uprzednio monografii *Matki i córki... Ich socjologiczny aspekt* prezentuje natomiast Elżbieta Korolczuk, zob. E. Korolczuk, *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Kraków 2019.

¹⁵³ Potwierdza to córka poetki w *Małej zagładzie*: „Powiedziałaś Hannie Krall jeszcze i to, że przez prawie trzydzieści lat nie napisałaś niczego o swojej wsi i dopiero w listopadzie poprzedniego roku, czyli w siedemdziesiątym ósmym, usiadłaś i napisałaś wiersze o matce, jednego dnia – wszystkie wiersze. I jeden dałaś do tego reportażu, bo jest tam zacytowany: «Ja, której wciąż od nowa rodzi się ojciec, matka i esesman, której powstają wsie, żeby się wreszcie dopalić, ja prowadzona na rzeź przez trzydzieści trzy lata – która nie ocalałam – Przychodzę, żeby nic nie powiedzieć o zabitym płaczu, o gardle w powrozach...». Nie mogę dalej, to taki straszny wiersz”, zob. A. Janko, *Mała zagłada*, Kraków 2015, s. 43. Wszystkie cytowane w pracy fragmenty *Małej zagłady* pochodzą z owego wydania. Od tej pory zaznaczam je w tekście skrótem Mz ujętym w nawias wraz z numerem strony. Decyduję się na zapis drugiego członu tytułu małą literą, ponieważ uważam, że jest on stworzony na zasadzie przeciwieństwa wobec „wielkiej” *Zagłady*, o czym podczas spotkania ze studentami Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, które odbyło się 21 marca 2018 roku, wspomniała sama autorka. Warto zaznaczyć, że zapisany wersalikami tytuł pierwszego wydania z 2015 roku nie rozstrzyga jednoznacznie kwestii poprawnej pisowni tytułu. Powstała w 2018 roku ekranizacja *Małej zagłady* w reżyserii Natalii Korynckiej-Gruz również nie rozwiązuje dylematu – rozpoczyna ją stylizowany na odręczne dziecięce pismo napis „Mała Zagłada”, w napisach końcowych znajduje się natomiast informacja: „fragmenty książki *Mała zagłada* czytała MAGDALENA CIELECKA” (zapis oryginalny). Produkcję można zobaczyć on-line: <https://vod.tvp.pl/video/mala-zaglada,mala-zaglada,42034289>, (dostęp 22.03.2022). W cytowanych pracach naukowych pozostawiam jednak zapis tytułu w takiej formie, o jakiej zdecydował autor/ka tekstu.

¹⁵⁴ Szczególnie przejmujący jest wyraz dziecięcej tęsknoty za matką zapisany w wierszu *Matka ze mną*:

Postać rodzicielki ma ogromne znaczenie nie tylko w wierszach z tego tomiku, ale i w całej twórczości Ferenc. Ku matce kierowane jest nostalgiczne westchnienie. Słowo poetyckie przesycone jest smutkiem wynikającym z żałoby po odejściu ukochanej osoby, ale również świadomością doznanej niesprawiedliwości oraz żalem za niespełnioną i niedoświadczoną relacją między matką i córką. Rodzicielka powraca nieustannie w lirykach Ferenc, najczęściej ukazana w splocie z naturą i żywiołami. Świadczą o tym już same tytuły wierszy: *Matka w rozmowach*, *Matka płonąca*, *Matka w jesionowych drzewach*, *Matka ze mną*, *Matka zastrzelona*. Poezja Ferenc opiera się ponadto na motywach miłości, cielesności i macierzyństwa, z których czerpie również Anna Janko. O międzypokoleniowym związku kobiet świadczą zawarte w lirykach zwroty do córki (m.in. wiersz *Córka* z tomiku *Wypalona dolina*). W *Psalmie dla córki*¹⁵⁵ autorka kieruje słowa do dziecka, opowiadając o losie jego babki. Jak zaznacza Katarzyna Wądolny-Tatar, „formowanie kobiecości odbywa się pod wpływem rodzinnych empirii”¹⁵⁶. Rodzina więź kobieca pomiędzy babką, matką i córką naznaczona jest też niezbywalną traumą, przeradzającą się w niepewność bytu czy wręcz, jak w *Psalmie dla córki*, szaleństwo:

Twoja babka
obudzi się nocą
skrzypiąc korzeniem
swojej starej szafy

Tak mało wiem o tobie
tak krótko cię miałam
Jak słoneczny zajęc
ledwo ci się stałam
Ledwo pomachałaś mi
ręką nad młodzikiem żytem
zaraz pociemniało w oczach nam
ścianą sufitem
[...].

Zob. T. Ferenc, *Matka ze mną*, w: tejsze, *Poezje wybrane*, Warszawa 1984, s. 210.

¹⁵⁵ W odniesieniu do psalmów Ferenc Anna Legeżyńska używa sformułowania „psalmy traumatyczne”, wskazując na ich źródło w granicznym doświadczeniu wojennym. Biorąc pod uwagę pokaźną liczbę tej formy artystycznej wypowiedzi w poezji poetki, Legeżyńska przydaje jej miano psalmistki oraz decyduje się na kategoryzację utworów. Badaczka wyróżnia ich trzy kategorie: „świeckie” – czyli takie, w których nazwa psalmu zostaje użyta niezobowiązująco; „właściwe” nawiązujące do tematyki biblijnej oraz takie, w których poetka łączy tradycję ze współczesnością. Legeżyńska pisze również o ewolucji form psalmicznych uprawianych przez Fenenc, która przybiera kierunek „od *sacrum* do *sanctum*; od sakralizacji świata (ludzi, zjawisk natury) do pieśni dziękczynnej, adresowanej jak nakazuje tradycja – do Stwórcy”, zob. A. Legeżyńska, *Od kochani do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 157.

¹⁵⁶ K. Wądolny-Tatar, *Powroty traumy w poezji Teresy Ferenc*, „Ruch Literacki” 2016, nr 2, s. 246.

Białą koszulą zasłoni sobie
twarz szaloną¹⁵⁷

Ta ciągłość międzypokoleniowa wydaje się jeszcze trwalsza i bardziej zasadna, jeśli przyjrzymy się temu, jak twórczość obu autorek wpisuje się w nurty biodziedziczności i postpamięci. W *Małej zagładzie* dziedziczenie ma biologiczno-emocjonalny charakter, do czego wrócę jeszcze w dalszej części pracy. *Mała zagłada* Anny Janko staje się kontynuacją owego ciągu matrylinearnych zależności. Jest komplementarna względem twórczości Ferenc, staje się poniekąd dopełnieniem, tekstem pobocznym wobec liryków matki, w których wybrzmiewa zagłada jej rodzinnej wsi i utrata najbliższych osób. Ponadto narracja posiada cechy swoistej sagi rodzinnej – choć sięga jedynie dwa pokolenia wstecz, dokumentuje losy przodków na tle wydarzeń historycznych. Co istotne, w przeciwieństwie do licznych postpamięciowych narracji mówiących o losach rodzin żydowskich, w *Małej zagładzie* (ale również we wcześniejszej twórczości obu artystek) nie istnieje tabu związane z wojenną przeszłością. Nie jest ona okryta tajemnicą, co sprzyja realizacji ekstrawertycznego modelu narracji.

By poprzeć tezę o interferencji twórczości Teresy Ferenc i Anny Janko, przenikania się tworzonych przez nie światów, można wskazać pewne cechy wspólne, jak na przykład współwystępowanie tych samych osób, przedmiotów czy zjawisk, które zostały wprowadzone do utworów bardzo świadomie, przez wzgląd na ich symbolikę i kulturowo przydawane znaczenie. Szczególnie istotne w kontekście wojennych doświadczeń, o których opowiada interesująca

¹⁵⁷ T. Ferenc, *Psalm dla córki*, w: tejsze, *Poezje wybrane*, dz. cyt., s. 192.

mnie *Mała zagłada*, stają się zatem figury: domu¹⁵⁸, progu, ciszy¹⁵⁹ i lustra¹⁶⁰. To właśnie one budzą w artystkach emocje, przywołują wspomnienia, uruchamiają pracę pamięci bądź wyobraźni.

Małgorzata Klimczuk, współautorka publikacji *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko i Mileny Wieczorek*, zwraca uwagę na obecność motywu domu w poezji Teresy Ferenc i odczytuje jego znaczenie w kontekście Bachelardowskiej koncepcji domu onirycznego. To zatem dom utracony, który – zakorzeniony w sferze marzeń i snów – stanowi centralny punkt odniesienia dla naznaczonej traumą poetki. Jest to miejsce szczęśliwego dzieciństwa sprzed katastrofy, przestrzeń dla istnienia niezakłóconej, idyllicznej rodzinnej codzienności. Według Klimczuk nie zamyka się on w granicach materialnego bytu, a jego fizyczne zniszczenie jest równoznaczne z dezintegracją jednostki czy też rodziny zamieszkującej to miejsce. Dom staje się zatem odzwierciedleniem ludzkiego istnienia.

Dla autorki *Ciała i płomienia* „początkiem” stała się utrata najbliższych; śmierć rodziny jest równoznaczna ze śmiercią tożsamości, która od tamtego momentu będzie budowana (odbudowywana) na zgliszczach i z popiołów¹⁶¹.

¹⁵⁸ O figurze domu w poezji Teresy Ferenc pisze m.in. Aleksandra Pawlik-Kopek, zob. A. Pawlik-Kopek, *Dom jako figura artystyczna w poezji Teresy Ferenc. Wstęp do problematyki*, „Colloquia Litteraria” 2015, nr 2, s. 31–43. Autorka rozwija także swoją koncepcję w monografii wydanej w 2019 roku, zob. też, *Rzeczy pierwsze w poezji Teresy Ferenc*, Lublin 2019. W kontekście pamięci autobiograficznej o poezji pisze natomiast Grażyna Pietruszewska-Kobiela, zob. G. Pietruszewska-Kobiela, *Rodzina i dom w obszarze pamięci autobiograficznej. O poezji Teresy Ferenc*, w: *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowacka, Katowice 2011, s. 202–217. O poezji artystki traktuje również Agnieszka Kwiatkowska, zob. m.in. A. Kwiatkowska, *W pochodze życia. Anna Janko o Teresie Ferenc*, w: *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądział-Wójcik i in., Poznań 2015, s. 85–100.

¹⁵⁹ Motyw ciszy obecny jest również w poezji senilnej ojca Anny Janko – Zbigniewa Jankowskiego, o czym wspomina Katarzyna Wądolny-Tatar, zob. K. Wądolny-Tatar, *Akwatyczna i luministyczna wyobraźnia religijna Zbigniewa Jankowskiego (poezja senilna)*, w: K. Wądolny-Tatar, M. Klimczuk, *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko i Mileny Wieczorek*, Gdańsk 2017, s. 117. Świadczy to o ścisłej zależności twórczej w obrębie całej rodziny artystów. Posługując się terminem „fenografia rodzinna”, Katarzyna Wądolny-Tatar i Małgorzata Klimczuk wpisują twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko i Mileny Wieczorek w szerszy plan poetyckich współzależności. Zgodnie ze słownikową definicją pojęcia fenografia to nauka zajmująca się badaniem recepcji i oddziaływania utworów literackich, zob. *Słownik języka polskiego PWN*, on-line: <https://sjp.pwn.pl/sjp/fenografia;2557696.html>, hasło: *fenografia*, (dostęp: 21.03.2022). Tytułowa fenografia rodzinna obejmuje owe zależności w rodzinnej mikroskali. Zob. K. Wądolny-Tatar, M. Klimczuk, *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko i Mileny Wieczorek*, Gdańsk 2017. Fenograficznym zależnościom poświęcę jeszcze więcej uwagi w niniejszej dysertacji.

¹⁶⁰ Do wspólnych motywów zaliczyć można również ogień (najczęstszy z opisywanych przez badaczy poezji Ferenc), kobiece ciało i jego fizjologię, postać matki, o czym w *Fenografii rodzinnej...* traktuje Małgorzata Klimczuk. Zob. też: A. Kwiatkowska, „*Jasne i mądre ciało*” w poezji Teresy Ferenc, w: *Formy zaangażowania. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Brzóstowicz-Klajn, G. Pertek, B. Przymuszała, Poznań 2017, s. 273–284.

¹⁶¹ M. Klimczuk, *Trauma pamięci – pamięć traumy*, w: K. Wądolny-Tatar, M. Klimczuk, *Fenografia rodzinna...*, dz. cyt., s. 22.

Krzysztof Nowicki w publikacji *Cztery twarze domu. Antologia rodzinna...* zauważa, że źródłem wyobraźni poetyckiej Ferenc jest brak domu, spalonego podczas pacyfikacji Soch¹⁶². Takie samo stanowisko zajmuje Grażyna Pietruszewska-Kobiela, twierdząc, że w obrębie pamięci autobiograficznej Ferenc szczególne miejsce zajmuje pamięć traumatyczna, powodująca niustający ból, cierpienie czy też lęk. Zdaniem badaczki wiersze poetki ukazują poszczególne fazy żałoby, wiążące się z szerokim spektrum reakcji psychosomatycznych podmiotu lirycznego, a zarazem domu, który jest z podmiotem ściśle związany¹⁶³.

Symboliczna i realna przestrzeń bezdomności, stająca się tematem nieuniknionym po zakończeniu każdej wojny, okazująca się modelem sytuacji społecznej, ukształtowała wizję domu i rodziny zapisaną w poezji Ferenc – przedstawiającej metaforyczną wędrówkę człowieka z dna piekła (symbolicznie oznakowanego jako „wypalona dolina”) do arkadii domowego ogniska (raju rekonstruowanego). Sytuacja ta sprzyja specyficznej kreacji domu – azylu, przestrzeni wyodrębnionej z obszaru nacechowanego niepewnością, a więc domu, który można określić jako „przeciwatak”. Pisarka snuje opowieść o wyjściu z dna piekła i wejściu w ochraniające życie ściany domu, co jednak nie uwalnia lirycznej bohaterki od „pamięci melancholijnej przeszłości”¹⁶⁴.

Z takim postulatem polemizuje jednak Aleksandra Pawlik-Kopek, według której

Źródła poezji Ferenc można, owszem, upatrywać w dolinie, ale nie wypalonej. Obraz matki, głębokie relacje rodzinne i silne zasady moralne są tymi jakościami, które dolinę tę współtworzą; jest ona azylem, przestrzenią najbardziej własną i pewną. Gdyby poezja ta miała inne źródła, gdyby jej podstawą było unicestwienie, a nie pamięć bezpiecznego schronienia, to zatrzymałaby się ona jedynie na tragicznych wydarzeniach, nie wyszłaby poza świat naznaczony zagładą. A przecież poetka kolejnymi wierszami zaświadcza, że obecna w nich figura domu ciągle trwa – mimo dramatycznych losów jego mieszkańców, na przekór płomieniom¹⁶⁵.

Odmienne zdania badaczy wynikają prawdopodobnie z faktu ogniskowania i rozpraszania opisów traumatycznych wydarzeń w twórczości Ferenc. Sądzę, że poezja artystki rodzi się właśnie z pierwotnej destrukcji świata znanego dziecku, z bolesnych wątków autobiograficznych, powracających falowo na przestrzeni lat¹⁶⁶. To właśnie dzięki poezji dokonuje się żmudna praca poetki, by wreszcie, w późnej twórczości, przekuć doświadczenie graniczne w afirmację życia. Dramat pacyfikacji nie odchodzi jednak nigdy w zapomnienie, czego namacalnym dowodem

¹⁶² Zob. K. Nowicki, *Dom poezji*, w: T. Ferenc i in., *Cztery twarze domu. Antologia rodzinna. Teresa Ferenc, Anna Janko, Zbigniew Jankowski, Milena Wieczorek*, Szczecin 1991, s. 9.

¹⁶³ G. Pietruszewska-Kobiela, *Rodzina i dom w obszarze pamięci autobiograficznej*, dz. cyt., s. 212.

¹⁶⁴ Tamże, s. 204.

¹⁶⁵ A. Pawlik-Kopek, *Dom jako figura artystyczna w poezji Teresy Ferenc...*, dz. cyt., s. 32.

¹⁶⁶ Szczegółowo zagadnienie opisuje Katarzyna Wądolny-Tatar, zob. K. Wądolny-Tatar, *Powroty traumy w poezji Teresy Ferenc*, dz. cyt., s. 239–257.

jest próba wspólnego „odpamiętania” i „wyznawiania” traumy po tym wydarzeniu na kartach utworu Janko.

W *Małej zagładzie* obecny jest motyw zniszczonego domu Ferenców, po którym pozostała jedynie murowana piwnica – na myśl przychodzi tu rizomatyczne skojarzenie zagłębionych w ziemi korzeni, łączących minioną rzeczywistość z teraźniejszością¹⁶⁷. Chodząc po pozostałościach budynku, będącego reprezentacją minionego czasu, narratorka pragnie „odpamiętać” przeszłość i zgromadzić jak najwięcej informacji na temat swoich przodków, ich losów, szukając tym samym informacji o sobie, o własnej tożsamości. Po spaleniu wioski i domu niewiele można w tym miejscu zobaczyć czy z niego „wyczytać”. Inaczej wyglądają natomiast odwiedziny w kolejnej domowej przestrzeni – w domu pradziadków Mielników, do którego jej mama trafiła zaraz po pacyfikacji Soch:

Wtedy – to był siedemdziesiąty czwarty rok – zanim zachorowałam, zanim mojemu ciału przypomniało się, że nie może tu być, zdążyłam [...] pójść do domu pradziadków. Opuszczony był już wtedy, ale się jeszcze nie rozpadał. Chodziłam po nim, otwierałam skrzypiącą szafę, całkiem posiwiiała. Zagłądałam do skrzyni, w której schowany był wielowarstwowy zapach pleśni, przeglądałam się w zamglonym lustrze, wiszącym nad kuchennym stołem, i wydawałam się sobie w nim śmiertelnie blada. Wyobrażałam sobie, że w to lustro patrzyłaś trzydzieści lat temu, kiedy cię tu przywieźli po spaleniu Soch. Miałam wrażenie, jakbym patrzyła ci prosto w oczy, w twoje zatrzymane tam odbicie (Mz, 16–17).

Dom jest martwy, skazany na zapomnienie, bądź też, zgodnie z koncepcją Romy Sendyki, są go w stanie ożywić jedynie „wiedzące odwiedziny”¹⁶⁸. Ma afektywny wpływ na narratorkę *Małej zagłady*, która liczy na to, że przestrzeń pomoże jej znaleźć odpowiedź na nurtujące ją pytania dotyczące samej siebie. Budynek i pozostałe w nim sprzęty noszą znamiona rozpadu, starości. W powyższym opisie dokonano zabiegu antropomorfizacji domu, który ma przede wszystkim opowiedzieć odwiedzającej go kobiecie o losach jego byłych mieszkańców. We wnętrzu stoi „całkiem posiwiiała” szafa, wisi zamglone jak starcze oczy lustro, a w skrzyni schowany jest nieprzyjemny zapach pleśni, świadczący o nieuchronnym upływie czasu. Nikt tego miejsca długo przed nią nie odwiedzał, nikt nie darzył go zainteresowaniem. A jednak w opuszczonej przestrzeni narratorka udaje się w lustrzanym odbiciu swojej twarzy zobaczyć

¹⁶⁷ Aleksandra Pawlik-Kopek, analizując poezję Ferenc, zwraca uwagę na znaczenie „ukorzenia” podmiotu lirycznego: „Podmiot wiersza *Dziewczynka buduje dom* nie jest słaby, to dom wydaje się konstrukcją kruchą i niepewną. Dopiero «ukorzenie» dziewczynki (poprzez odniesienia do symboliki roślinnej) zrodzi siłę i pęd ku życiu, wprawdzie zaledwie powstającemu, ale łączonemu z nadzieją. «Żywy jeszcze mur» staje się metaforą domu czującego, żywej tkanki, która współtworzy jeden organizm z jego mieszkańcami, nieżyjącymi, ale ciągle obecnymi («zab czasu nie zeszkrobie / skóry ze ścian»)", zob. A. Pawlik-Kopek, *Dom jako figura artystyczna...*, dz. cyt., s. 39.

¹⁶⁸ R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, dz. cyt., s. 323–344.

własną matkę, związaną z tym miejscem bolesnymi wspomnieniami. Być może to dlatego odbicie twarzy w lustrze jest „śmiertelnie blade” i ma ono związek z widmową obecnością śmierci¹⁶⁹, którą dziewięcioletnia wówczas Ferenc i jej młodsze rodzeństwo, brat Jaś i siostra Krysią, zwana Kropką, „przynieśli ze sobą” – a właściwie wieść o niej – z Soch. Poprzez doświadczenie traumatycznego zdarzenia życie dzieci zostało uzależnione od pomocy innych. Ponadto towarzyszyło im nieustanne poczucie wstydu, upokorzenie, razem z nieodstępującym strachem i rozpaczą po utracie ukochanych. Mała Renia, jak nazywano Teresę Ferenc, każdego dnia odczuwała bliską obecność śmierci, nie potrafiła poradzić sobie z utratą najbliższych i bezpiecznego schronienia, o czym świadczy jej „zaniemówienie”¹⁷⁰ i nieustający płacz. Warto zaznaczyć, że narratorka zwraca się do matki, jak do bohaterki prozy. Koncepcja *Małej zagłady* jako intymnej rozmowy współauterek ulega przekształceniu. Lokowanie rodzicielki w tekście, wykluczanie jej z roli twórczyni wskazuje na stopniowe i konsekwentne zawłaszczanie jej historii.

Ponadto w *Małej zagładzie* pojawiają się szczegółowe opisy domu i życia rodzinnego¹⁷¹. Narratorka powieści tworzy szczegółową wizualizację domu dziadków z osobną izbą przeznaczoną na sklep dziadka. Przedstawia rozkład owej przestrzeni, ułożenie sprzętów, chociaż to jedynie fantasmagoria, wyobrażeniowa rekonstrukcja tego, jak mógłby wyglądać w rzeczywistości. Narratorka snuje realistyczną opowieść o swojej babce, Józi Ferenc, która tworzyła w nim przyjazną atmosferę, troszczyła się, by jego wnętrze było zadbane, ładne, kojarzone z bezpieczeństwem, przytulne, a jednocześnie drżała na samą myśl o tym, że coś złego mogłoby się w tej przestrzeni wydarzyć, czego dowodem miał być powieszony na ścianie obraz św. Agaty. Wizerunek świętej miał chronić chatę od pożaru i zapewniać pomyślność jej mieszkańcom. Dla bohaterki *Małej zagłady* zanurzenie się w wyobrażeniach i rekonstrukcja codziennego domowego życia Ferenców to próba odnalezienia punktu zaczepienia w procesie budowania własnej tożsamości. Gdyby dom w Sochach nie został spalony, jej rodzinna historia wyglądałaby zupełnie inaczej. Również dla narratorki dom ten staje się oniryczny. Lokuje w nim ona

¹⁶⁹ Widmologii jako współczesnej tendencji w dyskursie humanistycznym poświęcony został 2. numer „Tekstów Drugich” z 2016 roku zatytułowany *Widmologie*.

¹⁷⁰ Taką reakcją na traumatyczne wydarzenia określa się w psychologii mianem mutyzmu reaktywnego. Zob. A. Kołakowski, M. Liwska, T. Wolańczyk, *Elective mutism in children. Literature review*, „Psychologia Polska” 1996, nr 38(2), s. 240.

¹⁷¹ W poezji Ferenc „rekonstruowany dom nawiązuje do utrwalonego w pamięci scen z rodzinnego życia z okresu dzieciństwa, przywołuje też echo fantazmatów związanych z rodzinnym życiem — snuty przez człowieka dorosłego. Wspomnienia stają się odpowiednikiem pamiątki po matce”. Zob. G. Pietruszewska-Kobiela, *Rodzina i dom w obszarze pamięci autobiograficznej*, dz. cyt., s. 210–211.

tęsknotę za unicestwionym światem i dziadkami, których nigdy nie poznała. Wpisuje się zatem w kategorię miejsc nieistnienia, opisywanych przez Pawła Próchniaka:

To miejsca o zachwianej ontologii, wyrugowane z naszego świata, zepchnięte w niebyt, są w istocie dominująco realne, rzeczywiste, prawdziwe, bo utwierdzone zostały w poniżeniu i śmierci ludzi z krwi i kości – takich samych jak każdy z nas¹⁷².

Z obrazem domu łączy się również motyw przekraczania progu – pojawiający się zarówno w *Małej zagładzie* jak i w poezji Ferenc – symbolizujący pokonywanie granicy pomiędzy dwiema odrębnymi rzeczywistościami. W wierszach Ferenc jest to graniczne miejsce domu, oznaczające przejście. Bohaterka *Małej zagłady* mówi natomiast o pierwszym wspomnieniu rodzicielki, które dotyczy właśnie przekraczania progu. Mała Renia, ze względu na niewykształcone jeszcze w pełni umiejętności motoryczne, pokonuje go z trudem, by znaleźć się po drugiej stronie drzwi. Próg staje się również metaforyczną granicą między światem szczęśliwego dzieciństwa w bezpiecznej domowej przestrzeni a brutalnym światem opanowanym przez wojnę. Traktuje o tym m.in. Agnieszka Pawlik-Kopek: „«szyba» i «próg» – punkty graniczne, bezpośrednio odsyłające do semantyki związanej ze słowem «dom», który staje się miejscem, prowadzącym do innej rzeczywistości. Samo przejście jednak często wiąże się dla człowieka ze zranieniem i bólem”¹⁷³. Dla dziewczynki moment pacyfikacji wioski staje się równoznaczny z brutalnym zamknięciem etapu dzieciństwa i przymusowym wkroczeniem w dorosłość. Pozostawia ona wówczas za sobą szczęśliwe dzieciństwo i wstępuje w świat po katastrofie, w którym towarzyszą jej strach, poczucie osamotnienia, a także odpowiedzialności za młodsze rodzeństwo oraz niezbywalne cierpienie. Wyrazem sprzeciwu wobec sytuacji, w której dziecko musi mierzyć się z traumatycznymi wydarzeniami, są następujące słowa padające w *Małej zagładzie*:

Odebranie dziecku matki – to dla niego stan graniczny. A przecież dziecko nie powinno być dopuszczane do żadnych granic – jeśli ma się normalnie rozwijać w zdrowego człowieka bez obciążeń. Co w takim razie powiedzieć o pokoleniu, które dzieciństwo spędziło na wojnie? Na przykład ty. Miałaś dziewięć lat i spotkała cię przygoda graniczna (Mz, 175–176).

Warto zwrócić uwagę na obecny w powyższym fragmencie zwrot do matki „na przykład ty”, wskazujący poniekąd na wykorzystanie jej historii w celu apelatywnym, do czego powrócę w kolejnych częściach pracy. Ponadto ironiczne wyrażenie „przygoda graniczna”, implikujące

¹⁷² P. Próchniak, *Miejsca nieistnienia (wypisy)*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 491–492.

¹⁷³ A. Pawlik-Kopek, *Dom jako figura artystyczna...*, dz. cyt., s. 34.

niezwykle – niekonięcznie nacechowane pejoratywnie, a poniekąd nawet ekscytujące i fascynujące – wydarzenie, które spotyka jednostkę, pozornie niweluje dramatyczne nacechowanie sytuacji. Dopiero dostrzeżenie ironicznego aspektu słów powoduje uwypuklenie rozpaczliwej kondycji ocalałych (w tym matki).

Próg natomiast jest metaforą jednokierunkowego przechodzenia z jednego stanu w drugi, bez możliwości powrotu. Dziecko powinno znajdować się po tej samej stronie progu, co jego rodzice, dopóki samo nie będzie gotowe na opuszczenie rodzinnego domu. Wydawać by się mogło, że matka narratorki znalazła się po jego właściwej stronie, przynależnej do żywych. W wierszu *Psalm prowadzonej na rzeź* Ferenc otwarcie przyznaje jednak, że „nie ocalała”, że dramat pacyfikacji wciąż się w niej uaktualnia, przez co żyje na granicy – na progu – w zawieszeniu pomiędzy życiem i śmiercią:

Ja
której wciąż od nowa rodzi się ojciec
matka i esesman
której powstają wsie
żeby się wreszcie dopalić
i dorżnąć do pnia

Ja
prowadzona na rzeź
przez trzydzieści trzy lata
– która nie ocalałam –
[...]¹⁷⁴.

W analizie elementów łączących twórczości obu artystek na uwagę zasługuje również motyw ciszy. Pojawi się ona w momencie, w którym nakładają się na siebie dwie rzeczywistości – „przed” i „po” katastrofie. To tak, jakby nie wybrzmiało jeszcze zakończenie jednego świata, a drugi wciąż nie zdążył zająć jego miejsca. Wszechobecna złowroga cisza zapada w Sochach tuż po pacyfikacji, kiedy oprawcy opuszczają palącą się wieś i kiedy cichnie huk samolotów. Opisywana przez Ferenc cisza jest prawdopodobnie efektem ogłuszenia przez świst samolotów

¹⁷⁴ T. Ferenc, *Psalm prowadzonej na rzeź*, w: *Poezje wybrane*, dz. cyt., s. 201. O związku tego utworu z wierszem Tadeusza Różewicza pt. *Ocalony* pisze Małgorzata Klimczuk. Zob. M. Klimczuk, *Trauma pamięci – pamięć traumy*, dz. cyt., s. 41–43.

i detonacje pocisków, jednak koresponduje ona z tym, co się wówczas wydarza. Wśród palących się domów leżą zamordowani mieszkańcy Soch. Nikt nie krzyczy, nie widać żadnych oznak życia. Tak dobrze znana dzieciom z rodziny Ferenców rzeczywistość uległa całkowitej destrukcji. Dotyczy to również świata dźwięków. Bohaterka widzi śmierć najbliższych i wie, że nie może liczyć na pomoc, dlatego w pierwszym odruchu bierze za ręce swoje młodsze rodzeństwo i czuje wewnętrzny przymus, by zaprowadzić je jak najdalej od miejsca, które jeszcze parę chwil wcześniej było najbezpieczniejszym, jakie znała. Następuje moment zawieszenia, pustki, nicości, całkowitego stępienia wszystkich zmysłów, jakby świat na chwilę się zatrzymał. W opisującym to wydarzenie fragmencie *Małej zagłady* do głosu dochodzi matka narratorki, mówiąc: „Strasznie cicho było. Jakby wszystko nagle przestało się dziać. Nie widzę mamy, choć wiem, że leży tuż-tuż. Nie pamiętam, jak leży. Nie pamiętam, jak leży” (Mz, 31). Można odnieść wrażenie, że dwukrotne powtórzenie ostatniego zdania to wyrzut sumienia, że nie zdołała zapamiętać tak istotnego obrazu – ostatnie spojrzenie na matkę zostaje wymazane z pamięci. Ponadto wskazana repetycja oddaje efekt szoku, jakiego doznało dziecko. To, czego doświadczyła dziewczynka, przekroczyło możliwości percepcyjne dziecka. Wydaje się zatem, że nawet po latach, wracając do owych wspomnień, Ferenc – jako bohaterka prozy Janko – powtarza te słowa niczym w amoku. Wtedy właśnie nastaje moment graniczny, związany ze świadomością utraty rodzicielki, a zarazem transformacja bohaterki: „Wstaję i wtedy czuję, jak wielka lodowa kropla przeleciała przeze mnie w środku, i odtąd jestem kimś całkiem innym. Biorę za ręce brata i siostrę i idziemy ścieżką do drogi. Mijamy tatę. Leży na plecach i ma z prawej strony marynarki dziurkę, tam gdzie wleciała kula” (Mz, 31). Następnie wyostrzone zmysły zaczynają pracować ze zdwojoną siłą, dziewczynka podejmuje trzeźwą decyzję o ucieczce. Pamięta ułożenie ciała zamordowanego taty, zna wszystkie szczegóły tego traumatycznego obrazu. Graniczność wydarzenia podkreślają również przeciwstawione sobie: płonąca wieś i „lodowata kropla” w ciele dziewczynki, a także dziecięce zdrobnienie „dziurka w marynarce” w odniesieniu do miejsca po kuli, która przeszła ciało ojca. „Skamieniała” w środku, poddaje się instynktowi przetrwania – musi iść, prowadzić rodzeństwo tam, gdzie znajdą względnie bezpieczne schronienie. Janko posługuje się kategorią ciała dzieciństwa, jak można powiedzieć za Maciejem Wróblewskim, opisaną przez badacza jako konstrukt społeczno-kulturowy przejawiający się w obrazowaniu wzajemnych relacji pomiędzy dwoma podmiotami:

niedorośli i dorośli¹⁷⁵. W przypadku *Małej zagłady* wynika ono z granicznego doświadczenia wojny.

Tragiczne wplątanie dzieciństwa w wojnę nierzadko skutkuje „dorosłą” śmiercią dziecka czy jego głębokimi przeobrażeniami psychosomatycznymi pod wpływem traumy. Dzieci jak dorośli znoszą głód, nędzę, odczuwają paraliżujący strach, cierpią i umierają. Stać je jednocześnie na odwagę, współczucie, pomoc z narażeniem życia. Nie przestają jednak być „małymi bohaterami” pragnącymi czułości i uwagi dorosłych, chcącymi się bawić i śmiać¹⁷⁶.

Jak zauważa Wróblewski, doświadczenia traumatyczne sprawiają, że ciało dzieciństwa zostaje „zmuszone do zmiany perspektywy postrzegania rzeczywistości i oceny ludzkich działań”¹⁷⁷ – zamazują one granice pomiędzy „«małym», «miękkim» i «młodym» a «dużym», «twardym» i «starym»/«dojrzałym»”¹⁷⁸.

Gra w dorosłego, imitacja dorosłego, dziecięca mimikra, w której rozpoznać można wybrane gesty, postawę i zachowanie osoby dojrzałej, ujawniają się w sytuacjach granicznych choćby dlatego, że środowisko społeczno-kulturowe podlega wówczas gwałtownym zmianom. Twórcy próbują to w różny sposób oddać, co nie zmienia faktu, że ciało dzieciństwa ujawnia się z całą mocą. Przytoczone w formie motto do tego rozdziału zdania z książki *Mała Zagłada* Anny Janko¹⁷⁹ ujmują tę sprawę jeszcze dosadniej. Doświadczenie strachu przez matkę determinowało zachowanie córki urodzonej po Zagładzie. To już nie jest fabularna gra dziecka w dorosłego utkana ze wspomnień, ale zapis trudów formowania się ludzkiej wyobraźni, w tym przypadku odsłaniającej intymny proces przenikania się dorosłości z dziecięcością na wielu poziomach. Sensualność opowieści Janko zbudowana została nie tylko na mocnych, uczuciowych relacjach córki i matki, lecz także na wojennych traumach w pewnym sensie wspólnie przeżytych. Konstrukcja opowieści obie perspektywy ostatecznie zbliża, dając w efekcie złożony obraz ciała dzieciństwa, w którego uformowaniu udział mieli także zabici w czasie wojny, a więc fizycznie nieobecni w świecie autorki, krewni¹⁸⁰.

Motyw ciszy pojawia się również w opisie wizyty Janko na Majdanku. Towarzyszy ona zatem miejscom spotkania, a właściwie nakładania się na siebie sfer życia i śmierci. Paradoksal-

¹⁷⁵ M. Wróblewski, *Ciało dzieciństwa w sieciach relacji*, w: tegoż, *Doświadczenie dzieciństwa. Studium z antropologii literatury*, Toruń 2019, s. 118.

¹⁷⁶ K. Wądolny-Tatar, *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Narracje dla najmłodszych*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 3(23), s. 114.

¹⁷⁷ M. Wróblewski, *Ciało dzieciństwa na wojnie. W stronę dokumentu*, w: tegoż, *Doświadczenie dzieciństwa...*, dz. cyt., s. 196.

¹⁷⁸ Tamże, s. 197.

¹⁷⁹ Mottem monografii jest następujący cytat: „Strach jest rodzajem pamięci [...]. Strach dziedziczny, przekazany w życiu prenatalnym, wysany z mlekiem matki, strach, który ma uchronić młode przed niebezpieczeństwem” (Mz, 7).

¹⁸⁰ M. Wróblewski, *Ciało dzieciństwa na wojnie. W stronę fikcji*, w: tegoż, *Doświadczenie dzieciństwa...*, dz. cyt., s. 166.

nie w ciszy najgłośniejszy wybrzmiewają zduszone głosy umarłych, wołanie o pomstę za doświadczone okrucieństwo, niesprawiedliwość. Jest ona wręcz gęsta, namacalna, obezwładniająca. Powoduje uczucie strachu, niepewności.

Jestem na Majdanku samiutka, jest wtorek rano. Mam w uszach ciszę, masową ciszę. Ona napiera na mnie ze wszystkich stron, aż nie mogę oddychać. [...] Kiedy szłam przez kolejne pomieszczenia budynku krematorium, kompletnie sama, w promieniu pół kilometra na pewno nie było żywej duszy, właściwie biegłam, nie szłam, serce miałam w gardle. Tak bardzo się spieszyłam, że gdyby nie rozum, tobym stamtąd uciekła, wołając ratunku. Tamta stara groza w tych ścianach siedziała. Jakaś wysoka pustka patrzyła za mną. [...] Chodzę i chodzę, ale myślę tylko o tym, żeby wyjść stamtąd. Zaraz, natychmiast, na powietrze. Jednak przecież postanowiłam zwiedzić cały obóz, po to tu przyjechałam, więc tłumaczę sobie, że tutaj tylko trupy ginęły (Mz, 112–113).

Janko używa określeń wskazujących na sytuację wzmożonego napięcia psychofizycznego („aż nie mogę oddychać”, „serce miałam w gardle”). Ponadto nagromadzenie czasowników obrazujących nieustanne bycie w ruchu niemal unaocznia towarzyszące jej poczucie zagrożenia („biegłam, nie szłam”, „bardzo się spieszyłam”, „tobym stamtąd uciekła”). Ujawnia się tu tendencja autorki do czasowej akceleracji – chęci czy może wręcz konieczności uwolnienia się z trudnej do zniesienia sytuacji („Zaraz, natychmiast, na powietrze”). Opis ten koresponduje z innym fragmentem *Małej zagłady* i związaną z nim relacją Teresy Ferenc:

– Przeszliśmy obok taty, jego gardło drgnęło, jakby przełknął ślinę. Wtedy ja też odruchowo chciałam przełknąć, ale nie mogłam. Jakbym miała kij w gardle. Jesteśmy sierotami, taka myśl zawisła nade mną, strasznie było cicho.

– Jaś tak samo pamięta, że nic nie słyszał.

– I szłam dalej. Nie zatrzymaliśmy się przy tacie, nie umiałam tam przystanąć. Musiałam iść, krok za krokiem, i to był taki sam mus jak wtedy, gdy się człowiek nie może z miejsca ruszyć, bo jest jak skamieniały. W tym skamienieniu szłam z dziećmi i w głowie miałam jedno zdanie: jesteśmy sierotami (Mz, 31).

Bohaterki obu sytuacji czują przerażające osamotnienie, są przytłoczone wydarzeniami, mają świadomość namacalnej wręcz obecności śmierci. Ich ciała nie reagują w taki sposób, jak mogłyby się tego spodziewać. Napierająca cisza na Majdanku koresponduje z ciszą po pacyfikacji Soch, spotęgowaną potwierdzeniem, że Jaś – młodszy brat Teresy Ferenc – równie intensywnie ją zapamiętał. Do głosu w narracji dochodzi Teresa Ferenc. Używając określenia „szłam z dziećmi”, wskazuje na moment, w którym sama przestała być dzieckiem. Obie bohaterki odczuwają potrzebę bycia w ocalającym ruchu, poruszają się w popłochu, napędzane wewnętrzną

koniecznością. Pomimo zaistniałych okoliczności starają się reagować racjonalnie i wybrać najrozsądniejsze rozwiązanie.

W twórczości obu autorek można także zauważyć powracający motyw lustra, wzmacniający identyfikacyjny model intersubiektywności. Ten użytkowy przedmiot stanowi niejednokrotnie miejsce intymnego spotkania, kiedy to córka patrzy prosto w oczy swojej matki. Ich odbicia wydają się wręcz niemożliwe do odróżnienia. To spotkanie odczytuję jako próbę scalenia dwóch bytów, by móc mówić o jedności doświadczenia¹⁸¹. Kiedy córka wręcz staje się własną matką, nie potrafi odróżnić, czy w lustrze widzi swoje spojrzenie, czy rodzicielki, niejako uzurpuje sobie prawo do odczuwania przeszłości w niemalże identycznym stopniu, co nacoczny świadek tamtych wydarzeń. Jednocześnie z pewną dozą żalu bohaterka *Małej zagłady* zaraz potem dekonstruuje ową jedność, mówiąc: „gdyby lustra miały pamięć i umiały ją uruchamiać, kto wie, może nikt by nie wpadł na pomysł kręcenia filmów” (Mz, 17). Zdaje sobie zatem sprawę z tego, że scalenie losów nie jest możliwe, że jej przeżycia i doświadczenia matki są nieprzystawalne. Porównanie do filmu jako kreacji artystycznej wskazuje na celowość i świadome wprowadzenie zabiegu symbolicznego połączenia dwóch bytów: matki i córki¹⁸².

Piszząc o poezji Teresy Ferenc, Małgorzata Klimczuk zaznacza: „Życiowe doświadczenie ujawnia się w tekście na wielu poziomach, zmuszając poetkę do poszukiwania odpowiedzi na pytania: kim jestem? z kogo/czego jestem? kogo przypominam? i dlaczego taka jestem?”¹⁸³.

¹⁸¹ To kobiece „przenikanie się” obecne jest także w poetyckiej twórczości Ferenc. Wątek ten porusza Grażyna Pietruszewska-Kobiela, wskazując, że najczęstszą towarzyszką życiową kobiety-podmiotu jest matka czy też figura matki. Istotne jest również nakładanie się na siebie figur matki i córki jako podkreślenie wspólnego źródła tożsamości. W przytoczonym przez badaczkę wierszu *Przeszłaś przeze mnie spokojna...* „zauważalna jest palimpsestowość obrazu, przeszłość przezierną przez teraźniejszość, w kobiecie znajdują się inne kobiety, których życie w odczuwalny sposób wpływa na jej egzystencję”. Zob. G. Pietruszewska-Kobiela, *Rodzina i dom w obszarze pamięci autobiograficznej*, dz. cyt., s. 206. Przytoczony przez badaczkę wiersz pochodzi z tomiku *Moje ryżowe poletko*.

Przeszłaś przeze mnie spokojna
zielonym trójkątem chustki,
łukiem brwi rozjaśnionych
który nie zgaśnie
nad spopieliałym węzłem
twoich włosów

Zob. T. Ferenc, *Przeszłaś przeze mnie spokojna...*, w: tejże, *Moje ryżowe poletko*, Katowice 1964, s. 26. Istotnym motywem w twórczości obu artystek jest zielona chusteczka, symbolizująca matkę Teresy Ferenc. Jest on obecny także w *Małej Zagładzie* i utworze dla dzieci autorstwa Anny Janko – wątek ten zostanie jeszcze poruszony w niniejszej pracy.

¹⁸² Wspomniana uprzednio ekranizacja *Małej zagłady* eksponuje międzypokoleniowy splot matrylinearny – jej główne bohaterki to Teresa Ferenc, Anna Janko oraz jej córka, Zuzanna.

¹⁸³ M. Klimczuk, *Poezja Teresy Ferenc. Lektura poprzez chiasm*, w: K. Wądolny-Tatar, M. Klimczuk, *Fenografia rodzinna...*, dz. cyt., s. 17.

Te same pytania zadaje sobie narratorka *Małej zagłady*. Próbuje ustalić swoją tożsamość, szukając odpowiedzi w traumatycznej historii rodzinnej. Zauważa cechy wspólne łączące ją z matką: w aspekcie fizycznym poprzez oglądanie swojego oblicza w lustrze, ale i w aspekcie psychicznym – doszukując się podobnych mechanizmów psychologicznych, będących odpowiedzią na wydarzenia z przeszłości. Proces tworzenia (auto)biografii musi poprzedzać identyfikacja własnego „ja” jako artystki-autorki i uzmysłowienie sobie stopnia zależności wobec rodzica, tu matki, i jej dorobku literackiego. Dlatego też Klimczuk opiera porównanie twórczości obu autorek na figurze chiazmu, będącego figurą „podwójnej przynależności”¹⁸⁴.

W formie chiazmu obecne są przecież sensy wyższe niż efekty estetyczne. W chiazmie spotykają się dwie przeciwstawne rzeczywistości, dwa paralelne, lecz nabrzmiałe własnym znaczeniem światy. Zwrócone do siebie krawędziami, a pomiędzy nimi rozpadlina. Właśnie w chiazmie dwa różne światy są jak dwa brzegi przepaści¹⁸⁵.

Twórczość Ferenc i Janko nieustannie ze sobą rezonują. Najistotniejszy jest jednak fakt, że poezja matki ukierunkowana jest do wewnątrz, jest dla niej autoterapią, samodzielną próbą przepracowania traumy. To wykreowana przez nią dla siebie samej przestrzeń, w której wybrzmiewają wszystkie okrucieństwa, jakich była świadkiem w dzieciństwie, wszystkie lęki, ale także smutek i cierpienie z powodu utraty rodziców. Poezja ta ewoluuje, doprowadza do momentu pogodzenia się podmiotu z minioną rzeczywistością, ma charakter intymnego procesu terapeutycznego. *Mała zagłada* Janko stoi niejako w opozycji do tej twórczości. Narracja ma charakter mocno ekstrawertyczny – rozpoczyna się próbą psychologicznej analizy strauumatyzowanej matki, by z czasem, jakby mimochodem, dokonać wielkiego rozrachunku z historią. Los rodzicielki staje się punktem wyjścia do rozważań dotyczących zbrodni przeciwko ludzkości dokonywanych na całym świecie. W uproszczeniu zatem: poezja Ferenc ukierunkowana jest do wewnątrz „ja”, natomiast proza Janko mocno zwraca się w przeciwną stronę – na zewnątrz, przybierając apelatywny charakter. Niemniej proces analizy i interpretacji twórczości obu autorek ukazuje ich szczególne połączenie, wynikające nie tyle z biologicznej, genetycznej bliskości i niemożności odcięcia się od wspólnej, traumatycznej historii rodzinnej, ile z artystycznych założeń i realizowanych strategii twórczych.

¹⁸⁴ Tamże.

¹⁸⁵ Tamże.

Dzieciństwo uszkodzone – relacja Anny Janko i Teresy Ferenc

Poetyckie opisanie przez Ferenc jej wojennych doświadczeń niejako uzasadnia ekstrawertyzm prozy Janko. Córka nie musi obawiać się, że powie za dużo – podświadomie zna granice wyznaczone uprzednio przez matkę, wypełnia zatem jedynie zarysowane kontury. Tworzy mozaikę z drobnych, dostępnych jej kawałków historii i scala je swoimi domysłami, projekcjami. *Mała zagłada* jest zatem próbą wspólnego utworzenia pełnej narracji. Katarzyna Wądolny-Tatar, pisząc o poezji Ferenc, zauważa:

[...] trwanie i nieusuwalność dziecięcej biografii daje się opisać poprzez kategorie rozproszenia, diaspory. Rozrzucona w wierszach (w planie całej twórczości) i zarazem zbierana (poprzez nadanie jej poetyckiego wymiaru w obrębie poszczególnych wierszy, ale także ujawniająca się w ich sąsiedztwie, cyklach, profilowaniu i tytułach tomów) trauma jawi się jako dynamiczna psychosomatyzacja literatury. Fokalizacja zastosowana jako zabieg analityczno-interpretacyjny mogłaby ujawnić ogniskowanie traumy w poezji Teresy Ferenc¹⁸⁶.

Idąc tym tropem, warto również przytoczyć słowa Doroty Krawczyńskiej:

Ocalony musi bowiem nie tylko odrzucić myśl o całości, lecz także pogodzić się z faktem, iż skazany jest na fragmentaryczność swoich wspomnień i że to poczucie podzielenia, niekompletności, pustki i braku (także ciągłości) stanowić ma immanentną cechę jego egzystencji. Tak więc fragment z jednej strony musi starczyć za całość, a z drugiej zaś sam jest jedyną dostępną całością. I, jak to już nieraz zostało powiedziane, także i w tym względzie literatura rzeczywistości *Zagłady* łączy w sobie pozornie wykluczające się aspekty¹⁸⁷.

Wydaje się zatem, że udział córki w „odpamiętaniu” i „przerozmawianiu” traumatycznych doświadczeń ma nie tylko pomóc w pogodzeniu się z przeszłością, ale również dać możliwość odejścia od fragmentaryczności i stworzenia pełnej narracji. Próba wypełnienia owej pustki ma umożliwić domknięcie przeszłości i wygłuszyć traumę. Warto jednak zaznaczyć, że podjęcie działania w tym kierunku wynika z inicjatywy córki.

Moja relacja z matką, która przeżyła to wszystko, o czym opowiadam w *Małej zagładzie*, nie była łatwa. Chciałam dojść do porozumienia poprzez pisanie tej książki i spotkać moją mamę najbliżej i prawdziwie

¹⁸⁶ K. Wądolny-Tatar, *Powroty traumy w poezji Teresy Ferenc*, dz. cyt., s. 239–240.

¹⁸⁷ D. Krawczyńska, *Małe narracje o Zagładzie*, w: *Pamięć Shoah...*, dz. cyt., s. 844.

i również po to, żeby uporządkować wszystko między nami i nie mieć o nic żalu. To wszyscy w pewnym momencie w życiu mamy taką potrzebę unormowania stosunków z protoplastami¹⁸⁸.

Mała zagłada to zatem pisanie o sobie samej dla siebie i dla innych, ale także – wydaje się mimochodem – dla matki i za matkę¹⁸⁹. Janko mówi wprost – „opowiadam”, „chciałam dojść do porozumienia [...] i spotkać moją mamę”. Książka to zatem projekt obliczony na ostateczny rozrachunek z rodzicielką. Praca nad nim okupiona jest natomiast uprzednim wspólnym wysiłkiem „odpamiętania” – córka bez wspomnień matki nie zdoła stworzyć kompletnego tekstu, matka bez córki skazana jest natomiast na dostępną jej jedynie fragmentaryczność, wynikającą z mechanizmów traumy¹⁹⁰. Wądolny-Tatar pisze o „negocjowanej biografii” jako efekcie dynamiki związanej z pamięcią i niepamięcią współauterek¹⁹¹.

Pod względem struktury *Mała zagłada* jest tworem bitekstualnym, w którego powstanie zostały zaangażowane dwie spokrewnione ze sobą osoby. Obie zabierają głos, tekst z założenia ma charakter intymnej rozmowy między matką i córką, jednakże nie jest to równy podział. Narracja ciąży ku monologowi tej drugiej, a Ferenc dochodzi do głosu w momentach, w których wyraża odmienne zdanie bądź zostaje poproszona o wyjaśnienia. Matka staje się zatem w narracji zaledwie figurą – co prawda reaguje na nadmiar makabrycznych opisów, wyznaczając tym samym granice stosowności narracji (staje się strażniczką autonomii własnej opowieści), jej

¹⁸⁸ Transkrypcja własna. Cytat z filmu *Mała zagłada* (2018) w reżyserii Natalii Korynckiej-Gruz. Nieodpartą, ale i nieosiągalną potrzebę spotkania z matką wyraża w poezji także Milena Wieczorek: „Wszystkie sposoby portretowania najbliższych scala jedno, nadrzędne poczucie obcości. Matka i ojciec, choć dobrzy i przyjaźni, nie są w stanie nawiązać dialogu z dzieckiem. Wszelkie próby rozmowy rozbijają się o mur nieporozumienia, pomiędzy rodzicami a córką powstała «złota / zatrzaśnięta brama» (*Wizyta*). Zarówno czuły, choć nieobecny ojciec, jak i matka «w masce anioła» nie potrafią lub nie chcą zrozumieć potrzeb i dążeń dziecka”, zob. M. Klimczuk, *Obecność domu i kulturowe wzory życia w poezji Mileny Wieczorek*, w: K. Wądolny-Tatar, M. Klimczuk, *Fenografia rodzinna...*, dz. cyt., s. 302–303. Teresa Ferenc jawi się w twórczości obu córek jako łagodna kobieta o tragicznej przeszłości. Obraz ojca – Zbigniewa Jankowskiego – jest natomiast przedstawiany przez artystki z odmiennej perspektywy. Milena Wieczorek pisze o ojcu milczącym, nieobecnym, lecz czułym i serdecznym. Anna Janko tworzy natomiast obraz mężczyzny despotycznego, skorego do przemocy: „Twarz pani Hedwig była zwrócona w moją stronę, a oczy patrzyły w moim kierunku i świeciły jak macica perłowa. – Co sze stało? – zapytała. – Nic – odpowiedziałam. – Jak to *nichts*? Ja widzę. Ty nie chcesz szlepej niemieckiej babie mówicz. – Co mam mówić? Włał mi i tyle. – Tata? – Tata. – Za co? – Za nic. – Nie ma za nic. – A właśnie że za nic! – Nagłe wzburzenie uderzyło we mnie jak fala w sztormie. – Takie bicie to jest za nic! Takie straszne bicie to jest za nic! – krzyknęłam i potem już nie byłam w stanie zahamować ani potoku słów, ani potoku łez. – Wie pani, jak on bije? Na goły tyłek pasem z metalową sprzączką. Biję i bije! Pięć razy, sześć razy, dziesięć razy. Bez końca! Tak mnie leje, jakby wrzątek na ciało! A z tego wrzątku nie można wyskoczyć, bo on trzyma i wali, i wali, i wali, do końca życia by tak mógł! A dzisiaj to mi jeszcze w twarz dał! Nienawidzę go!”, zob. A. Janko, *Finalistka*, Kraków 2021, eBook, Kindle, loc. 919–930.

¹⁸⁹ Katarzyna Wądolny-Tatar, biorąc pod uwagę także arachnologiczny wymiar prozatorskiej matrylinearności dodaje: „[Janko] przepisuje dla matki i dla «siebie», za nią i za «siebie», wreszcie – z niej i z «**siebie**» [wyróżnienie – K.B.]”. Zob. K. Wądolny-Tatar, *Przepisana biografia matki. O Małej Zagładzie Anny Janko w perspektywie pamięci biodziedzicznej*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Łódź 2016, s. 110.

¹⁹⁰ Ale też fragmentaryczność poezji, w obrębie której sama dokonuje autoterapii.

¹⁹¹ K. Wądolny-Tatar, *Przepisana biografia matki...*, dz. cyt., s. 111.

aktywność jest jednak marginalna. W nielicznych momentach, w których dochodzi do głosu, zwraca się zdecydowanie ku życiu, reagując emocjonalnie w newralgicznych punktach opowieści, wywołujących bolesne wspomnienia. Matka i córka stanowią w *Małej zagładzie* dwa odrębne byty, które mimo rodzinnych więzi są od siebie niezależne. Dobrze widać to na przykładzie ich stosunku do wojennej przeszłości. Janko wypowiada historię matki, by przekazać prawdę o sobie, o swoim życiu oraz doświadczeniu drugiego pokolenia powojennego. Anna Artwińska, pisząc o bitekstualności, zaznacza, że tekst określany tym mianem jest:

eksperymentalnym tekstem autobiograficznym – rozważania autorów dotyczą bowiem zarówno problematyki politycznej czy społecznej, jak i prywatnej, intymnej. W obrębie jednego tekstu łączą się tu dwa doświadczenia biograficzne, dwie życiowe historie opowiedziane w kontekście wielkiej polityki¹⁹².

Taka w istocie jest *Mała zagłada*. Wszelkie wątki społeczno-polityczne czy psychologiczne wprowadza do narracji córka ocalałej, przechodząc od opowieści o jednostce ku uniwersalnemu wydźwiękowi tekstu. Matka i jej wypowiedzi są silnie osadzone w rodzinnej przeszłości, reprezentują plan historycznej mikroskali. Teoretycznie zatem tekst nie powstałby bez ścisłej współpracy dwóch osób, ma więc dwie autorki. Jedna z nich przejmuje doświadczenie drugiej, by móc tę wspólną autobiografię wykorzystać do innych celów – stworzenia tekstu o charakterze apelatywnym. Temu zagadnieniu poświęcony jest kolejny rozdział niniejszej dysertacji.

Mała zagłada nie jest w pełni ani biografią, ani autobiografią, a raczej tworem hybrydycznym, opartym na współpracy osób, które łączą ze sobą nie tylko więzi rodzinne, ale i zaangażowanie emocjonalne czy też afektywne. Zaliczam ją zatem również do kategorii tekstów kolaboratywnych, które Anja Tippner opisuje następująco:

Teksty kolaboratywne są więc tym samym w odniesieniu do wielu aspektów pisarstwa autobiograficznego przypadkiem granicznym: plasują się na granicy pomiędzy autobiografią i biografią, między pisemnością i oralnością – jako że w większości przypadków bazują na opowiadaniach ustnych – oraz na granicy pomiędzy dwoma rodzajami autorstwa¹⁹³.

Nad tekstem pracowały dwie osoby: ocalała z Zagłady oraz reprezentantka pokolenia 2G, których doświadczenia nie są przystające. W utworze można zauważyć wiele zabiegów pozwalających córce „wejść w skórę matki”, by móc zmienić perspektywę, a nawet stać się

¹⁹² A. Artwińska, *Autobiografia podwójna i „sceny pisania”: Let, let. (Pokus o rekapitulacji) Josefa Hiršala i Bohumily Grögerovej*, w: *Autobiografie (po)graniczne*, red. I. Iwasów, T. Czerska, Kraków 2016, s. 142.

¹⁹³ A. Tippner, *Ghostwriting i historia mówiona: teksty kolaboratywne jako przypadek graniczny pisarstwa autobiograficznego*, w: *Autobiografie (po)graniczne*, dz. cyt., s. 212.

bardziej wiarygodną. To mechanizm bardzo bliski identyfikacji – narracyjnemu modelowi intersubiektywności¹⁹⁴, który proponuje Magdalena Rembowska-Płuciennik. Według badaczki identyfikacja „wymaga zarazem podmiotu utożsamiającego się z innym (narratora), jak i podmiotu, z którym opowiadający się utożsamia”¹⁹⁵. Co więcej, do owego modelu badaczka zalicza:

[...] formy implikujące bezpośredni, pełny i swobodny dostęp narratora do treści myśli i mowy wewnętrznej bohatera, ale w takim kształcie percepcyjnym lub/i językowym, w jakim pojawiają się one w polu jego reprezentowanej świadomości. Koniecznym wyznacznikiem jest więc maksymalne zbliżenie między perspektywą narratora i postaci, którą dopuszcza on do samodzielnej werbalizacji myśli w formie monologu pierwszoosobowego o zindywidualizowanej organizacji językowej lub obecność sygnałów, że narracja jednolita pod względem gramatycznym, relacja trzecioosobowa, dotyczy rzeczywistości przeżywanej przez postać. Strumień świadomości zakłada w największym stopniu konieczność imaginacyjnego „wejścia w cudzą jaźń” i relatywizacji danych o świecie do poziomu percepcji i możliwości poznawczych fikcyjnego człowieka, który jest „nie-mną”¹⁹⁶.

W *Małej zagładzie* nie mamy co prawda do czynienia ze strumieniem świadomości postaci, jednakże kluczowe wydaje się owo „maksymalne zbliżenie” nastawione na przejęcie opowieści matki, co dodatkowo podkreślają lakoniczne wypowiedzi rodzicielki oraz jej znikomy udział w procesie opowiadania.

Kaja Silverman wypracowała ważną w tym aspekcie teorię identyfikacji, dokonując jej rozgraniczenia pomiędzy idiopatyczną i heteropatyczną¹⁹⁷. Pierwsza – idiopatyczna – to identyfikacja oparta na bazie upodobnienia, projektowania podobieństwa do tego stopnia, by móc utożsamić dwa odrębne byty. Heteropatyczna natomiast wiąże się z takim statusem „ja”, w którym: „będąc podmiotem identyfikacji, przyjmuje na siebie ryzyko – czasowe i częściowe –

¹⁹⁴ „[...] narracyjne modele intersubiektywności sytuują się niejako «w poprzek» ustalonych podziałów na typy i odmiany narracji (np. wszechwiedzącą, autorską, personalną, pierwszoosobową czy trzecioosobową, obiektywną i subiektywizowaną). Wykładowi te subiektywnie wiążą się ze zmianami wyobrażeń na temat tego, czym jest subiektywność i jakie są jej ponadindywidualnie podzielane wyznaczniki. Historycznoliteracka ewolucja przedstawień wglądu w cudze doświadczenie polegała na stopniowym przejściu od intersubiektywności myśli (gdy narrator dysponował dostępem do nich), przez intersubiektywność mowy wewnętrznej (gdy zbliżał się najbardziej do jednostkowej perspektywy odczuwającego i mówiącego bohatera), do bardziej elementarnej intersubiektywności doświadczeń cielesnych i psychofizycznych (gdy narrator opiera się na obserwacji ucieleśnionego umysłu). Wyjście poza tradycyjne konwencje reprezentacji świadomości pozwala wykazać wątki, które mają fundamentalne znaczenie dla nowoczesnych studiów nad narracją: naświetla ono związek narracji z trybem pracy naszego umysłu, wskazuje, jakie cele poznawcze spełnia narracja (na innej płaszczyźnie – fikcja literacka)”. Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne modele intersubiektywności...*, dz. cyt., s. 87.

¹⁹⁵ Tamże, s. 81.

¹⁹⁶ Tamże, s. 80.

¹⁹⁷ Píše o tym również w artykule dotyczącym specyfiki *Małej zagłady* i *Szumu* Magdaleny Tulli Aleksandra Grzeska, zob. też, *Uwikłane. O relacji matka–córka w autobiografiach kobiet*, w: *Autobiografie (po)graniczne*, dz. cyt., s. 171.

stanięcia obok (straumatyzowanego) innego, jednak bez włączania go i bez zawłaszczania jego doświadczenia”¹⁹⁸. Pamięć heteropatyczna świadczy o gotowości do współodczuwania, bazując na świadomości, że równie dobrze mogło się to przydarzyć także osobie włączającej się w ów proces pamięciowy. Idąc jeszcze dalej tym tropem, warto przybliżyć koncepcję pamięci protetycznej Alison Landsberg, oznaczającą indywidualne wspomnienia jednostek nabywane w rezultacie osobistego, wielozmysłowego odbioru wspomnień przy pomocy wytworów kultury masowej utożsamianych z protezami. To przekazywanie wspomnień przy pomocy przedmiotów implementujących pamięć o wydarzeniach, których jednostka nie mogła być bezpośrednim świadkiem. Wspomnienia te ulokowane są pomiędzy jednostkowym i kolektywnym doświadczeniem¹⁹⁹.

Są prywatnie odczuwanymi wspomnieniami publicznymi, które powstają w zetknięciu się z reprezentacjami przeszłości cyrkulującymi w obrębie kultury masowej. Kształtowanie się tej formy pamięci jest odrębnym doświadczeniem, poprzez które osoba nie tyle po prostu pojmuje historię, ile identyfikuje się z nią, jako z głęboko odczuwaną pamięcią przeszłych wydarzeń. Jednocześnie jest ona świadoma, iż określone wydarzenia nie były częścią jej życia. Kluczową rolę w tym procesie odgrywa ludzka zdolność empatii oraz sposób funkcjonowania medialnej „technologii pamięci”²⁰⁰.

Janko świadomie zabiera matce jej historię, uznając, że z biegiem czasu wie o niej, a nawet „pamięta” więcej niż sama ocalała. Pamięć jawi się tutaj w roli konstruktora – inicjuje powstanie uzupełniającej narracji o przeszłości, a zarazem umożliwia jej stworzenie. Janko, posługując się zgromadzonymi informacjami i bazując na wspomnieniach matki, niejednokrotnie wyobraża sobie, że jest małą Renią. Dochodzi wtedy do projekcji sytuacji z odebranego jej rodzicielce dzieciństwa. Narratorka kreuje wizję przeszłości, wprowadzając czytelnika w życie domowe rodziny Ferenców. Rekonstruuje to, czego jej matka pamiętać nie może: „Taką opowieść

¹⁹⁸ K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge 1996, s. 16, cyt. za: K. Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu: Białośzewski, Richter, Spiegelman*, Warszawa 2021, s. 286.

¹⁹⁹ *Pamięć protetyczna* (hasło encyklopedyczne), w: *Modi memorandi. Leksykon kultur pamięci*, dz. cyt., s. 343–345.

²⁰⁰ T. Skalska, *Między pamięcią protetyczną a protezami pamięci. Dyskursy kultury popularnej w kontekście memory boom*, Łódź 2015, s. 128. W cytowanej pracy Skalska przytacza również cztery tezy Landsberg dotyczące pamięci protetycznej, które świadczą o jej wyjątkowości w dyskursie pamięci i postpamięci: 1. wspomnienia protetyczne nie są zapisem doświadczeń jednostkowych, ani organicznym dziedzictwem jej rodziny lub grupy kulturowej (s. 128); 2. „Podobnie jak protezy cielesne, wspomnienia protetyczne są doświadczane przez ciało jednostki, stanowią rezultat sensualnego, angażującego zarówno zmysły, jak i odczucia kinestetyczne, kontaktu z medialną reprezentacją, i podobnie jak one bywają oznaką uprzednio doznanej traumy” (s. 129); 3. „Metaforyka protezy sygnalizuje wymiennosc i zamiennosc wspomnień, intensyfikowaną przez fakt, że doświadczenie staje się towarem” (s. 130); 4. „Ponieważ wspomnienia protetyczne nie mają charakteru esencjalnego, nie stanowią wyłącznej własności określonej etniczno-kulturowej grupy, ich transmisja nie opiera się na związkach pokrewieństwa (jak w przypadku postpamięci M. Hirsch)” (s. 130).

o tobie ułożyłam, mam, taki początek bajki, która niedługo potem zmieniła się w okrutną historię Europy” (Mz, 39)²⁰¹.

Oparta na empatii więź między matką i dzieckiem pozwala na współodczuwanie negatywnych emocji, dlatego też powracająca depresja, ataki paniki, płacz, wyobcowanie Teresy Ferenc stały się częścią dzieciństwa jej córki. Na uwagę zasługują te fragmenty tekstu, w których autorka przedstawia ich nietypową relację, ulegającą na przestrzeni czasu deformacji, ciążącą ku zamianie ról. Nierzadko w formie zarzutu Janko przywołuje sytuacje z dzieciństwa, w których musiała stać się matką dla swojej rodzicielki po to, by móc zaopiekować się małą Renią. Ów mechanizm, zwany w psychologii parentyfikacją, został opisany przez Nancy’ego D. Chase’a:

Parentyfikacja w rodzinie obejmuje związaną z działaniem i/lub emocjonalną zamianę ról, w której dziecko poświęca własne potrzeby – uwagi, bezpieczeństwa i uzyskiwania wsparcia w rozwoju, po to, aby dostosować się do instrumentalnych lub emocjonalnych potrzeb rodzica i troszczyć się o nie²⁰².

Jak zauważa psycholożka Monika Wasilewska, zamiana ról była częstym mechanizmem obecnym w polskich rodzinach dotkniętych traumatycznym doświadczeniem II wojny światowej²⁰³. Rodzice, niezdolni do indywidualnego przepracowania traumy, pozostawieni sami sobie z uwagi na małą dostępność specjalistycznej opieki psychologicznej, konsekwencjami traumatycznych wydarzeń z przeszłości obarczali kolejne pokolenie. Psycholożka Katarzyna Schier w publikacji poświęconej zjawisku parentyfikacji opisuje wyszczególnione przez Chase’a kategorie, w obrębie których może zaistnieć mechanizm opieki nad dorosłym, nazywając je obszarami egzystencjalnym i emocjonalnym. *Mała zagłada* stanowi przykład opisu parentyfikacji emocjonalnej, która

²⁰¹ Owa strategia przywodzi na myśl publikację Dariusza Pawelca *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Badacz, co prawda opisując teksty poetyckie, zwraca uwagę na sposoby mówienia do adresata traktowane jako retoryczny chwyt stwarzający przestrzeń do rozległego apelu. Wydaje się, że Janko stosuje podobną formułę wypowiedzi – przejmuje świat matki po to, by móc go jej powtórnie opowiedzieć, a przy tym mimochodem także sobie i innym. Można również zaryzykować stwierdzenie, że kolejność adresatów powinna być odwrotna: opowiada przede wszystkim sobie i innym, a przy okazji matce, która staje się wówczas jedynie „wykorzystaną figurą” literacką. Zob. D. Pawelec, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003.

²⁰² N.D. Chase, *Parentification. An Overview of Theory, Research, and Societal Issues*, w: tegoż, *Burdened Children. Theory, Research, and Treatment of Parentification*, Thousand Oaks 1999, s. 5, cyt. za: K. Schier, *Dorosłe dzieci. Psychologiczna problematyka odwrócenia ról w rodzinie*, Warszawa 2014, s. 22.

²⁰³ M. Wasilewska, *Parentyfikacja jako efekt międzypokoleniowego dziedzictwa traumy*, on-line: https://www.academia.edu/3022409/_Parentyfikacja_jako_efekt_mi%C4%99dzypokoleniowego_dziedzictwa_traumy_ (dostęp: 05.03.2022).

dotyczy zaspokajania przez dziecko emocjonalnych i społecznych potrzeb jego opiekunów. Dziecko może być więc opiekunem rodzica cierpiącego na depresję lub chorego psychicznie, powiernikiem lub pocieszycielem jednego z rodziców [...] ²⁰⁴.

Ponadto Schier wyszczególnia sześć wariantów roli spełnianych przez dziecko w rodzinie. Są nimi: dziecko jako służący, opiekun rodzica, opiekun rodzeństwa, bufor (mediator w przypadku konfliktu rodziców), terapeuta oraz partner (w tym seksualny). Szczególnie istotnym wariantem w narracji Janko jest rola dziecka jako terapeuty, potrafiącego uspokoić czy też być oparciem dla rodzica w złym stanie psychofizycznym oraz przejmować na siebie troski dorosłego. Zostaje obarczone problemami stanowiącymi obciążającymi jego psychikę, przerastającymi jego zdolność do radzenia sobie z nimi. Poniższy fragment *Malej zagłady* opisuje tę zależność:

Wyobraź sobie, dziecko patrzy. Dziecko patrzy na matkę, która wciąż płacze. Jest bardzo zajęta, nic nie widzi, nic nie słyszy, bo jest bardzo zajęta płakaniem. Ma twarz ciemną i mokrą i oczy spuchnięte, nie zwraca się do dziecka jak do dziecka, tylko jak do dorosłego: „Powiedz mi, powiedz, co ja mam robić? Co robić?”. Albo przeprasza: „Jestem chora, jestem taka chora, ale to minie...”. Albo odwraca się do ściany, a wtedy dziecko zostaje całkiem samo na świecie (Mz, 96–97).

Warto zwrócić uwagę na samą konstrukcję cytatu. Narratorka, rozpoczynając wypowiedź słowami „wyobraź sobie”, zwraca się do matki, która – pogrążona w depresji – prawdopodobnie wówczas nie miała i wciąż nie ma świadomości, w jakiej sytuacji stawiała swoje dziecko („nic nie widzi, nic nie słyszy”). Ponadto można wnioskować, że przeniesienie trudnego wydarzenia w sferę wyobraźni stanowi mechanizm obronny – odbierając wydarzeniu rys rzeczywistości, narratorka ogranicza negatywne oddziaływanie parentyfikacji. Mowa tu zatem o jakimś przykładowym dziecku doświadczającym zamiany ról z matką – matką obcą, odległą, trudną w komunikacji. O tragizmie przedstawionej sytuacji świadczy fraza: „[...] wtedy dziecko zostaje całkiem samo na świecie”. Istotny jest również tok wypowiedzi przywodzący poniekąd na myśl Peiperowski układ rozkwitania ²⁰⁵ – powtórzenia, z nadbudową informacji w każdym kolejnym zdaniu, podkreślają emocjonalny ładunek słów, jednocześnie sprawiając wrażenie trudu przy ich ostrożnym dobieraniu. Powtórzenia podkreślają również charakterystyczne dla pisarstwa Janko „przyspieszenie” i dużą ekspresję wypowiedzi, przejawiającą się tutaj w gradacyjnej nadbudowie napięcia. Ponadto zastosowanie retorycznych pytań, padających z ust rodzicielki, uwypukla dramatyzm sytuacji – świadczą one o emocjonalnej niestabilności, nagłej zmianie

²⁰⁴ K. Schier, *Dorośle dzieci...*, dz. cyt., s. 23.

²⁰⁵ 20–22 maja 2022 roku odbyła się w formie wirtualnej międzynarodowa konferencja naukowa „Literatura a botanika”, podczas której Łukasz Kraj wygłosił anglojęzyczny referat zatytułowany „Can a Poem Blossom? Vegetal Ontology in Tadeusz Peiper’s Poetry”. Wystąpienie badacza wskazuje na nieustające zainteresowanie strukturami poetyckimi Peipera.

nastrojów: od rozpacz, poprzez chęć usprawiedliwienia swojego stanu, aż po zubożenie. Pierwotna próba logicznego wyjaśnienia i zrozumienia matczynej kondycji przeradza się w wyraz dziecięcego rozczarowania i przejmującej samotności. Konsekwencją parentyfikacji staje się wrogi nastawienie narratorki – utożsamiającej się z opisanym dzieckiem – i chęć odwetu na osobach, które były przyczyną pogłębiającego się złego stanu rodzicielki. Poniższy fragment świadczy również o wczesnym, intuicyjnym rozpoznaniu mechanizmów parentyfikacyjnych, by po latach, na podstawie zdobytej wiedzy psychologicznej, precyzyjnie rozpoznać schemat zamiany ról.

Moja mała mama, nieraz tak o tobie myślałam. Byłam matką swej matki. Często czułam, że wymagasz szczególnej opieki. Pamiętasz, jak odgrażałam się, że kiedy dorosnę, to znajdę tę złą ciotkę, która kazała ci nosić wiadra z wodą pod górę, znajdę ją i podpalę na niej spódnice? Bardziej niż ty nienawidziłam Niemców, czułam w sobie gotowość do walki. [...] Obiecywałam, że kiedyś napiszę książkę *Nasza mama sierotka*, żeby wszystkie dzieci się dowiedziały. [...] Byłam dzieckiem podległym matce, musiałam jej słuchać, a zarazem matkowałam jej i bywałam większa od niej. Czułam stale, jakbym miała pod górkę w tej miłości (Mz, 97–98).

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

Dlatego teraz musimy o tym mówić. [...] Dlatego musimy to wyrozmawiać, przerozmawiać na wylot. Żebyś na koniec miała wreszcie spokój. Żebyś tego, broń Boże, ze sobą na tamten świat nie zabrała. I żebym ja też mniej się bała w swoich snach. Mamo, nawet nie wiesz, jakie przez to miałam dzieciństwo... Uszkodzone w pewnym sensie (Mz, 86).

Janko wyraża bezwzględną konieczność stworzenia narracji rozrachunkowej: „musimy o tym mówić”, „musimy to wyrozmawiać”, tym samym wciąż pozostając w roli opiekunki matki.

Koresponduje to z koncepcją symbolizacji zaproponowaną przez Ryszarda Nycza, której w tym wypadku podlega dzieciństwo. Chaotyczne i rozproszone w tekstach wspomnienia ulegające konkretyzacji, a zarazem urzeczywistnieniu w *Małej zagładzie*, co stanowi po pierwsze podstawę tożsamościową podmiotu, po drugie – podstawę do przeprowadzenia rodzinnego rozrachunku. Symbolizacja dzieciństwa nastawiona jest również na domknięcie przeszłości i zwrot ku lepszej przyszłości²⁰⁶. W powyższym fragmencie narratorka samodzielnie formułuje potrzeby rodzicielki, płynnie przechodząc do własnych – do konieczności domknięcia traumatycznej opowieści po to, by mogła pogodzić się z matką i przeszłością. Mimo empatycznego podejścia w narratorkę nie słabnie jednak poczucie żalu o to, że całe jej dzieciństwo upłynęło w cieniu wojennych wydarzeń, było więc podszyte strachem, niepewnością. Historia matki przekształca się w historię reprezentantki powojennego pokolenia, co podkreśla konstrukcja zdań: powtórzone dwukrotnie „żebyś” niepostrzeżenie zamienia się w „żebym”, a zatem „ty” zostaje przejęte przez autorskie „ja”. To zawłaszczenie dokonuje się stopniowo – wraz ze słabnięciem pamięci matki jej historia „przechodzi” na córkę, staje się jej ciężarem, ale i odpowiedzialnością. Zwroty do matki najczęściej łączą się z nawiązaniem do wyblakłej pamięci zdażeń Teresy Ferenc: „Mamo, mogło tak być, wtedy pamiętałaś, a teraz już nie, to naturalne, że twoja pamięć w tym wieku szwankuje” (Mz, 43), w wielu miejscach są jednak podstawą do tego, by córka mogła sama opowiedzieć historię, którą zna z zapośredniczonych przekazów. Stanowczo przejmuje ona „dowodzenie”, odbierając tym samym matce możliwość samodzielnego świadczenia: „Mamo, nie ma mowy, żebyś wszystko dokładnie pamiętała, bo trauma dezintegruje pamięć” (Mz, 85). Matka w oczach narratorki często jawi się jako mała bezbronna dziewczynka, nad którą ma ona przewagę, ponieważ sama nie musi mierzyć się z traumą. Janko uwypukla również wsteczną tendencję rozwojową – okres senilny cechuje powrót do dziecięcych zachowań, do konieczności posiadania opiekuna sprawującego rodzicielski nadzór.

Popatrz, mamo, jaka z ciebie się teraz dziewczynka zrobiła. To przez chorobę²⁰⁷. Masz znów wielkie oczy i warkoczyk. Tyle że siwy. I wydajesz się taka bezbronna. I nie krzyczysz na nikogo. [...] Wiesz, że ja się często bałam ciebie, gdy byłaś moją mamą? Teraz jest tak przyjemnie być razem, teraz ja jestem dorosła, a ty mała i słaba. [...] Miny nawet robisz chwilami jak zupełnie dziecko. [...] Gdy i ja znów będę

²⁰⁶ R. Nycz, *Tropy „ja”*: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 13.

²⁰⁷ Doświadczenie choroby Teresa Ferenc ujmuje w cyklu wierszy *Szpitalne okno*, będącym częścią zbioru *Widok na życie*. Zob. T. Ferenc, *Widok na życie*, Sopot 2012. O doświadczeniu choroby i przestrzeni szpitalnej w twórczości poetki pisze natomiast Joanna Grądział-Wójcik, zob. J. Grądział-Wójcik, „Na stole operacyjnym”. *Doświadczenie szpitala we współczesnej polskiej poezji kobiet*, „Anafora” 2016, R. 3, nr 1, s. 39–60; teźże, *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o paronomazji na przykładzie poezji kobiet*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2017, s. 30(50), s. 89–105.

dzieckiem, chciałabym, żeby moja córka miała do mnie serce, ale to jest trudne i wymagać tego nie można. Widzę po sobie, jak wiele cierpliwości trzeba mieć, gdy rodzice z dziećmi zamieniają się rolami. W dodatku towarzyszy temu jakiś dziwny egzystencjalny niesmaczek, bo uczucia zmieniły wektor i pod prąd płyną, wbrew dotychczasowemu nurtowi zdarzeń (Mz, 152–153).

Janko wyznacza kres macierzyństwa Ferenc, mówiąc „gdy byłaś moją mamą” – bycie matką, opiekunką to zatem stan przejściowy, którego narratorka również się wyzbędzie, gdy sama zacznie wymagać opieki i gdy ponownie „stanie się dzieckiem”. Zapleciony warkoczyk – tym razem siwy – to natomiast charakterystyczna cecha wyglądu małej Reni, a dodatkowo łącznik z dzieciństwem sprzed pacyfikacji i kolejny zwrot ku przeszłości²⁰⁸. Ponadto „egzystencjalny niesmaczek” wynika z zaburzenia naturalnego porządku temporalnego, a równocześnie zachwiania cech konstrukcji czasu w prozie Janko. Narratorka wyraża silną chęć i potrzebę prawdziwego poznania i zrozumienia matki, jednak w swoim własnym trybie, którym kieruje wybieganie wstecz, przyspieszenie (uruchamiane poprzez wyliczenia) i następująca po nim kompensacja: „Chciałabym zdążyć wszystko zrozumieć. Dowiedzieć się, kim jesteś, dziewczynko, która straciłaś matkę, ojca, dom, całą wieś, słońce i księżyc, i wszystkie bajki” (Mz, 214). Z drugiej strony jednak ma świadomość własnej niemocy, stąd nawet jej deklaracje świadczące o niezłomności i sile charakteru podszyte są autoironią:

Jasne, że ja, a nie ty. Ja dam radę. Jestem dzielnym chłopcem, mam. Ty jesteś dziewczynką, która się bała przez całe życie i siała strach wokół w każdej sprawie. Cóż z tego, że napisałaś ileś wierszy o matce, ojcu, domu i wiosce wniwecz obróconej? Takie tam ludzkie, dziecinne żale... (Mz, 225)

Wydaje się zatem, że jest to deklaracja złożona na wyrost, co podkreśla infantylizacja „ja” poprzez wprowadzenie wczesnodziecięcych ról płciowo-społecznych. Mimo ogromu współczucia i zrozumienia dla matki, w niektórych fragmentach tekstu córka zarzuca rodzicielce bierną postawę. Ma jej za złe, że przez całe życie nie starała się o zadośćuczynienie win (które mogło przynieść jej rodzicielce częściową ulgę), choć miała do tego pełne prawo. Co prawda narratorka sama zaznacza, że soszańskich dzieci nie uznano oficjalnie za „dzieci Zamojszczyzny”, a tym samym odebrano im prawo do jakichkolwiek odszkodowań materialnych, niemniej chodzi tu raczej o symboliczny gest nazwania pacyfikacji wsi najokrutniejszą z masakr na Zamojszczyźnie. Tymczasem świadomość braku oficjalnej przynależności do wspólnoty ofiar oraz kumulowane przez Ferenc negatywne emocje wpływały na życie i funkcjonowanie całej rodziny. Janko odkrywa w *Małej zagładzie* pokłady gromadzonego przez lata żalu wobec matki, co wyraża m.in. w ironicznym podsumowaniu jej aktywności, czyli napisania „iluś wierszy”

²⁰⁸ Koresponduje on również z Różewiczowskim „mysim ogonkiem ze wstążeczką” z ekspozycji Muzeum Auschwitz-Birkenau, przedstawionym w wierszu *Warkoczyk*.

zawierających „dziecinne żale”. Być może zatem nadrzędnym celem zapisu rozmowy między matką i córką jest chęć uporządkowania spraw rodzinnych. Powojenna przeszłość wciąż nie znajduje domknięcia, co jest widoczne również w szerszym planie fenograficznym. Córki Ferenc buntują się w młodości, nie chcą funkcjonować w domu, w którym żyje się traumatyczną przeszłością rodzicielki. Podmiot liryczny poezji Mileny Wieczerek podejmuje nieustanne próby ucieczki, jest jednak tak mocno związany z domową przestrzenią, że zawsze do niej wraca. Konieczność ucieczki wyrażona zostaje także w prozie Janko, o czym świadczy szybkie zamążpójście bohaterki *Dziewczyny z zapalkami* (konieczne przyspieszenie) i stworzenie własnej rodziny (plan kompensacyjny).

W *Małej zagładzie* Janko próbuje zatem w naturalny i codzienny sposób odnaleźć i przywołać przeszłość w celu odszukania źródła traumy rzutującej na matczyno-córczyne relacje. Angażuje matkę, by wspólnie dążyć do usystematyzowania faktów i zrozumienia mechanizmów traumy. Dzięki łączącej je więzi próbują stworzyć bezpieczną przestrzeń (tekstową), w której – poprzez rozmowę (i jej zapis) – zamkną to, co bolesne, a przynajmniej podejmą taką próbę. Janko pisze:

Zabrałam ci twoją historię mamó, twoją apokalipsę. Karmiłaś mnie nią, gdy byłam mała, szczyptą, po trochu, żeby mnie tak całkiem nie otruć. Ale się uzbierało. Mam ją we krwi. Dziesiątki lat zaciemniała mi obraz świata. Dziś może więcej jej we mnie niż w tobie. [...] Co mam z tą naszą historią zrobić teraz? Moje dzieci jej nie chcą. Włożę ją w szczelne zdania, w zamknięte akapity. Żeby się już ani dym, ani języki ognia, ani łzy nie pokazywały. I żebyś jej nie musiała zabierać na tamten świat. Po wszystkim napiszę słowo: Koniec (Mz, 242).

Historia matki, ukazana jako trucizna, powoduje otępienie zmysłów i odbiera siły witalne, umiejętność normalnego funkcjonowania w świecie. Co prawda w powyższym fragmencie autorka wyraża chęć pozbycia się jej, używając metafor zamknięcia: „szczelne zdania”, „zamknięte akapity”, niemniej – paradoksalnie – umieszcza ją w obrębie utworu literackiego, zorientowanego na czytelnicy odbiór. Janko tworzy konceptualną metaforę tekstu-pojemnika, w którym przechowywana jest trauma²⁰⁹. Przejęcie historii matki to niezbędny krok do tego, by tekst *Małej zagłady* potraktować jako miejsce do apelu. Autorka ma na celu uświadomienie czytelnikom, że traumatyczne doświadczenie jej matki to jedynie zbliżenie, dotknięcie zła,

²⁰⁹ Terminu „tekst-pojemnik” używa Katarzyna Wądolny-Tatar w publikacji *Przepisana biografia matki...*, dz. cyt., s. 118.

które wciąż wydarza się na całym świecie. Koresponduje to z kategorią wspólnoty emocjonalnej Agnieszki Daukszy, uruchamiającą określony potencjał emocjonalny, pozwalający na współodczuwanie i wytwarzający potrzebę wspólnego działania²¹⁰.

Widmowy charakter przeszłości – przeżywanej w teraźniejszości, uobecniony przez opowieść, obraz – pozwala na literackie lub wizualne wywołanie z pamięci tego, co nieobecne, oraz przemyślenie, przewartościowanie własnego względem niej umiejscowienia²¹¹.

Janko, korzystając z zapośredniczonej i własnej pamięci, buduje sieć wspomnieniową, dzięki której łączy masakry minione z aktualnymi. Uświadamia również, że ich długotrwałe skutki będą odczuwane przez kolejne pokolenia. Pamięć jako sieć łącząca indywidualne wątki w szerszą, uniwersalną perspektywę jest więc kategorią wspólnototwórczą. Janko podejmuje próbę stworzenia dzieła o charakterze relacyjnym, nieustannie poszukując wspólnoty, z którą może się utożsamić („mam ją [apokalipsę – K.B.] we krwi”), a równocześnie odróżniać ją od innych („moje dzieci jej nie chcą”). Jak zaznacza Dauksza:

Projekt interpretacji relacyjnej nie zakłada utopijnej wiary w spistość czy trwałość wspólnotowego bycia; chodzi o fakt nieodzowności i nieuchronności wyobrażeniowego odnoszenia się do tego, co wspólne, dzielone lub osobne – na poziomie interpretacyjnym, ale – co za tym idzie – egzystencjalnym²¹².

Ponadto autorka nieustannie zaznacza swoje miejsce w obrębie wspólnoty osób dźwigających ciężar wojennej traumy, którą mimowolnie przyswajała od wczesnych lat dzieciństwa. Proces transferu traumy – długotrwały i obciążający – umacnia narratorkę w przekonaniu, że ma prawo do niej przynależeć. Posługuje się także narracyjnymi chwytami uruchamiającymi i wyzwalającymi silne emocje, oddziałującymi na czytelniczną percepcję oraz zdolność do współodczuwania. Element wspólnotowości jest silnie akcentowany w *Małej zagładzie* i koresponduje z ekstrawertycznym modelem narracyjnym.

²¹⁰ Szerzej o wspólnotach emocjonalnych: A. Dauksza, *Wspólnoty emocjonalne. W stronę interpretacji relacyjnej*, w: tejsze, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017, s. 352–378. Aleksandra Grzemska zaznacza: „Kobięce pisanie autobiograficzne wyróżnia się charakterystycznym umiejscowieniem podmiotu we wspólnocie doświadczeń; wspólnocie rodzinnej, pokoleniowej, ale także emocjonalnej/afektywnej, intelektualnej, wyobrażonej, instytucjonalnej, środowiskowej, dyskursywnej. Kobięcy podmiot performatywny zazwyczaj nie jest podmiotem samotnym, lecz współdziała (często nawet nieświadomie) z innymi podmiotami [...]”, zob. A. Grzemska, *Matki i córki...*, dz. cyt., s. 79.

²¹¹ Tamże, s. 78.

²¹² A. Dauksza, *Znaczenie odczuwane: projekt interpretacji*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 280.

Apelatywność *Małej zagłady*

Punktem wyjścia dla narratorki do dalszych rozważań na temat zła i niesprawiedliwości na świecie staje się pacyfikacja rodzinnej wsi Teresy Ferenc. „Odpamiętywanie” przeszłości z matką i osobami pamiętającymi soszańską tragedię, liczne kwerendy, odszukiwane dokumenty, odwiedzanie miejsc Zagłady – wszystkie te zabiegi mają przygotować narratorkę do rozrachunku z historią. Tym razem jest to rozrachunek zewnętrzny, stojący w opozycji do wewnętrznego, intymnego rozrachunku z matką²¹³. Narratorka nieustannie konfrontuje swoją wiedzę z wszystkimi dostępnymi jej danymi oraz z opowieściami naocznych świadków minionych wydarzeń, co świadczy również o stałej potrzebie wspólnoty. W tekście sama stawia sobie diagnozę – to ciągle poszukiwanie, czytanie, odwiedzanie, oglądanie, wypytywanie mają być przejawami procesu transmisji traumy na drugie pokolenie powojenne.

Janko w *Małej zagładzie* pisze o tych, o których prawdopodobnie nikt już nie pamięta. Chce przywrócić kolektywnej pamięci ofiary pacyfikowanych wsi, w szczególności dzieci. Przytaczane przykłady są poparte skrupulatnie gromadzonymi informacjami statystycznymi, ale narratorka skupia uwagę na tych ofiarach, które się tym statystykom „wymykają”:

Wróćmy do liczb, które się liczą. Na samej tylko Zamojszczyźnie esesmani, żołnierze, żandarmi i policjanci w służbie niemieckiej spacyfikowali 115 wsi, niektóre parokrotnie, wysiedlili ostatecznie 110 tysięcy Polaków (z prawie trzystu wsi). Z wysiedlonych 110 tysięcy około 30 tysięcy stanowiły dzieci, z których 10 tysięcy nie przeżyło. Nie znałaś tych liczb, prawda? Te dzieci zginęły na Majdanku, w Oświęcimiu, podusiły się w wagonach podczas transportu, zamarły, umarły na zapalenie płuc. Nie wiadomo, ile zniknęło w Niemczech, gdzie dotarły niektóre z tych, co miały niebieskie oczy... A czy ktoś policzył te dzieci zabite na miejscu, w domach, na podwórkach? Albo te, co zostały sierotami, czyli na wpół umarłe? Tych, które były w łonach zabitych matek, nie policzono. Twoja mama była w ciąży, gdy została zastrzelona (Mz, 54–55).

Autorka bardzo często stosuje zabieg kumulowania liczb, faktów, sytuacji czy też imion, potęgający wrażenie rozmiaru dokonanej masakry i nadający im namacalny charakter. Poznając imię i wiek ofiary, jej cechy charakterystyczne, skłonni jesteśmy uznać tę osobę za bliższą nam – jej śmierć nie stanowi już wyłącznie kolejnej cyfry w statystykach. W powyższym fragmencie młodsza bohaterka kieruje wypowiedź do starszej, by upewnić się, że tak, jak większość, nie znała przytoczonych informacji, nie uświadamiała sobie rozmiarów dokonujących się zbrodni.

²¹³ O rozrachunku z przeszłością zob. także: *Rozliczanie przeszłości. Relacje polsko-żydowskie w tekstach kultury XX i XXI wieku*, red. T. Sucharski, M. Murawska, Słupsk 2016.

Nieustannie konfrontuje nabytą wiedzę z tym, co zapamiętane przez świadka²¹⁴. Stara się również przywrócić powszechnej pamięci te dzieci, które zostały skrzywdzone czy też uśmiercone poza oficjalnymi statystykami. Janko najczęściej dokonuje wyliczeń, dąży do nagromadzenia faktów, po czym zadaje retoryczne pytania, które każą czytelnikowi zastanowić się nad przedstawionymi danymi. Poprzez takie zabiegi narracyjne autorka prowadzi czytelnika przez meandry minionych zbrodni, ale odnosi się również do tych, które wydarzają się w XXI wieku. Tekst *Małej zagłady* ma zatem charakter apelatywny – po pierwsze, apeluje do pamięci matki, po wtóre, jest wezwaniem do cywilizacyjnego rachunku sumienia i do aktywnego reagowania czy chociaż do wyrażania braku przyzwolenia na ludzką krzywdę.

Janko jest w swoich rozważaniach na temat zbrodni sarkastyczna, czym podkreśla ich irracjonalność i sprzeczność z normami etycznymi oraz moralnymi obowiązującymi w XX-wiecznym świecie w centrum Europy. By podsycić w czytelniku opór wobec niesprawiedliwości danego wydarzenia, kolejne akapity rozpoczyna kontrowersyjnymi zdaniem, podkreślającymi ekstatyczność czynienia zła, które zaraz potem „rozbraja”, tłumaczy:

W wojnie cudowne jest to, że nagle zło, które jest dla przeciętnego człowieka w okresie pokoju trudno dostępne, ekskluzywne nawet, obarczone przecież sporym ryzykiem kary i społecznego potępienia, staje się prawnie dozwolone, więcej – zalecane i nagradzane przez państwo (Mz, 183).

Poprzez odniesienia do spraw społecznych realizuje się także funkcja wspólnototwórcza ironii, która jest ukierunkowana na czytelnika. Według Wojciecha Pikora odbiorca literackiej narracji, wychwytyjący i interpretujący ową ironię, ma przyjąć punkt widzenia autora. Oznacza to również „zaakceptowanie jego systemów wartości i bazującego na nim działania”²¹⁵. Co więcej, budowanie ironicznej wspólnoty wychodzi niekiedy poza relację autor–czytelnik i obejmuje całą grupę odbiorców, którzy dzięki przynależności do wspólnoty tworzą swoje poczucie tożsamości, równocześnie dystansując się wobec tych, którzy nie są w stanie owej ironii wychwytać i zinterpretować²¹⁶. Poprzez ironię Janko tworzy w swojej twórczości istotne kręgi przynależności. W cytowanym powyżej fragmencie odnosi się ponadto do koncepcji banalności zła Hanny Arendt zakładającej, że wszelkie bestialstwo, którego dopuszczali się oprawcy, można

²¹⁴ Statusowi świadka „Teksty Drugie” poświęciły 3. numer z 2018 roku zatytułowany *Ustanawianie świadka*. W 2019 roku nakładem Instytutu Badań Literackich PAN w serii Nowa Humanistyka wydana została również publikacja *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. A. Dauksza, K. Koprowska, Warszawa 2019.

²¹⁵ Zob. W. Pikor, *Ironia jako narzędzie narracji*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2018, nr 11, s. 223. Rozległe badania nad ironią zawarte zostały natomiast w obszernej monografii autorstwa Włodzimierza Szturca, zob. W. Szturc, *Eironeia*, Kraków 2018. Na uwagę zasługuje także rozprawa Piotra Łaguny, zob. P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz. Z zagadnień teoretycznych ironii*, Kraków 1984.

²¹⁶ W. Pikor, dz. cyt., s. 223.

łatwo sklasyfikować jako konieczność wypełniania służbowych obowiązków czy też chęć bycia zauważonym. Tym sposobem narratorka niejako podporządkowuje sobie czytelnika – prowadzi narrację w taki sposób, by jej osądy stały się osądami odbiorcy. Retoryczność stawianych pytań sprawia jednak, że czytelnik ma wrażenie samodzielności w ocenie. Wolfgang Iser opisuje zjawisko kierowania czytelnikiem następująco:

Komentarz w dwojaki sposób prowokuje zdolność wydawania sądów: wykluczając jednoznaczny osąd zdarzeń, stwarza puste miejsca, dopuszczając szereg zmiennych wypełniających; ale zarazem podsuwając możliwości oceny, stara się o to, by miejsca te nie były wypełnione dowolnie. Struktura ta zapewnia zatem z jednej strony udział czytelnika w ocenie, z drugiej strony – kontrolę nad reakcjami, które są podstawą oceny²¹⁷.

Narratorka tekstu mocno zaznacza swoje stanowisko wobec opisywanych wydarzeń. Zarzuca odbiorcę silnymi, przemawiającymi do rozsądku argumentami, eliminując możliwość posiadania odmiennego zdania. Podaje wiele możliwych scenariuszy, próbuje odgadnąć myśli oprawców, ich motywacje, obrazując równocześnie ich niedorzeczny charakter:

Z dziećmi zawsze problem. Ojców i matki normalnie się pozabija, ale co z dziećmi? No bo co można zarzucić małemu dziecku tak wprost? Nawet wymyślić nic wiarygodnego się nie da. O co oskarżyć dwulatka? Powiesz, że to twój wróg? Że ma współników? Dywersant? Partyzant? Na szkodę państwa działa? Śmiechu warte. Żadna zwykła polityczna hipokryzja nie pasuje (Mz, 136).

Janko obnaża absurdy ideologii służącej wojnie. Tam, gdzie kończą się racjonalne argumenty, pozostaje jedynie odsłanianie fanatycznego źródła wojennych działań i ujawnianie szaleńczej propagandy. Narracyjna, ekshibicjonistyczna strategia obecna jest już we wcześniejszej twórczości pisarki – jak zaznacza bohaterka *Dziewczyny z zapalkami*, „własnego życia nie da się opowiedzieć. Można je tylko obnażyć”²¹⁸.

W *Małej zagładzie* znajdują się również fragmenty odsłaniające mechanizmy interesownego, ideologicznego użycia języka, by „usprawiedliwić” to, co bestialskie i okrutne. Autorka walczy o świadomość językową w opisywaniu wojennej hekatombi, chce, by nazywać rzeczy po imieniu i w tym zgadza się ze swoją matką, mówiąc: „Nie chcesz słowa «naziści», bo odsyła w niebo abstrakcji. Albo w piekło, oczywiście. W każdym razie konkretny zbrodniarz znika z pola widzenia, bo słowo «nazizm» odpuszcza winy pojedynczym osobnikom” (Mz, 158). Nie godzi się na stereotypowe przypisywanie win, chce, aby każdy przypadek był analizowany i osądzany osobno. Dlatego też znajdziemy tutaj wątki dotyczące „dobrego

²¹⁷ W. Iser, *Apelatywna struktura tekstów: nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1, s. 270.

²¹⁸ Zob. A. Janko, *Dziewczyna z zapalkami*, Warszawa 2007, s. 37.

Niemca”, który potrafił sprzeciwić się rozkazom i postępować zgodnie ze swoim sumieniem. W wypowiedziach matki narratorki zauważyć można emocjonalne rozróżnianie pomiędzy oprawcami a ofiarami, co jest zrozumiałe, biorąc pod uwagę jej багаż doświadczeń. Celem tekstu jest jednak obiektywna ocena sytuacji przy jednoczesnym bezapelacyjnym wskazaniu winy. Niemniej dobrze zorientowany czytelnik jest w stanie wychwycić wykorzystanie języka przez narratorkę na własne potrzeby. Jak zaznacza Wądolny-Tatar: „Pisarka bada zakresy pojęć, ich znaczenia i «estetyczne» brzmienia (jak: debellacja, oznaczająca przecież aneksję terytorium i w konsekwencji ludobójstwo czy wynarodowienie)”²¹⁹. Ponadto autorka, pisząc o sośzańskiej tragedii, używa najczęściej słowa „pacyfikacja”, które socjolog Lech M. Nikajakowski włącza do definicji masakry:

[...] **masakra** jest zjawiskiem, które ma wyraźnie określony początek i koniec, odbywa się w ściśle określonym miejscu i czasie oraz ma charakter ciągły. Masakra rozpoczyna się wraz z wejściem żołnierzy do wioski, trwa w niej aż do zakończenia rzezi i kończy się wraz z wyjściem z wioski. [...] Masakra może być częścią szerszego projektu ludobójczego, ale stanowi samodzielną «cegielkę» tego przedsięwzięcia, o niejednokrotnie znaczącej autonomii. [...] masakra opiera się na fundamencie asymetrii siły. Sprawcy mają przytłaczającą przewagę nad ofiarami, którymi są zwykle cywile (zwłaszcza kobiety, dzieci i starcy) oraz nieuzbrojeni żołnierze [...]. Zależnie od okoliczności masakra może przybrać zatem formę całkowitej anihilacji danej zbiorowości (zamordowanie mężczyzn, kobiet i dzieci oraz zniszczenie mienia i znaków pamięci) lub też może mieć charakter mordu selektywnego, w przypadku pacyfikacji miejscowości w czasie wojny i okupacji [...]²²⁰.

W rozważaniu o języku i jego podporządkowaniu narracji na uwagę zasługuje fragment, w którym autorka-narratorka skupia się na jego formalnym aspekcie. W obrębie jednego akapitu stosuje pewnego rodzaju klamrę kompozycyjną – końcówkę bezokolicznika „-ono” odsyłającą do pojęcia abstrakcyjnego zamienia w zaimek osobowy „ono” wskazujący na doświadczenie jednostkowe:

I podpalono. Torturowano, spędzono, zaryglowano, podpalono, -ono, -ono, -ono. Zbawienne te końcówki, niewinne sufiksy, co odsyłają do krainy abstrakcji... Ale mówmy konkretniej: żandarmi niemieccy i ukraińscy nacjonałiści, stacjonujący w Biłgoraju i Tarnogrodzie, to zrobili. Jeszcze konkretniej: spalili żywcem pięćdziesiąt osiem osób. W tym dwumiesięcznego Jasia, roczną Julcię, dwuletnią Marysię, czteroletnią Anię; Broniek i Marysia mieli po pięć lat, Janinka o dwa lata więcej, dzień wcześniej dostała prezent: ołówek i zeszyt. Wandzia skończyła osiem lat, a Kostek dziesięć (nie lubił swojego imienia, po ojcu je otrzymał, lecz ojciec też zginął, i mama, i siostry). Jeszcze jedna Jula, lat trzynaście, jeszcze

²¹⁹ K. Wądolny-Tatar, *Przepisana biografia matki...*, dz. cyt., s. 119.

²²⁰ L.M. Nijakowski, *Podstawowe pojęcia i definicje*, w: tegoż, *Rozkosz zemsty. Socjologia historyczna mobilizacji ludobójczej*, Warszawa 2013, s. 64–65, 68. Wyróżnienie zgodne z oryginalnym zapisem.

jedna Ania, lat czternaście, jeszcze jedna Marysia, też czternastoletnia. Wszystkie te imiona są prawdziwe. Wszystkie dzieci prawdziwe: ono, ono, i ono... (Mz, 56–57)

Janko pokazuje tym samym, jak łatwo generalizować i rozmywać znaczenie wszystkich tych „małych zagład”, losów niewinnych jednostek. Jasno i stanowczo wybrzmiewają słowa „mówmy konkretniej”, stają się apelem, mającym oddziaływać na czytelniczą świadomość wagi doboru odpowiednich słów względem rangi wydarzeń, do których się odnoszą. Fragment ten przywodzi również na myśl wiersz *Pokolenie* autorstwa Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, w którym kolejne strofy otwiera anafora „Nas nauczono”. Ponadto świadczy on o kreowaniu wspólnot w taki sposób, by móc je od siebie stanowczo odróżniać. Wyliczenia pozwalają na klarowne rozgraniczenie pomiędzy wspólnotą oprawców a wspólnotą ofiar. Natomiast powtarzane „ono”/„-ono” (niezależnie czy w formie czasownika bezosobowego, czy zaimka osobowego) ma również interesujące walory semantyczne – przypomina bowiem efekt echa, wskazujący na cykliczność popełnianych zbrodni. Epatowanie okrucieństwem, podkreślone zdrobnionym imieniem i informacją o wieku każdej ofiary z osobna, realizuje jasno określony cel: ma poruszać, przemawiać do ludzkiego sumienia. Wszystkie podane szczegóły sprawiają, że odbiorcy trudno „odwrócić wzrok” od losu niewinnych dzieci (Janko ponownie posługuje się kategorią ciała dzieciństwa). Przemawiające do czytelniczej wyobraźni opisy najmłodszych, których szczęśliwe dzieciństwo zostaje nagle brutalnie przekreślone, a członkowie ich rodzin pozbawieni życia w bestialski sposób, nie pozwalają mu obojętnie odłożyć lektury i przejść nad tym, czego się z niej dowiedział, do porządku dziennego. Zostaje on postawiony, zgodnie z koncepcją identyfikacji heteropatycznej Silverman, obok strauumatyzowanego innego, by móc współodczuwać, mając jednocześnie przekonanie, które można wyrazić słowami: „mógłbym to być również ja”. Autorka stara się przekazać odbiorcy, że użycie języka w nieodpowiedni sposób może być krzywdzące i bagatelizujące powagę sytuacji. Tekst ma zatem pod wieloma względami charakter apelatywny – nawołuje do uważności, by nie krzywdzić słowami tych, którzy ocaleli i muszą mierzyć się z widmami przeszłości, co samo w sobie jest niewyobrażalnie trudnym zadaniem.

Na uwagę zasługuje również fragment, w którym narratorka sama wyjaśnia, dlaczego minioną rzeczywistość powierzamy pojęciom abstrakcyjnym: niemożliwe jest to, aby każde z unicestwionych istnień przywrócić pamięci. Nie oznacza to jednak, że nie należy próbować, ponieważ każde takie przywrócenie to wypełnienie obowiązku względem umarłych, świadczenie o ich losie.

A my mamy tego tyle, że hurtowo sprawę przedstawiamy, piewcy ruin setek miast i wsi, hurtownicy milionów ofiar, czyli pracownicy Nadmiaru Krzywd. Wszyscy w Europie są już nami znudzeni. Zaczynają powątpiewać, czy aby na pewno takie miliony, i mówią, żebyśmy jednak odliczali Żydów, bo Żydzi chcą być osobno. A historycy niemieccy i rosyjscy w ogóle omawiają jakąś inną wojnę, taką, co się zaczęła w 1941 roku! Jakby wcześniej było mało ciekawie... Do tego dołącza się „polski antysemityzm”, który jest mocnym szczegółem w tym ogóle, i jesteśmy historycznie załatwieni na cacy (Mz, 232).

Hanna Gosk, w artykule dotyczącym ćwiczenia w uobecnianiu przeszłości, wykazuje, że uraz spowodowany długotrwałym zniewoleniem ma znaczący wpływ na społeczność, której on dotyczy. Długofalowo i wszechstronnie wpływa na uosobienie członków danej wspólnoty, determinując ich wyobrażenia, poczucie tożsamości oraz określając charakter relacji zawieranych z innymi²²¹. Powyższy fragment *Małej zagłady* świadczy o próbie wytworzenia przez Janko wizji polskiej przeszłości. Autorka stanowczo narzuca odbiorcy własny punkt widzenia, jako jedyne słuszne wyobrażenie. Gosk wskazuje na istnienie m.in. literackiej opowieści o polskiej wspólnocie narodowej, mającej znamiona narracji heroizującej, choć nierzadko drwiącej z narodowych przywar, to jednak w określonych granicach i w celu zgoła odmiennym – szczytnym. Jak bowiem zaznacza badaczka, taka wykreowana narracja pozwala na przekucie wszelkich klęsk i niepowodzeń w „opowieść o niepokornym buncie, męczeństwie i ofierze”²²². W powyższym fragmencie *Małej zagłady* na uwagę zasługuje również zastosowany prozaizm („załatwieni na cacy”), wskazujący na wyraz poszukiwania porozumienia ze wspólnotą. Ponadto bardzo dobrze ilustruje zakreślanie kręgów przynależności, które praktykuje Janko.

²²¹ H. Gosk, *Historia literatury jako ćwiczenie w uobecnianiu przeszłości. Propozycja postzależnościowa*, w: *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 177.

²²² Tamże, s. 179.

Kulturowy wymiar narracji o tragedii

Robię teraz za ciebie różne rzeczy, mam, żebyś ty nie musiała. Zbieram informacje o pacyfikacjach, fotografuję po kolei wszystkie nagrobki na soszańskim cmentarzu, w końcu sama tam pojechałam. Przecież połowa tych zmarłych to moi krewni, a druga połowa powinowaci... Rozmawiam ze Staszka, twoją stryjeczna siostrą, wtedy także dziewięcioletnią dziewczynką. I z Bronką Szawarą rozmawiam, wtedy piętnastoletnią. [...] No i jeżdżę do obozów, by robić zdjęcia dziecięcych ubranek i krematoryjnych retort. Ty sobie fotografujesz kwiaty, parkowe ławeczki i wieżyczki na dachach willi w Sopocie, a ja się pochylam z aparatem nad lalką ze zmiażdżoną twarzą, bez ręki, lalką w obozowej gablocie. I popielniki fotografuję i obozowe pola, trawą porośłe. I tak jest sprawiedliwie. Robię to z twojego powodu, bo ty nie jesteś w stanie. I dla moich dzieci, żeby wiedziały. Ale nieraz już nie jestem pewna, czy to ma sens (Mz, 110).

Jak pisze sama narratorka *Małej zagłady*, skrzętnie zbierane przez nią informacje mają przybliżyć ją do doświadczenia matki, które jest dla niej bezpośrednio niedostępne. Poprzez obcowanie z artefaktami chce poczuć, doświadczyć, zmierzyć się z widmami przeszłości. To gromadzenie informacji przybiera wręcz charakter obsesyjnego nawyku, świadczy także o wysokiej reaktywności narratorki, fotografującej każdą rzecz, każde miejsce, które w jakikolwiek sposób może łączyć się z jej rodzinną historią. Towarzyszy jej również poczucie sprawiedliwego podziału między dwiema osobami, tworzącymi (choć Ferenc, jak się okaże, jedynie umownie) tekst *Małej zagłady* – matka przez całe życie dzieli się z dzieckiem swoimi bolesnymi doświadczeniami, córka natomiast uzupełnia luki w tej narracji, szukając informacji na własną rękę i poprzez kontakt z różnymi źródłami, czym równocześnie odciąża rodzicielkę. Nie prosi jej o wprowadzenie szerszego kontekstu historycznego, zapewne mając świadomość skrajnej subiektywności narracji matki. Włącza zatem w stworzony tekst cudze wspomnienia: kuzynki matki oraz lokalnej poetki Bronisławy Szawary – również naocznych świadków pacyfikacji. Bazuje na materiale zgromadzonym przez Władysława Sitkowskiego pochodzącego z leżącego niedaleko Soch Zwierzyńca²²³. Wymienione osoby są dla narratorki wiarygodnym źródłem informacji nie tylko ze względu na bezpośrednią styczność z tragicznymi wydarzeniami. Wydaje się, że właśnie łącząca je z narratorką skrupulatność w badaniu przeszłości jest czynnikiem,

²²³ Janko korzysta również z innych źródeł dotyczących losów dzieci Zamojszczyzny, dzieci żydowskich czy wojennych zbrodni w ogóle. Utwory, którymi się posługuje, zamieszczone zostały w bibliografii *Małej zagłady* (s. 258–259). Warto wspomnieć, że gromaczeniem dokumentów i świadectw dotyczących zbrodni na Zamojszczyźnie zajmował się podczas okupacji lekarz oddziałów partyzanckich i oficer Armii Krajowej Zygmunt Klukowski. Po wojnie materiały te zostały zamieszczone m.in. w tomie *Dziennik z lat okupacji Zamojszczyzny. (1939–1944)*, wstęp i red. Z. Mańkowski, Lublin 1958. O akcjach pacyfikacyjnych świadczył on również w jednym z procesów norymberskich.

który wytwarza między nimi przestrzeń zaufania i porozumienia. Wyliczenia, numerowanie, sortowanie, katalogowanie – to właśnie te czynności świadczą w ocenie narratorki o rzetelności źródeł.

Nawykowe gromadzenie i selekcjonowanie dostępnych informacji nadaje im wręcz podniosły, sakralny charakter, co szczególnie podkreśla fragment tekstu stylistycznie zbliżony do opisów biblijnych. Traktuje on również o najważniejszym dla narratorki i jej rodziny wydarzeniu – pacyfikacji wsi:

Po maju wietrznym i chłodnym, po nocy głębokiej i krótkiej nastał świt pierwszego czerwca. W coraz lżejszej ciemności oddzieliło się najpierw niebo od ziemi. Potem się pokazały jaśniejsze plamy, to dokwitały drzewa w ciasnych sadach. Potem szczeknął pies, jeden, drugi, choć powinny jeszcze spać. Słońce szło już w górę, aby zjrzeć w tę wąską dolinę pomiędzy wzgórzami. W dolinie wioska, osiemdziesiąt osiem domów, większość pod strzechą. Dwa czy trzy murowane. I ten jeden jedyny, kryty dranicą, drewniany, lecz podmurowany, nasz. Numer pięćdziesiąty siódmy, po północnej stronie drogi. Bo droga wiodła z zachodu na wschód, a domy pobudowane były na tej osi. Sochy. Był wtorek, pierwszy dzień czerwca 1943 roku, około piątej rano, w Sochach, trzy kilometry od Zwierzyńca, dziewiętnaście od Biłgoraja, dwadzieścia siedem od Zamościa, osiemdziesiąt od Lublina, dwieście trzydzieści od Warszawy, sześćset dziewięćdziesiąt osiem od Berlina, w linii prostej. Od słońca osiem minut świetlnych... (Mz, 10).

O nawiązaniu do Księgi Rodzaju świadczą: biblijna składnia, wyrażenia „nastał świt pierwszego czerwca”, „oddzieliło się najpierw niebo od ziemi” oraz szyk przestawny. Charakterystyczne wyliczenia i skrupulatnie podawane odległości wskazują na silne zaangażowanie autorki w kumulowanie pozornie niewiele znaczących informacji, wyznaczających zarazem kręgi przynależności. Zaimek dzierżawczy „nasz” (dom) jawi się natomiast jako centrum zespolenia z rodzinną przeszłością, zestrojenia narracji z losami przodków. Sochy zostają tu wpisane w perspektywę galaktyki – zaczynając od bliskiego otoczenia i stopniowo wychodząc ku coraz dalszym przestrzeniom zewnętrznym, co łączy się z ekstrawertycznym modelem narracji. Taki zabieg przypomina również ustanowienie miejsca w opisie przestrzeni jako konfigurowania współrzędnych, o czym na podstawie pojałtańskich migracji pisze Kinga Siewior. Wektory wyznaczają tu lokalność i regionalność, a równocześnie wpisują wydarzenia w światowe „dziełctwo”. Jak zaznacza badaczka:

przez pryzmat wektorowych kierunków i zwrotów dają się ująć [...] ważne ruchy sensów, które katalizują gest tworzenia [...] tekstów: ruch między tym, co centralne, a tym, co peryferyjne, tym, co publiczne a prywatne, mniejszościowe a większościowe, itd.²²⁴

²²⁴ K. Siewior, *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej*, Warszawa 2018, s. 120.

Istotny jest również fakt, że narratorka *Małej zagłady* bardzo docenia wszelkie przejawy pracy „odpamiętywania”, ponieważ bez tych ustaleń jej rodzinna historia byłaby niemożliwa do zrekonstruowania. Tym samym jawi się ona czytelnikowi jako osoba sentymentalna, skrupulatnie przedstawiająca istotne dla siebie fakty, ujmująca poetyckimi porównaniami, budząca podziw skrupulatnością opisów. Stara się zatem stworzyć emocjonalną wspólnotę poprzez nawiązanie idącego w dwóch kierunkach porozumienia: z matką i odbiorcą tekstu, dążąc do wywołania w tym drugim określonych i pożądaných emocji. Podążając tym tropem, należy odnieść się także do zagadnienia afektywności tekstu *Małej zagłady*.

Zważywszy na humanistyczne wykształcenie Janko, jej swobodne poruszanie się w obrębie kulturowych i literackich koncepcji i tekstów²²⁵, zakładam, że afekt staje się w tym wypadku zamierzoną strategią narracyjną, kontrolowaną przez autorkę i obliczoną na konkretny efekt – poruszenie odbiorcy. Dokonuje ona wielokrotnej projekcji afektu, który ma być dla czytelnika narzędziem interpretacji tekstu. Justyna Tabaszewska, odwołując się do ustaleń Valerie Walkerdine, wskazuje na możliwość „uprzedniego prowokowania afektywnej reakcji”²²⁶. To prowokowanie można porównać do wszystkich (silnie ekstrawertycznych) działań podejmowanych przed i w trakcie wytworzonej literacko rozmowy narratorki *Małej zagłady* z matką: odwiedzanie miejsc Zagłady, czytanie książek i oglądanie filmów tematycznych, nawiązywanie do historii, filozofii, literatury po to, by móc zgromadzić jak największą ilość informacji, wykorzystać je, by oddziaływać na odbiorcę. Narratorka opowiada o swoim doświadczeniu „odpamiętywania” i dobiera dobrze przemyślane przykłady, które jednocześnie stają się znakami jej własnych afektów. Aby zobrazować ów mechanizm, posłużę się przykładem dotyczącym fotografii w tekście *Małej zagłady*. Podczas wizyty na Majdanku narratorka pochyła się nad lalkami odebranymi dzieciom zaraz po przyjeździe do obozu. Sytuacja jest zatem szczególnie – zabawki reprezentują zamordowane w tym miejscu dzieci – i niekomfortowa, potęgowana dodatkowo wrażeniem, że ktoś obserwuje kobietę. Dowiadującemu się o tym odbiorcy udziela się afektywna moc tego miejsca i sytuacji, czuje niepokój, w napięciu oczekuje rozwoju sytuacji. Narratorka dodaje: „Rozglądałam się wokół, ale nikogo tam nie było, tylko fotografie

²²⁵ *Mała zagłada* to niewątpliwie tekst polifoniczny, posilkujący się różnorodnymi utworami literackimi, dokumentami, opowieściami, fotografiami i innymi śladami historii. Katarzyna Wądolny-Tatar zwraca również uwagę na fakt, że poszczególne tytuły podrozdziałów nawiązują do wojenno-patriotycznych piosenek oraz utworów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Anny Kamieńskiej, Wisławy Szymborskiej czy Teresy Ferenc. Zob. K. Wądolny-Tatar, *Przepisana biografia matki...*, dz. cyt., s. 120. Tekst ma zatem formę nadbudowanej, intertekstualnie uzupełnionej opowieści o doświadczeniu matki, z silnym efektem literacko-kulturowej inskrypcji.

²²⁶ J. Tabaszewska, *Afektywne interpretacje. Afekt w koncepcjach Jill Bennett oraz Valerie Walkerdine*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 225.

na ścianach. Fotografie dzieci i nastolatków, które tam poginęły. A na przeciwnej ścianie personel, kolejni obozowi komendanci, lekarze i «opiekunki» (Mz, 108). Odbiorca otrzymuje zatem potwierdzenie, że przedmioty wywołujące reakcję afektywną w autorce faktycznie przynależały kiedyś do dzieci i nastolatków przedstawionych na fotografiach, z których „spoglądają” na narratorkę. Fragment ten ma na celu wzbudzenie konkretnych emocji w czytelniku – śmierć bezbronnych dzieci implikuje poczucie niesprawiedliwości i niezgody, by ostatecznie zamienić się w złość przemieszana z nienawiścią i pogardą wobec kolejnych komendantów obozu, ale i osób, które w normalnych warunkach powinny nieść pomoc – lekarzy i „opiekunek”.

Posługując się Bachtinowską koncepcją dialogiczności tekstu, przydaję tekstowi *Małej zagłady* charakter „afektywnej dialogiczności”. Jego intertekstualność, wprowadzanie w jego obręb wielu kulturowych, literackich, historycznych, filozoficznych czy artystycznych nawiązań i odniesień ma na celu projektowanie afektu. Dla potwierdzenia tej tezy wyszczególniam kilka cech charakterystycznych narracji, nadających tekstowi afektywny charakter, dzieląc je na dwie grupy: formalne i fabularno-treściowe.

Do kategorii cech formalnych zaliczam:

1. Wyliczenia – nagminne wprowadzanie do tekstu liczb, mających uświadomić czytelnikowi rozmiar dokonanych zbrodni. Narratorka, opisując śmierć poszczególnych mieszkańców Soch, podaje numer domu, który zamieszkiwali. Ponadto *Małą zagładę* kończy rozdział zatytułowany *POSTSCRIPTUM. Porządkowanie masakry* zawierający podobne dane – kolejne numery domów oraz informacje o tym, którzy mieszkańcy zdołali przeżyć oraz w jakim stanie znalazło się każde soszańskie domostwo po pacyfikacji²²⁷. Mnogość przytaczanych przykładów zbrodni na całym świecie świadczy m.in. o obsesyjnym gromadzeniu informacji. Powodują one, że narracja staje się „przegadana”, bliska mowie codziennej, dzięki czemu trudne tematy wydają się nieco bardziej przystępne. Niemniej liczba przytaczanych przykładów może równocześnie przytłoczyć od-

²²⁷ W filmie *Mała zagłada* sposób przedstawiania mieszkańców ówczesnych Soch przyjmuje poruszający charakter zestawienia z aktualnymi kadrami wsi. Scena, w której Anna Janko idzie główną ulicą Soch, mijając kolejne domostwa przerywana jest wycinankowymi animacjami autorstwa jej córki – Zuzanny Majer. Narysowani mieszkańcy poszczególnych domów, przedstawieni na ich tle, są kolejno uśmierceni przez rysunkowego oprawcę. Narratorka, umieszczona poza kadrem, nazywa kolejno ofiary pacyfikacji oraz dodaje informację o tym, kto zdołał się uratować.

biorcę, wywołać wrażenie oszołomienia skalą i rangą opisywanych wydarzeń, jak również wzbudzić w nim sprzeciw wobec aktualnych zbrodni. Ma zatem wyrwać go z impasu obojętności, nakłonić do przyjęcia aktywnej postawy i nieoczywistej perspektywy.

Nie mówmy więc o wszystkich, mówmy o poszczególnych. O poszczególnych ludziach, poszczególnych zdarzeniach. Jeden zabił, drugi uratował. Jeden z serca, drugi ze strachu, trzeci dla zysku. Są tacy, co twierdzą, że podczas wojny nikt nie jest winien. To oczywiście nie jest prawda. Ale i też nie jest to szczere kłamstwo. Podczas wojny dwa plus dwa niekoniecznie równa się cztery, kij miewa więcej niż dwa końce, białe nie jest białe, czarne nie jest czarne i szare też nie (Mz, 131).

2. Zaimki wskazujące – wprowadzone do narracji zaimki mają na celu podkreślenie wyrazistości wypowiedzi potęgowanej dodatkowo zastosowanymi wersalikami. Taki zapis zwraca uwagę na niebezpieczeństwo stosowania metonimii, nakłania do uważności językowej w mówieniu o Zagładzie, podkreśla też numinotyczność, niewyobrażalność i niewyraźność wydarzeń. Precyzyjne dobieranie słów ma pozwolić na uniknięcie nieporozumień i przypisywania zbrodni nie tym, którzy są za nią odpowiedzialni.

Przecież to – TO straszne – nie TU się stało... Nie w Polsce. To złudzenie geograficzne. Wielka Zagłada miała miejsce w Niemczech, krew wsiąkła w niemiecką ziemię, dym z krematoriów szedł w niemieckie niebo. Wszędzie były Niemcy wtedy. Nie podrzucajcie nam ofiar pod drzwi... Uff. Strasznie się denerwuję, bo czuję mi polityką w kinematografii. Która przecież jest teraz nauczycielką historii! (Mz, 106).

Grupę fabularno-treściową, wskazującą na afektywny wydźwięk narracji, reprezentują:

1. Epatowanie okrucieństwem – wprowadzanie do narracji szczegółowych i dosadnych opisów minionych i aktualnych zbrodni przemieszanych z sądami na temat ludzkiej natury i wewnętrznej, choć głęboko skrytej i tłumionej, tendencji człowieka do czynienia zła. Taka postawa jest przez autorkę potępiana, by poprzez to podkreślić jej moc i konsekwencje. Narratorka trzyma odbiorcę w klinczu pomiędzy złością, pogardą wobec oprawcy, a fascynacją tym, co dzikie, pierwotne (przydając temu charakter magiczny). Intryguje przytaczanymi opisami, balansuje na granicy fascynacji i obrzydzenia:

Dusza człowieka nie jest monolitem, w sytuacjach skrajnych wychodzą na jaw jakieś jej niespodziewane aspekty, jakieś dzikie instynkty się objawiają, straszne twarze nasze-nie nasze się pokazują, obce oblicza prezentują... Mordercy rzeźnicy z plemienia Hutu po masakrach mówili, że to nie oni zabijają, ale demony. Oni przecież znali tych Tutsi, bo to byli ich sąsiedzi z wioski.

Wcześniej wieczorami razem siadywali na ławkach pod domami i patrzyli na zachód słońca, pijąc coś i gawędząc. Jednak gdy przyszedł TEN CZAS, wtedy musieli ich zabijać. Mieli rozszarpywać na strzępy te ładne dzieci Tutsi, mieli obcinać krągłe piersi i wąskie nosy tym pięknym kobietom Tutsi, gwałcić je maczugami nabitymi gwoździami, wywlekać jelita i płody z ich brzuchów. Szał masakry. Euforia przekraczania granic. Orgazmiczne zło. Co się stało? Oni nie wiedzą. Wiedzą demony... (Mz, 155)

Dodatkowo autorka ponownie odwołuje się do wspólnoty, tym razem sąsiedzkiej, jaką uprzednio tworzyli mieszkańcy plemion. Okrucieństwo, którego się dopuścili, jest bezpośrednią przyczyną jej rozpadu. Zniknęło bowiem poczucie bezpieczeństwa, które ją konstytuuje.

2. Kontrowersyjność przykładów – autorka *Małej zagłady* posiłkuje się skrupulatnie wyselekcjonowanymi przykładami budzącymi wątpliwości moralne, by móc projektować czytelniczną reakcję:

Pytanie, dlaczego Polacy jak jeden mąż nie ratowali Żydów, jest z tej samej niemal puli co pytanie: dlaczego tysiąc Żydów prowadzonych przez dziesięciu Niemców szło na śmierć bez sprzeciwu. Jest w tej puli więcej pytań równie drażliwych, ale odpowiedź jest jedna – bo strach zawęża świadomość. U prawie wszystkich ludzi. Oczywiście, polscy szmalcownicy, polscy folksdojce, sąsiedzkie porachunki, podłe uczynki, pogromy. Ale, Jezu, przecież sami Żydzi już sił nie mieli, aby sobie nawzajem współczuć... Co się działo w warszawskim getcie? Teatryki były, kabaret, bogatym wiodło się dobrze, gdy tymczasem na ulicy umierali biedni bracia Żydzi, dzieci opuchnięte z głodu... (Mz, 133)

3. Gradacja zbrodni (porównywanie) – do tekstu zostają wprowadzone prowokacyjne zestawienia, by jasno i dosadnie wyłożyć odbiorcy autorski punkt widzenia oraz zasugerować, że jest on dobrze przemyślany i rzetelnie wypracowany, a zatem słuszny:

Stuthoff gorszy od Birkenau, Birkenau gorsze od Auschwitz. Auschwitz gorszy od Dachau i Buchenwaldu. Są piekła jaśniejsze i ciemniejsze, mamó. W jednym piekle strzelają w głowę, darując ci śmierć jako moment metafizyczny, który łatwo przeoczyć podczas tak błyskawicznej transgresji, w innym wpasowują ci śmierć w żywe życie i godzinami wyjesz na granicy, a właściwie w otchłani swego ciała. Jean Améry, intelektualista niemiecki, Francuz z wyboru, z przeznaczenia Żyd, który był torturowany przez hitlerowców, a potem osadzony w Auschwitz, ów Améry pisze, że każde cierpienie – jak gaz – wypełnia dokładnie całą duszę człowieka, bez względu na stężenie. To kluczowe zdanie, myśl, z którą nie mogłam się początkowo zgodzić, ale potem musiałam. Bo czy boli cię ząb czy urwana noga, czy umarło ci dziecko, czy amputowano ci człowieczeństwo – jesteś figurą bólu i nie ma miejsca na nic innego (Mz, 157).

Autorka zwraca uwagę na skalarności i gradualność śmierci w obozach zagłady i obozach koncentracyjnych (ujmowanej jako życie na granicy wytrzymałości), by ostatecznie wskazać na niedorzeczność tego typu porównań. Wykazuje tym samym, jak łatwo można ulec stereotypizacji, jeśli nie podejmie się próby dogłębnego zrozumienia problemu.

4. Aktualność okrucieństwa – by uniknąć wywołania w czytelniku poczucia, że wszystko, o czym mowa, zamknięte jest w przeszłości i nie dotyczy go bezpośrednio, autorka posiłkuje się przykładami aktualnymi. Okrucieństwo wydarzające się „tu i teraz” niemal na oczach czytelnika za sprawą medialnego przekazu ma szansę wywołać silniejsze emocje, aniżeli masakry minione, wiążące się z niebezpieczeństwem odejścia w zapomnienie. Autorka posługuje się m.in. kontrowersyjną dla wielu koncepcją „Holokaustu zwierząt”²²⁸ rozwijającą się w obrębie dyskursu ekokrytycznego²²⁹. W przytoczonym poniżej przykładzie dokonuje zestawienia zbrodni przeciwko ludzkości z torturowaniem i zabijaniem zwierząt, osiągając efekt unifikacji cierpienia istot żywych:

²²⁸ W kwietniu 2004 roku w gmachu Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego w Warszawie miała miejsce wystawa zatytułowana „Holokaust na twoim talerzu” zestawiająca ludzkie cierpienie związane w Holokauście i cierpienie zwierząt w hodowlach wielkoprzemysłowych. Wystawa powstała dzięki międzynarodowej organizacji Ludzie na Rzecz Etycznego Traktowania Zwierząt (PETA). Jednym z materiałów promujących wydarzenie stał się tekst o tym samym co wystawa tytule autorstwa Dariusza Gzyry, opublikowany wówczas na portalu internetowym Stowarzyszenia Empatia (on-line: empatia.pl): „Jako stowarzyszenie, które wspiera warszawski pokaz wystawy, jesteśmy świadomi wszystkich różnic pomiędzy masową rzezią zwierząt w ramach wysokowydajnej, taśmowej produkcji mięsa, a wyjątkowym zdarzeniem, jakim był holokaust. Jednak różnice pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem, pomiędzy naszym a ich cierpieniem, podkreślane były już dostatecznie wiele razy. Były one i są wykorzystywane jako usprawiedliwienie dla ludzkich przemyślań wobec zwierząt. Być może przyszedł czas, żeby zastanowić się nad podobieństwami i wspólnymi korzeniami przemocy skierowanej wobec wszystkich tych, których z jakichś względów uznamy za «innych» i «obcych»”, zob. D. Gzyra, *Holokaust na twoim talerzu*, 2004, s. 2–3, on-line: https://www.academia.edu/34415131/Holokaust_na_twoim_talerzu (dostęp 20.03.2022).

²²⁹ W 2017 roku 3. numer periodyku „Narracje o Zagładzie” został zatytułowany *Zwierzęta/Zagłada*. Wstęp zawiera następujące słowa Anity Jarzyny: „To właśnie z refleksji ekokrytycznej, ze studiów nad zwierzętami pochodzi impuls prowadzący do przewartościowania holokaustowego imaginarij, między innymi do analiz antroponormatywnego języka przemocy, rozważań na temat pejoratywnego wymiaru animalizacji, występującej właściwie we wszelkiego rodzaju narracjach o Zagładzie (i szerzej: ludobójstwach) – w świadectwach, utworach literackich, tekstach dyskursywnych. Wszak porównanie hodowli przemysłowych do nazistowskich obozów jawi się jako jedno z najważniejszych, może wyjściowych, miejsc wspólnych studiów nad zwierzętami i studiów nad Holokaustem”. Zob. A. Jarzyna, *Poza imaginarij. O miejscu zwierząt w narracjach o Zagładzie i Zagłady w narracjach o zwierzętach*, „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 10. O związkach studiów nad Zagładą i studiów nad zwierzętami traktuje także Piotr Krupiński: zob. P. Krupiński, „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa 2016. Przemysław Czapliński pisał natomiast o środowiskowej historii Zagłady: „zagłada jest następstwem włączenia środowiska w procesy nowoczesnej produkcji – stała się więc możliwa nie wtedy, gdy założono pierwszy obóz koncentracyjny, lecz wtedy, gdy założono pierwsze farmy przemysłowego chowu zwierząt. Wszystkie społeczeństwa nowoczesne praktykowały na zwierzętach i środowisku naturalnym ontologiczną obojętność – genocyd stał się rezultatem przesunięcia metod stosowanych wobec środowiska, a nie wynalezienia radykalnie nowej maszyny eksterminacyjnej”. Zob. P. Czapliński, *Poszerzanie pola Zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 12.

No tak, ale ulżyjmy na chwilę tym Niemcom [...]. Dołożmy ludzkości en bloc, człowiekowi jako przedstawicielowi gatunku istot morderczych. Widziałam film zrobiony ukrytą kamerą na farmie lisów. Współczesny film, z ostatnich lat. W jednej ze scen pracownicy tej farmy (oprawcy, tu także w sensie dosłownym) z żywego lisa zdejmują skórę. Przez głowę zdejmują, jak sweter z golfem, z żywego lisa. Żywego. To był dwugodzinny film zrobiony w rozmaitych farmach, fermach, ubojniach i rzeźniach w różnych krajach, a ta scena była jedną z mnóstwa podobnych, przekraczających moją wyporność psychiczną. Nigdy nic straszniejszego nie widziałam. No tak, nie byłam na wojnie. Ale to jest właśnie wojna, wojna stulecia, tysiąclecia, jaką człowiek prowadzi z przyrodą, stawiając siebie naprzeciwko, a dokładnie – ponad (Mz, 184).

To się dzieje ciągle, zagłada się nie kończy [...]. Okrucieństwo przechodzi z fermy do obozu koncentracyjnego bez większego problemu. To tylko kwestia zmiany procedur i nazwy towaru na fakturach (Mz, 185–186)²³⁰.

Autorka *Małej zagłady*, posługująca się humanistycznym zapleczem intelektualnym, dogłębną znajomością literatury Zagłady oraz postpamięci, ma świadomość istnienia i funkcjonowania w niej afektu. Zważając na jej rodzinną historię, nie można odmówić jej wiarygodności w afektywnym odczuwaniu miejsc Zagłady, literatury i sztuki tematycznej. Należy jednak pamiętać, że wcześniejsze pisarskie doświadczenie autorki oraz znajomość mechanizmów mających zastosowanie w tekstach literackich sprawiają, że afekt staje się dla niej strategią narracyjną. „Pisanie afektem” poprzedza projekcja polegająca na jego poszukiwaniu i doświadczeniu, by następnie móc wykorzystać to doświadczenie w artystycznej kreacji. Autorka znajduje również sposób oddziaływania na czytelnika – trafnie dobrane i wykorzystane intertekstualne fragmenty pozwalają na wywołanie w nim określonych emocji. Janko prowadzi odbiorcę poprzez tekst,

²³⁰ Arkadiusz Morawiec w publikacji *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans* zaznacza jedynie obecność podobnych porównań w dyskursie teoretycznoliterackim, nie poświęca im jednak uwagi na kartach książki, zob. A. Morawiec, *Wstęp. Zagłady*, w: *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*, Łódź 2018. Tymczasem socjolog Lech Nijakowski – autor rozległych badań nad ludobójstwem, podejmujący próbę skonstruowania naukowej definicji pojęcia – odnosi się do tego typu porównań z widocznym dystansem, wskazując na współczesne rozmywanie się kategorii ludobójstwa: „Dziś jest to termin powszechnie znany, wykorzystywany – wraz z pojęciami pokrewnymi – do konstrukcji bardzo zróżnicowanych przekazów, w tym dotyczących spraw odległych od masowych mordów (np. «holokaust kurczaków» czy «ludobójstwo zwierząt» – nie tylko z prowokacyjną intencją, jak w przypadku teorii Petera Singera)”, zob. L.M. Nijakowski, *Wprowadzenie*, w: tegoż, *Rozkosz zemsty. Socjologia historyczna mobilizacji ludobójczej*, Warszawa 2013, s. 12. Ponadto w wywiadzie udzielonym Jakubowi Majmurtkowi w 2013 roku dla „Krytyki Politycznej” Nijakowski zaznaczył: „W XX wieku krzywda stała się swoistym kapitałem politycznym, wykształciły się nowe polityczne rytuały pokuty. Zwłaszcza krzywda ludobójstwa – stąd w publicznych dyskusjach inflacja tego pojęcia i używanego jako jego zamiennik słowa Holokaust. Pomijam już to, że niektórzy mówią o «holokauście zwierząt», ale dziś nawet zwykłe zbrodnie wojenne nazywa się ludobójstwem – bo to generuje pewien społeczny kapitał, bardzo produktywny na arenie międzynarodowej i w narodowej sferze publicznej”, zob. Rozmowa Jakuba Majmurtki z Lechem M. Nijakowskim, *Nijakowski: Ludobójstwo nasze powszednie*, on-line: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/nijakowski-ludobojstwo-nasze-powszednie/> (dostęp: 20.03.2022).

zadając odpowiednio skonstruowane pytania, ujawniając własne przemyślenia, odczucia. Ponadto, przy użyciu wymienionych powyżej zabiegów stylistycznych i językowych, intensyfikuje zasiane w czytelniku emocje, by zyskać w nim sojusznika. Istotne w tym kontekście wydają się słowa Przemysława Czaplińskiego:

II wojna światowa trwa nadal. My ją toczymy, a ona toczy nas. Nie ma już armat, czołgów i wojska, ale walka nie ustaje. Obszarem, na którym prowadzone są działania wojenne, jest front symboliczny²³¹.

Wpisywanie historii rodzinnej w szerszy kontekst stwarza jednak niebezpieczeństwo utraty jej wyjątkowości. Posługiwanie się kulturowymi i literackimi odniesieniami sprawia, że paradoksalnie – bo przecież autorce *Małej zagłady* zależy na ukazaniu tragedii własnej matki i zobrazowaniu skutków transmisji traumy – historia pacyfikacji Soch zostaje zagłuszona przez inne makabryczne obrazy. Stanowczy sąd w tej sprawie formułuje Aleksandra Grzemska:

Janko dąży do dowartościowującego opisu „małej Zagłady”, niejako usiłując wysunąć ofiary pacyfikacji Zamojszczyzny czy Wołynia z cienia rzuconego przez ofiary Zagłady Żydów, ale nie udaje jej się wyjść poza powszechnie znaną i bezustannie powielaną retorykę masakr charakterystyczną dla wizji ludobójstwa ludności żydowskiej. [...] Paradoks polega więc na tym, że biograficzna historia matki opowiedziana na kalce opowieści (po)holocaustowych zamiast zyskiwać – traci na znaczeniu i wyjątkowości. Co więcej, wydaje się, że z życiem z piętnem dramatycznych wydarzeń łatwiej radzi sobie matka, która traumę i zagładę zapisuje w niepowtarzalnej poetyce, niż córka, która w scenariuszach uproszczających to, co unikatowe, szuka narzędzi do opisu funkcjonowania w cieniu tych wydarzeń. Choć gotowy scenariusz znajduje się w poezji Ferenc, jej matki, po który córka mogła sięgnąć i na nowo, literacko go doświadczyć, to wydaje się, że istotniejsze jest dla niej wyzwolenie z ram matczynej historii. Nierozstrzygalność tego paradoksu polega na tym, że aby mogło dojść do wyzwolenia, pisarka-córka nie może pominąć narracji Ferenc, lecz potrzebuje ją przejąć, a tym samym odnieść się do niej²³².

Wydaje się zatem, idąc tropem badaczki, że celem stworzenia *Małej zagłady* jest również wyjście z cienia narracji matki, która przez całe życie zagłusza głos reprezentantki drugiego pokolenia. Ponadto Janko przyczynia się do upublicznienia i komercjalizacji historii rodzicielki. Jak zostało już uprzednio wspomniane, obrazuje to już sam sposób, w jaki prowadzona jest narracja – autorka mówi zarazem o matce i do matki, o sobie do siebie, a także o innych do innych. Zdecydowanie przekracza zatem zamysł zamknięcia traumatycznej historii rodzinnej w intymnej rozmowie z matką. Dodatkowo proza, będąca próbą uszczegółowienia i uszczelnienia fragmentarycznego doświadczenia rodzicielki poprzez pełnię zdań i kontekstów, paradoksalnie trudniej radzi sobie z jego uobecnieniem. To właśnie poetycki język – przepelniony metaforą

²³¹ P. Czapliński, *Wypowiadanie wojny. Literatura najnowsza wobec okresu 1939–1945*, w: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy i metody badawcze*, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006, s. 417.

²³² A. Grzemska, *Matki i córki*, dz. cyt., s. 222–223.

i niedopowiedzeniami, oparty na precyzyjnej kondensacji znaczenia, pełen „luk” i przemilczeń – wydaje się predestynowany do reprezentowania traumatycznych doświadczeń. Być może, podążając za Jacques’em Lacanem, należy przyjąć, że trauma to dotknięcie Realnego, które nie poddaje się symbolizacji, a tym samym wysłowieniu, werbalizacji.

Transmisja strachu – rozrachunek rodzinny

Teresa Ferenc, Zbigniew Jankowski, Anna Janko i Milena Wieczorek, jako rodzina artystów, to – jak wykazują Katarzyna Wądolny-Tatar i Małgorzata Klimczuk, autorki kategorii fenografii rodzinnej – poetycko rezonujący kwartet:

Dialog rodziców i córek wydaje się przebiegać z różnym zaangażowaniem każdej z nich. Bywają łącznymi adresatkami utworów obojga rodziców, zauważających kobiecość i twórczość Anny Janko i Mileny Wieczorek, jako zaprojektowane w wierszach bohaterki o profilach czy imionach córek. Natomiast reagowanie drugiego pokolenia na pierwsze przebiega z różną intensywnością i w innym dystansie czasowym²³³.

Krzysztof Nowicki zauważa, że poszczególnych członków opisywanej rodziny charakteryzuje niezależność, aczkolwiek w znaczących momentach życia wybierają oni w jej obrębie adresata, do którego kierują swoje poetyckie słowa, nierzadko oczekując, również poetyckiej, odpowiedzi²³⁴. Ten nadzwyczajny rodzaj komunikacji wewnątrzrodzinnej sprawił jednak, że reprezentantki drugiego pokolenia – szczególnie we wczesnej twórczości – zaczęły dostrzegać odmienność rodzinnego domu, a wręcz jego klaustrofobiczną naturę, co skutkowało niepokonaną chęcią jego opuszczenia, ucieczki spod rodzicielskiej pieczy:

Poetyckie „odpowiedzi” córek w ich juveniliach są zbliżone – krytyczne wobec „nienormalnego” domu poezji, ujawniające potrzebę oddzielenia, formowania tożsamości i języka pod presją siły „rodzicielskiej” mowy. Anna Janko idzie jednak w tym rezonowaniu najdalej, stając się biografką rodziny matki, literackiego tercetu domu definiowanego też przez wpływającą na sposób funkcjonowania rodziny tragiczną historię z 1943 roku [...] ²³⁵.

Obrazując relacje rodzinne, Janko skupia się jednak głównie na związku z matką. Już wcześniej, w poezji, pojawiają się wątki dążenia do rozrachunku z rodzicielką, kontynuowane później przez autorkę w utworach prozatorskich. Świadczy o tym dobitnie utwór *Rozmowa z matką*:

Coraz częściej rozmawiam z moją matką
opowiadam moje życie
i proszę o pomoc

czasem zachodzę jej drogę
dlaczego nie jesteś jak dawniej wszechmocna

²³³ K. Wądolny-Tatar, *Fenografia rodzinna*, dz. cyt., s. 8.

²³⁴ K. Nowicki, *Dom poezji*, w: T. Ferenc i in., *Cztery twarze domu...*, dz. cyt., s. 7.

²³⁵ K. Wądolny-Tatar, *Fenografia rodzinna*, dz. cyt., s. 8.

dlaczego nic nie mówisz
jakby zalegał w tobie zeszłoroczny sen

Powiedz mi
nie odchodź musisz mi powiedzieć
po lewej po prawej wytłumacz mi
skóra tli się na mnie

ona przystaje niepewna
i ustami cienkimi jak z drucika
pyta dlaczego nic nie mówię²³⁶

Z wiersza wynika ogromna potrzeba kontaktu z matką, potrzeba rozmowy o sprawach codziennych, ale i tych trudnych, od których „skóra się tli”. Ta niełatwa relacja wymaga „przerozmawiania”. Do tego jednak potrzebne jest otwarcie się jednej na drugą. Prawdopodobnie dlatego właśnie podmiot liryczny „zachodzi drogę” matce, prosząc o rozmowę. Ostatnia strofoida sugeruje, że rozmowa z rodzicielką ma jedynie wewnętrzny charakter. Co prawda artystki podejmują już wcześniej próby porozumienia, dedykując sobie wzajemnie utwory poetyckie, ale do pełnej konfrontacji dochodzi między nimi dopiero przy powstaniu *Małej zagłady*.

Dziewczyna z zapalkami oraz *Pasja według św. Hanki* zawierają również wątki kontynuowane w *Małej zagładzie* i podsumowane w *Finalistce*. To m.in. problem choroby sieroczej, na którą cierpi bohaterka powieści (a później także jej córka), będącej konsekwencją życia w ciągłym, niezbywalnym strachu i odrzuceniu, czy też motyw zamiany ról i obecności mechanizmu parentyfikacji. Bohaterka *Pasji*... nie potrafi uchronić swojej córki przed widokiem płaczącej matki, tak samo jak Teresa Ferenc nie potrafiła ukryć łez przed Anną Janko. Narratorka powieści diagnozuje: „To wbrew naturze. Zamęt w kolejce pokoleń. Kto komu kołysze kołyskę?”²³⁷. Śpiewanie kołysanki jest wyrazem troski o ukochaną osobę. Najczęściej piosenkę śpiewa dziecku rodzic. Porządek ten ulega jednak w powieści zaburzeniu: bohaterka jako dziecko nie była usypiana w ten sposób. Dopiero w dorosłym życiu słucha kołysanek, które wykonuje dla niej jej partner.

²³⁶ A. Janko, *Rozmowa z matką*, w: tejże, *Diabłu świeca...*, dz. cyt., s. 27.

²³⁷ Taż, *Pasja według św. Hanki*, Kraków 2012, s. 287.

Twórczość autorki niewątpliwie uznać można za procesualną. Wątki pojawiające się we wczesnej poezji są kontynuowane i łatwo dostrzegalne w utworach prozatorskich. Ich najmocniejszym wyrazem, a zarazem autobiograficznym manifestem, staje się *Mała zagłada*, obnażająca pochodzenie wielu wcześniej opisywanych motywów. To z całą pewnością narracja bardzo odważna, mocno ekshibicjonistyczna, a zarazem ekstrawertyczna, nie tylko traktująca o traumatycznej przeszłości, ale i pozwalająca na doszukiwanie się i scalanie wątków autobiograficznych w pozostałych kreacjach artystycznych.

Powstanie koncepcji drugiego pokolenia powojennego wiąże się nierozzerwalnie z przydawaną mu odpowiedzialnością za podtrzymywanie pamięci i jej przekaz kolejnym generacjom. Jego reprezentanci muszą jednak mierzyć się z niedostępnością wydarzeń, które są sednem rodzinnej historii. Dostęp do traumatycznych opowieści wiąże się z ich zapośredniczeniem i wykształca się na bazie więzi międzypokoleniowej. Najczęściej w tekstach postpamięciowych nie chodzi o odtwarzanie historii, ale o emocjonalny związek z ocalałymi oraz o echa ich traumy, rzutujące na życie drugiego pokolenia także w przypadku, gdy rodzice nie mówią wprost o swoich trudnych doświadczeniach. Stąd też bardzo popularny w najnowszych badaniach postholokaustowych nurt dziedziczenia epigenetycznego, o którym pisze Tomasz Bilczewski²³⁸. Geny mają w nim swoją pamięć, co wpływa nie tylko na dziedziczenie cech fizycznych, ale również psychicznych predyspozycji. W odniesieniu do literatury postpamięciowej pisze o tym m.in. Aleksandra Grzemska. W pracy *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku* badaczka zwraca uwagę na fakt dziedziczenia w kolejnych pokoleniach nie tylko pamięci, ale również struktury emocjonalnej. To właśnie ów biospadek zostaje przekazany narratorce *Malej zagłady*. By podkreślić epigenetyczny charakter transmisji traumy, posługuje się metaforami – „płaczem genów” czy też „wysysaniem strachu z mlekiem matki”. Traktuje geny jako „depozyt przekazywany z pokolenia na pokolenie” (Mz, 99).

U Janko medium wpisane jest we wnętrze, w ciało, geny; to pomieszczone gdzieś głęboko, w środku, w komórkach, neuronach, tkankach zapisy nie własnych doświadczeń, „niedoświadczeń”, kumulujących się w zwielokrotnionej formie w jednym „rezerwarze”²³⁹.

Pisze o tym również Anna Artwińska, zauważając, że utwory traktujące przekaz transgeneracyjny jako taki, który nie tylko dotyczy sfery psychicznej czy cielesnej, ale dodatkowo zostaje

²³⁸ T. Bilczewski, *Trauma, translacja, transmisja...*, dz. cyt., s. 40–62.

²³⁹ A. Grzemska, *Matki i córki...*, dz. cyt., s. 231.

przedstawiony jako fenomen biologiczny przy pomocy metafor, retoryki oraz konstrukcji tekstu nawiązującej do genealogii, są wyjątkami, a przez to stają się bardzo interesujące²⁴⁰. Przekaz ten powoduje, że to córka Teresy Ferenc mierzy się z wydarzeniami 1943 roku, niejako posługując się historią rodzicielki. Na uwagę zasługuje fragment *Małej zagłady*, w którym narratorka zwraca się do matki, przypominając, że traumatycznymi doświadczeniami nie mogła podzielić się z innymi, ponieważ nie znała odpowiedniego języka. Będąc w ciąży, Teresa Ferenc miała według córki porozumiewać się z nią bez słów. Stąd przeświadczenie, że traumatyczna historia matki stała się rdzeniem dzieciństwa (i nie tylko) jej dziecka. Biotyczny przekaz traumy potęguje przekonanie, że tam, gdzie psychika nie potrafi poradzić sobie z traumatycznym doświadczeniem, oddziałuje ono na sferę cielesną. Trauma staje się zatem doświadczeniem psychosomatycznym. W tekście *Małej zagłady* teoria ta zyskuje potwierdzenie w odniesieniu do choroby serca Ferenc:

Aż kiedyś zachorowałam na serce, wreszcie było wiadomo, że jest konkretna przyczyna tych samopoczuczeń złych, w sercu właśnie. Choć dla lekarzy owa choroba była „o nieznannej etiologii”... My w domu jednak przecież wiedzieliśmy, że etiologia to Sochy pierwszego czerwca. Tam twoje serce stanęło, a potem gdy ruszyło, już nie było zdrowe (Mz, 97).

Wątek ten wskazuje na marginalne traktowanie zdrowia psychicznego i brak jakiegokolwiek opieki psychologicznej nad dziećmi-ocalonymi doświadczającymi traumy. Pozostawione same sobie w powojennej, niełatwej rzeczywistości, nie potrafiły poradzić sobie z trudnymi przeżyciami. Wszystkie symptomy opisywane przez Janko to objawy zaawansowanej depresji, lekarze nie potrafili jednak wówczas zdiagnozować przyczyn złego samopoczucia Ferenc. Przejawia się tutaj cielesny wymiar traumy, wynikający również ze słów padających w tekście, a dotyczących sytuacji sprzed tragedii: „Dzieciom w Sochach starano się tej strasznej wojennej wiedzy oszczędzić, ale one i tak się dowiadywały. Przez oczy, przez uszy i przez skórę czuły” (Mz, 129). Wnikała ona zatem w każdą komórkę ciała, utrudniając czy też uniemożliwiając normalne funkcjonowanie. Tam, gdzie kończy się werbalny akt komunikacyjny, następuje doświadczenie pozawerbalne, cielesne. Taką samą zależność pokazują momenty, w których matka nie tłumaczy córce, dlaczego płacze. Dziecko wie jedynie, że rodzic mierzy się z problemami. Na miarę swoich możliwości stara się poprawić samopoczucie matki, głaszcząc ją nieporadnie i podejmując próby jej uspokojenia. Nieco później, u progu dorosłości, konieczność

²⁴⁰ A. Artwińska, *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”*: O Małej zagładzie Anny Janko i Granicy zapomnienia *Siergieja Lebiediewa*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 17.

obcowania z wymagającą opieki matką budzi złość i rozczarowanie. Z potrzeby stawiania siebie w centrum rodzi się bunt. To rozczarowanie sytuacją podkreśla również fakt, że momentami matka budziła w córce zachwyt, a „normalne” życie było w ich zasięgu. To pozwalało jej na bezpośredni, oskarżający zwrot do matki:

Ciągle cię coś bolało. Łatwo się męczyłaś, w każdym sklepie było ci duszno, kupowałaś byle co, byle szybko, a ja rozpaczalam, że nie tę sukienkę chciałam, nie te buty, lecz te drugie, te, które na regale stały wyżej... Ale już zapłacone, już wychodzimy, nie wytrzymasz ani minuty dłużej, bo tu nie ma wentylacji. Nie znosiłam tamtych ubrań, tamtych zakupów i tamtych moich dziewczyńskich rozczarowań. Miałam piętnaście lat, gdy się nauczyłam szyć na maszynie, i wtedy skończyła się ta estetyczna udręka... (Mz, 96–97)

Bardzo istotne w aspekcie somatycznego doświadczania rzeczywistości stają się ustalenia Anny Artwińskiej dotyczące cielesności traumy. Badaczka twierdzi, że otrzymany w wyniku transmisji bagaż trudnych doświadczeń, który Janko dostaje w spadku po matce, paradoksalnie ma charakter nobilitujący. Daje on prawo autorce do bycia świadkiem oraz reprezentantem historii, a także przydaje jej wiarygodności, natomiast ciało i jego objawy somatyczne – m.in. swędząca wysypka jako reakcja uczuleniowa na ziemię przodków – pozwalają na scalenie opowieści matki i córki²⁴¹.

Wpisując opowieść rodzinną w paradygmat epigenetyki, Anna Janko stara się niejako naukowo potwierdzić fakt dziedziczności urazów z pokolenia na pokolenie. Koncepcja transgeneracyjnej pamięci genów zostaje w powieści wprzęgnięta w służbę uwiarygodniania doznanej traumy, która przestaje być wyłącznie fenomenem psychicznym czy psycho-somatycznym. W tym sensie ciało staje się w *Małej Zagładzie* argumentem z gatunku ostatecznych: jego reakcje dają się potwierdzić empirycznie, istnieją w sposób realny. Są manifestacją i ekwiwalentem traumy, namacalnym znakiem wydarzenia historycznego²⁴².

Sądzę jednak, że nie należy z pewnością zakładać, iż owo „wpisywanie” historii przodków w epigenetyczny paradygmat jest rzeczywiście uświadomionym zabiegiem. Skłaniam się raczej ku wykorzystaniu epigenetyki jako jednej z kategorii interpretacyjnych prozy Janko.

Mała zagłada łączy się z wcześniejszymi utworami poetyckimi i prozatorskimi, a nawet z młodzieńczym dramatem o tytule *Rzeź lalek*²⁴³. Wybrzmiewają w niej z różną mocą te same

²⁴¹ Tamże, s. 22.

²⁴² Tamże. O epigenetycznym dziedziczeniu traumy i reakcjach somatycznych w *Małej zagładzie* oraz pracach Helen Epstein pisze Paulina Kasińska w przygotowywanym aktualnie do druku numerze czasopisma „Litteraria Copernicana”, zob. P. Kasińska, *Somatyczne translacje i (auto)kreacje. Trauma i afekt u drugiego pokolenia w Małej Zagładzie Anny Janko i pracach Helen Epstein*, „Litteraria Copernicana” 2022, nr 2(42) (w przygotowaniu).

²⁴³ O młodzieńczym dramacie Janko wystawionym na deskach Teatru Współczesnego w Szczecinie w 1980 roku w reżyserii Andrzeja Chrzanowskiego pisze Katarzyna Wądolny-Tatar, zob. K. Wądolny-Tatar, *Mechanizm dziejów w „Rzezi lalek” Anny Janko*, w: *Dramat w historii – historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, przy współpracy E. Łubieniewskiej, Kraków 2009, s. 486–497.

problemy, z odmienną częstotliwością pojawiają się także charakterystyczne motywy, które ewoluują w utworach, stając się kolejnymi elementami układanki. *Mała zagłada* wydaje się jednak kulminacyjnym punktem twórczości, w którym wszelkie opisywane problemy życiowe narratorki znajdują swoje źródło i uzasadnienie. Pierwsze przejawy twórczego, a zarazem autobiograficznego ekshibicjonizmu zauważalne są już w pierwszej powieści Janko, *Dziewczyńie z zapałkami*. Narratorka utożsamia się w niej z bohaterką:

Dlaczego odepchnęłam swoją historię tak daleko – na odległość trzeciej osoby liczby pojedynczej? Czy dlatego, że nie lubię niedookreślonej Ha., a Hanuś, żonka Pawia, też mi się nie podoba? Że wolałabym nie mieć z tamtą sobą nic wspólnego? „Nie mam z nią nic wspólnego” – to brzmi dobrze. „Ja tylko opowiadam” – czysta sprawa. Tymczasem „ona” wypełnia mi głowę gęstą narracją, do której usiłuję się zdystansować gramatycznie, jednak pod powierzchnią uporządkowanego paradygmatu tarzam się w chaosach i nie mogę się wyosobnić, skryzalizować. Ona, czyli ja²⁴⁴.

Jawnie autobiograficzna *Mała zagłada* scala porozrzucane w obrębie prozy Janko wątki. W *Pasji według św. Hanki*, kiedy główna bohaterka utworu zapada na depresję i nieustannie płacze w obecności własnego dziecka, rodzina podejmuje decyzję o chwilowym odseparowaniu matki i dziewczynki. Zostaje ona zabrana do dziadków, by nie musiała oglądać matki w takim stanie. Opisaną sytuację uzupełnia dygresja, dotycząca traumatycznego dzieciństwa matki bohaterki, pełniąca równocześnie funkcję poszerzającą wątek o kontekst rodzinny: „Dziecko nie powinno być dopuszczane do żadnych granic [...]. Na przykład moja mama. Miała tyle lat, co Różia, gdy spotkała ją przygoda graniczna”²⁴⁵. Tymczasem analogiczny fragment w ekstrawertycznej narracji *Małej zagłady* jest „pełnoprawną” częścią głównego toku wypowiedzi: „A przecież dziecko nie powinno być dopuszczane do żadnych granic [...] Na przykład ty. Miałaś dziewięć lat i spotkała cię przygoda graniczna” (Mz, 175). Dodatkowo refleksja dotycząca traumatycznych wydarzeń z przeszłości – i jej powtarzalność we wcześniejszych utworach – świadczy o nieusuwalności wojennego dziedzictwa z życiorysu drugiego pokolenia, ale także o sytuacji przepisywania „samej siebie”, zamierzonej kontekstualizacji wyimków narracyjnych.

Pozostałe równoległe i „przepisane” wątki w twórczości Janko nie są już co prawda tak wyraźnie eksponowane, ale ich odszukanie nie jest trudnym zadaniem, choć, jak zauważa Marta

²⁴⁴ A. Janko, *Dziewczyńie z zapałkami*, dz. cyt., s. 17.

²⁴⁵ A. Janko, *Pasja według św. Hanki*, dz. cyt., s. 316.

Tomczok, dorobek artystki charakteryzuje chaos²⁴⁶. W *Małej zagładzie* wpisuje się on w charakter tekstu, tworząc efekt zamierzonego chwytu konstrukcyjnego, natomiast wielokrotnie powtarzane sytuacje fabularne i motywy w obrębie całej twórczości imitują wrażenie obsesyjnego powracania.

Badaczka zaznacza również, że *Mała zagłada* zorganizowana jest wokół pojęcia strachu – zarówno matki, jak i samej narratorki. Bohaterki pozostałych utworów również są przez to uczucie zniewolone. To strach przekazywany z pokolenia na pokolenie, co dobrze podsumowuje narratorka ostatniej, wydanej w 2021 roku powieści *Finalistki*:

Byłam matką, która wciąż wypatruje, czy widać na horyzoncie postać jej dziecka, sprawdza, czy się nie zgubiło, nie zatraciło. Lęk, że kolejna ekstremalna wycieczka [córci – K.B.] może się skończyć źle, towarzyszy mi do dziś, ale jej o tym nie mówię, mój lęk jest moim lękiem, a ona ma żyć własnym życiem, własną odwagą, własnymi emocjami. Tyle rozumu zachowałam. Tyle zapamiętałam ze swojego dzieciństwa o cudzym strachu, który spadał na mnie i mnie oplątywał jak sieć. To był strach mojej matki o mnie, czyli w istocie o nią samą, bo gdyby mi się coś stało, ona by wtedy... I tak dalej, dalej wstecz²⁴⁷.

Strach dziedziczny, przekazany narratorki *Małej zagłady* epigenetycznym trybem dziedziczenia – wyspany z mlekiem matki²⁴⁸ – jest paraliżujący i determinujący wszelkie życiowe działania. Dwudziestokilkuletnia Anna Janko pisze o nim w jednym z wierszy, dokonując animalizacji strachu: „Jestem z tobą / twój pies strach / zaciskam szczęki na twojej piersi / wiszę na tobie / nie ma takiego miejsca w tłumie ani na pustkowiu / gdzie mogłabyś rozpiąć bluzkę / i uwolnić się ode mnie / jak od jakiegoś szczeniaka / ty musisz się bać [...]”²⁴⁹. To przejmujące uczucie powoduje, że podmiot wiersza nie może o nim zapomnieć, żyje w ciągłym napięciu, jakby coś istotnego (złego?) miało się za chwilę wydarzyć. Strach ogranicza też bohaterki prozy Janko i sprawia, że funkcjonują one w niekończącym się zawieszeniu.

Mam poważną wadę temporalną. Od małego nie wierzę w przyszłość. Może dlatego tak niedaleko w życiu zaszłam i tak niewiele umiem. Organicznie nie mogę zaplanować niczego dalej niż tydzień do przodu.

²⁴⁶ M. Tomczok, „Płacz genów”. *Magdalena Grzebałkowska: 1945. Wojna i pokój. Warszawa, Biblioteka Gazety Wyborczej, 2015, ss. 413. Anna Janko: Mała zagłada. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2015, ss. 259, „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 326.*

²⁴⁷ A. Janko, *Finalistka*, dz. cyt., loc. 3926–3933.

²⁴⁸ Analogiczny tryb fizycznego dziedziczenia opisuje Luce Irigaray, co świadczy również o intertekstualnym charakterze *Małej zagłady*: „Z twoim mlekiem, moja matko, wypitałam lód. I żyję oto z tym zlodowaceniem w środku. Stawiam kroki jeszcze gorzej od ciebie i ruszam się jeszcze mniej niż ty. Przelałaś się we mnie i ten ciepły płyn stał się trucizną, która mnie paraliżuje. Moja krew nie krąży już do stóp ani do rąk, ani do głowy. Nieruchomieje – krępowana przez zimno. Zatrzymana przez blokady, które stawiają jej przepływowi opór. Zostaje w sercu, blisko serca”, l. Irigaray, *I jedna nie ruszy bez drugiej*, tłum. A. Araszkiewicz, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 107.

²⁴⁹ A. Janko, *Strach*, w: tejże, *Miłość, śmierć i inne wzory*, Kraków 2016, s. 88.

A i to ostrożnie, zagadując ten plan wątpliwościami w stylu: a jeśli mi coś wypadnie w trakcie? A jak mi dziecko zachoruje? A jeśli talentu nie wystarczy? Albo matka mi umrze?²⁵⁰

W poezji Janko istotną rolę pełni strach przed wojną. Bohaterom towarzyszy ciągły niepokój związany z jej nieuniknionym nadejściem. Wybrzmiewa on m.in. w utworze *Obiecanki*, który kończy się słowami: „a może zdołamy / wcisnąć całe życie / w szparę między wojnami?”²⁵¹. Podmiot liryczny obawia się, czy najistotniejsze rzeczy w jego życiu zdążą się ziścić, zanim wybuchnie kolejny konflikt. Wyraża się on również w wierszu *Diabłu świeca*: „kto takiej da dziecko potrzymać / gdy tu wojna za pasem / mąka cukier chleby – bo trzeba przecież jakoś / bezpiecznie dodrzeć”²⁵². W *Małej zagładzie* ów niepokój przybiera na sile, a narratorka ujawnia jego proveniencję. Nieustanne życie na walizkach, lęk o najbliższych stwarzają atmosferę ciągłego napięcia i oczekiwania na najgorsze. Niemożliwe staje się wówczas czerpanie radości z życia. Strachem podszyta jest każda chwila, każde wydarzenie nosi znamiona potencjalnej katastrofy. Niepokój wyraża się również w wierszu o znaczącym tytule *W szachu*, w którym podmiot liryczny mówi o nieuchronności tragedii, przekonując, że działania wojenne wpisane są w doświadczenie każdego pokolenia:

Gdy dzieci były małe
rozstawiano między nimi dorosłych
– duchy opiekuńcze i wszechmocne

Gdy dzieci były dorosłe
rozstawiano je wśród wojen
epidemii
powodzi
i codziennego strachu
o dzieci²⁵³

Podmiot liryczny artykułuje zwątpienie w istnienie sposobu na eliminację strachu o dzieci. Dorosli, którzy sprawują nad nimi pieczę, nie są w stanie zaradzić ich udziałowi w tragediach

²⁵⁰ Taż, *Finalistka*, dz. cyt., loc. 1809.

²⁵¹ Taż, *Obiecanki*, w: tejże, *Diabłu świeca*, Gdańsk 1980, s. 25.

²⁵² Tamże, s. 10.

²⁵³ Taż, *W szachu*, w: *Wykluwa się staruszka*, Gdańsk 1979, s. 30. Warto zaznaczyć, że zbiór wierszy *Wykluwa się staruszka* ukazał się, gdy Anna Janko miała dwadzieścia dwa lata. Przepracowywanie traumy trwa więc w twórczości autorki ponad czterdzieści lat.

dotykających ludzkość²⁵⁴. Sytuacja jest zatem bez wyjścia, osoba mówiąca w wierszu znajduje się w tytułowym szachu, gdyż „wojny ciągle pulsują na innych kontynentach”²⁵⁵. Lęk przed wojną wyraża również bohaterka *Dziewczyny z zapalkami* – Ha. nie potrafi pozbyć się przekonania, że jeśli nie zdoła szybko zacząć żyć pełnią życia, wszystko, co ważne i przyjemne, odbiorą jej działania wojenne. Młodo wychodzi więc za mąż, rodzi dzieci, chce „poznać życie, wcisnąć je całe w jakieś niemożliwe międzywojnie”²⁵⁶ – to również przejaw opisywanej uprzednio akceleracji i kompensacji. Takie samo przekonanie cechuje bohaterki *Pasji według św. Hanki*, *Małej zagłady* i *Finalistki*.

Jak wspomniałam wcześniej, w utworach Teresy Ferenc i Anny Janko istotne miejsce zajmuje figura domu, zarówno jako fizycznego obiektu, jak również symbolu rodziny. O domu w stylistyce onirycznej w kontekście wojennego dziedzictwa pisze Janko w lirycznym dyptyku *Sny dziedziczne*²⁵⁷. Natomiast w wierszu *Domy* przywołuje nostalgiczny obraz wszystkich miejsc, w których wcześniej mieszkała, dodając: „Každy nowy dom / wprowadza tęsknotę / za tym który opuściliśmy / ale gdyby do niego wrócić byłby nie do zamieszkania”²⁵⁸. W tym kontekście istotny staje się poniemiecki dom we Wrocławiu, w którym autorka mieszkała w młodości. Historia tego miejsca i jego poprzednich mieszkańców w wersji rozbudowanej pojawia się w *Małej zagładzie*, ale poświęcają mu również uwagę bohaterki pozostałych powieści. Dom jako metafora przeszłości pojawia się w wierszu *Czas przeszły*, którego wydźwięk jest jednoznacznie pesymistyczny: „nie odbuduje domu tęsknota prawnuków”²⁵⁹. O domu dziadków Ferenców oraz pozostałej po nim piwnicy, opisanej w *Małej zagładzie*, mówi także czterowersowy wiersz *Jest taka piwnica* z tomu *Świetlisty cudzoziemiec*. Wyrażenie „Jest taka piwnica co ciągnie za nogi” wskazuje na ciężar rodzinnej historii, którą obarczony jest podmiot liryczny. To miejsce budzące tęsknotę za przestrzenią, w której funkcjonuje prawdziwe życie rodzinne, a równocześnie, w kontekście zagłady jego mieszkańców – otwierające „tunel żalu”, w który

²⁵⁴ Ukazująca się nakładem łódzkiego wydawnictwa Literatura seria *Wojny dorosłych – historie dzieci* pokazuje niemożność uchronienia dzieci przed skutkami wojen. Tematyka dotycząca II wojny światowej obecna jest w piśmiennictwie dla dzieci i młodzieży. Zob. m.in. K. Wądołny-Tatar, *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci...*, dz. cyt. Świadczą o tym także książki dla dzieci, których tłem opowieści są działania wojenne, zob. A. Janko, *Oleś i Pani Róża*, Kraków 2018; M. Tulli, *Ten i tamten las*, Warszawa 2017. Wspomnianą wyżej serię dla młodzieży poddaje analizie w swojej monografii również Joanna Chłosta-Zielonka, zob. J. Chłosta-Zielonka, *Znaczenie formy. Autobiograficzne relacje o wojnie adresowane do najmłodszych*, w: *Terapeutyczny wymiar gatunków autobiograficznych w wypowiedziach autorek XX i XXI wieku*, Olsztyn 2021, s. 195–219.

²⁵⁵ A. Janko, *Przeklęta litania*, w: *Wykluwa się staruszka*, dz. cyt., s. 48.

²⁵⁶ *Taż*, *Dziewczyna z zapalkami*, dz. cyt., s. 41.

²⁵⁷ *Taż*, *Sny dziedziczne (I); Sny dziedziczne (II)*, w: *tejże*, *Koronki na rany*, Gdańsk 1989, s. 65–66.

²⁵⁸ *Taż*, *Domy*, w: *tejże*, *Diabłu świeca...*, dz. cyt., s. 30.

²⁵⁹ *Taż*, *Czas przeszły*, w: *tejże*, *Diabłu świeca...*, s. 18.

„wpadną płaczące wnętrzości”²⁶⁰. Na uwagę zasługuje również figura domu we wczesnych wierszach Janko, korespondująca z niełatwymi rodzinnymi relacjami. Pisze o tym Katarzyna Wądolny-Tatar, przedstawiając wątki dążenia do autonomii i niezależności w poezji Janko²⁶¹. Ucieczka z domu, jaką podejmuje podmiot, łączy się również z ciągłymi powrotami do domowej przestrzeni: „Gdy jest mi obcy / mój adres / i rysopis / odchodzę / potem wracam bez skruchy”²⁶². Wydaje się jednak, że jest to również próba ucieczki przed obecnością traumy w rodzinnym życiu oraz poczuciem niezrozumienia przez rodziców. W wierszu *Wieszanie obrazków*²⁶³ wyrażone zostaje uczucie zupełnej alienacji. Podmiot liryczny ogłasza stanowczo: „Jestem sierotą / moi rodzice spieszą dalej / w zamyśleniu swojego życia”. Mimo że autorkę wiersza charakteryzuje silne poczucie niezależności – jak zauważa Wądolny-Tatar związane jest to także z życiem w artystycznej rodzinie – to istnieje w niej jednocześnie tęsknota za bezpieczną i wolną od traumy przestrzenią, w której mogłaby nawiązać porozumienie z rodzicami.

²⁶⁰ Taż, *Jest taka piwnica*, w: tejże, *Świetlisty cudzoziemiec*, Warszawa 2000, s. 35.

²⁶¹ Zob. K. Wądolny-Tatar, *Granice własnego świata*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 365–384.

²⁶² A. Janko, *Mój kochany obcy dom*. *Gawęda*, w: tejże, *Wykluwa się staruszka*, dz. cyt., s. 80.

²⁶³ Taż, *Wieszanie obrazków*, w: tejże, *Wykluwa się staruszka*, dz. cyt., s. 29.

Metaforyczność pamięci

Drugie pokolenie powojenne charakteryzuje szczególna potrzeba, ale i odczuwana powinność, upamiętniania przeszłości. Narracje postpamięciowe zwykle wymagają od autorów szczególnego i skrupulatnego przygotowania. W porównaniu do twórców-świadków przedstawiciele drugiego pokolenia w oczywisty sposób są mniej narażeni na destruktywne działanie traumy. Biorąc pod uwagę proces jej transferu na kolejne pokolenia, należy mieć na uwadze fakt, że nie wynika ona z trudnych doświadczeń wojennych, a jedynie z codziennego obcowania w okresie wychowania z osobami nią obciążonymi. W przypadku pisarzy drugiego pokolenia jest to czynnik pozwalający na opis przeszłości z wykorzystaniem dużo szerszego spektrum możliwości. Trauma bowiem niejednokrotnie ogranicza ocalałych w mówieniu/pisaniu o wojennej przeszłości, która domaga się ciągłego wskrzeszania, krytycznej weryfikacji. Na pokoleniu 2G spoczywa zatem obowiązek upamiętniania przeszłości, zarówno w przypadku własnej, intymnej historii rodzinnej, jak i w procesie konstrukcji pamięci kolektywnej.

Marek Zaleski zwraca uwagę na rozróżnienie pomiędzy upamiętnianiem z perspektywy historyka i pisarza. Zadaniem pierwszego jest przede wszystkim ustalenie faktów i wyjaśnienie zdarzeń, podczas gdy dla drugiego kluczowe jest „powtórzenie” przeszłości. Według badacza owo powtórzenie jest „zdolne ocalić intymny, poetycki, a nawet metafizyczny wymiar przeszłości, a więc ten jej aspekt, który historyka zanadto nie interesuje”²⁶⁴. Zadaniem pisarza staje się stworzenie narracji, która ocali od zapomnienia jednostkową historię i przyda jej znamiona rzeczywistości mitycznej:

Mityzacji ulega – co nie mniej ważne – sama czynność wspominania, zmieniając się w rytuał ocalania od zapomnienia, wydobywania pamięci z przepaści niepamięci, wyzwolenia przeszłości. Powracający w przeszłość, która zawsze istnieje niejednoznacznie i pod niejasną postacią, przypomina mitycznego bohatera: podejmuje wyprawę w głąb labiryntu, za jedyne wsparcie mając wątlą i niepewną nić pamięci²⁶⁵.

²⁶⁴ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 27.

²⁶⁵ Tamże, s. 28. Janko snucie historii o przeszłości zamyka w nostalgicznym opisie, umiejscowionym „poza czasem”. W owej czynności opowiadania odnajduje ukojenie. Dzięki wspomnianiu możliwe jest pogodzenie się z przeszłością: „Mówię ci mamo, żebyś ty słyszała te opowieści! Siedziały sobie obie ze Staszka w małej izbie przy starym stole, w oknie słońce zachodziło, więc się czerwono zrobiło, a potem gaśło, gaśło, a one cały czas wspominały, śmiały się i płakały, śmiały się i płakały – o mnie całkiem zapomniały – w coraz ciemniejszej ciemności. To nie wieczór był, a prawieczór, coś odwiecznego było w nim, coś z dawnych «posiadów» wiejskich, kiedy ludzie się spotykali, by pobyć w beczasie, pożyć życiem, które było, jest i będzie, i ze śmiercią pobyć, co się z tym życiem ściga całą wieczność. Te dwie kobiety, stare i młode zarazem, a też chwilami dziecięce, przy tym mądre tą mądrością, która sama w człowieku dojrzewa, przyrasta rok po roku, jak słoje w drzewie... Aż w końcu tylko cienie tam widziałam i szept słyszałam, i jakbym się malutka zrobiła i zasypiała w kołysce, coraz bardziej otumaniona,

Literatura staje się zatem medium, dzięki któremu jednostkowe doświadczenie ma szansę wybrzmieć. Ma również moc terapeutyczną – dzięki niej możliwy jest rozrachunek z przeszłością (co równocześnie oznacza ponowne rozdrapywanie zabliznionych już ran) oraz jej domknięcie i pożegnanie. Proces ten domaga się jednak odpowiednich środków wyrazu, pisarz staje więc przed kluczowym zadaniem wyboru strategii narracyjnej. W obrębie tekstów postpamięciowych wybijają się te, które poprzez swoją formę, konstrukcję czy nowatorski, a nawet szokujący wyraz oddziałują na czytelnika. Zaryzykuję stwierdzenie, że chociaż teksty te traktują o bardzo ważnych i trudnych sprawach, to ich tematyka staje się w kontekście obierania strategii narracyjnej mniej ważna aniżeli sposób ich przedstawienia.

Największą trudność sprawia niewątpliwie wiarygodne i poruszające oddanie emocji, narracja postpamięciowa dotyka przecież wydarzeń traumatycznych. Autorka *Matej zagłady* wyraża zwątpienie w możliwość takiego opisu, niemniej kontynuuje pisarską pracę obciążona świadomością niewystarczalności własnych zabiegów.

Strach jest tak naprawdę nie do opisania. Mnie się kiedyś zdawało, że wszystko jest do opisania. Tylko trzeba się wcześniej dobrze zastanowić. Mocno się wczuć w tę przerażającą rzecz, którą ma się na myśli, i zaciągnąć ją z powrotem w tamten czas, gdy się stawała (można też przypomnieć sobie inną, podobną historię), i się z nią utożsamić. Wtedy powinno dobrze pójść. Skoro na początku było Słowo, to powinno się znaleźć i potem. Ale niestety. W kwestii strachu to się nie udaje. Bo czy można ubrać w słowa pustkę, która wyje? Pustkę, która wyje, biegnąc na oślep? Pustkę, która wyje i biegnie na oślep, nie ruszając się z miejsca? Jak płonący lód parzy i ziębi zarazem? Od czegoś takiego słowa odpadają jak papierowe strzałki. Właściwie zanim doleczą, to się już spalą. Nie ma słów. Dlatego ciocia Kropka nic nie pamięta. Tak postanowiło jej centrum dowodzenia. Pierwszego czerwca 1943 roku miała dokładnie trzy lata, cztery miesiące i dziesięć dni i gdyby chciała, toby coś odpomniała. Ale nie chce do dziś. Swoich rodziców nie pamięta. Tamtego dnia, pierwszego czerwca, nie pamięta. Następných tygodni nie pamięta (Mz, 67–68).

Sama konstrukcja powyższego fragmentu, dotycząca narastającej pustki, przywodzi na myśl opisywane już wcześniej zastosowanie, poddanego swoistej obróbce autorskiej, Peiperowskiego układu rozkwitania. Następujące po sobie zdania sprawiają, że przedmiot opowiadania zatacza coraz szersze kręgi oddziaływania. Mogłoby się wydawać, że cytowane powyżej słowa to obnażenie się pisarki przed czytelnikiem, któremu uskarża się na ciężar zadania, jakiego się podjęła. Jest to jednak dosyć przewrotny manifest, wskazujący na nieustanne próby poszukiwania odpowiednich słów, porównań, metafor, o czym świadczą chociażby uzupełniane powtórzenia odnoszące się do pustki.

ale i nasycona, ukojona. Powrócona wreszcie, pogodzona” (Mz, 241–242). W przytoczonym fragmencie, umieszczonym w ostatnim rozdziale *Matej zagłady*, ujawnia się także przeświadczenie narratorki o spełnionym obowiązku, wypracowanym domknięciu.

Uwagę zwracają również słowa dotyczące cioci Kropki – kobieta miała to szczęście, że w czasie pacyfikacji była zbyt mała, aby cokolwiek zapamiętać. Wydarzenia, które mogłyby do niej wracać jako traumatyczne obrazy, zostały zablokowane przez jej pamięć, wykluczone, umieszczone poza rozumowym doświadczeniem (co wiąże się jednak z faktem, że nie pamięta również swoich rodziców). To przykład amnezji dziecięcej, która przez Marię Jagodzińską została nazwana „jedną z niewyjaśnionych zagadek w funkcjonowaniu pamięci”²⁶⁶. Matka narratorki, jako najstarsza z dzieci, przeżyła pacyfikację świadomie, dlatego też poniekąd musiał powstać terapeutyczny tekst *Małej zagłady*. To lokowanie traumatycznych wydarzeń w różnych obszarach pamięci przywodzi na myśl koncepcję Aleidy Assmann dotyczącą podziału pamięci na funkcjonalną i magazynującą²⁶⁷. Wyszczególnione przez badaczkę typy pamięci odnoszą się co prawda do rozróżnień w obrębie pamięci kulturowej i wpływają na procesy tożsamościotwórcze, scalające określoną grupę, wydaje się jednak, że model ten jest bardzo pomocny również w przypadku opisu mechanizmów rządzących procesami pamięci ocalałych. Zapominanie, wyciszanie traumatycznych wspomnień to proces przenoszenia zawartości pamięci funkcjonalnej w obręb pamięci magazynującej. Zapominanie nie oznacza jednak utraty pamięci tamtych wydarzeń (co mogłoby się paradoksalnie wiązać z utratą tożsamości). Tekst literacki staje się tym samym magazynem, miejscem ulokowania traumatycznych wspomnień zamkniętych w zdania, akapity, rozdziały. Proces przesunięcia wspomnień z pamięci funkcjonalnej do magazynującej można zatem zobrazować następująco: „odpamiętywanie” przeszłości/gromadzenie informacji o przeszłości – opis przeszłości oraz jej uporządkowanie – zapominanie/zmagazynowanie. Pamięć magazynująca pełni rolę ocalającą, ponieważ im więcej wspomnień można zostawić w jej depozycie, tym mniej obciążona jest pamięć funkcjonalna²⁶⁸. Należy również powtórzyć, że w przypadku Teresy Ferenc czas jest jej sprzymierzeńcem. Z ubiegim lat pamięć bohaterki staje się uboższa, wyblakła. Dlatego też jest to ostatni moment, by razem z córką mogła „odpamiętać” i uporządkować rodzinną historię. Narratorka *Małej zagłady*, kończąc utwór zwrotem do matki, jednoznacznie wskazuje na cel „przerozmawiania”

²⁶⁶ M. Jagodzińska, *Amnezja dziecięca. Dlaczego nie pamiętamy wczesnego dzieciństwa?*, „Przegląd Psychologiczny” 2000, t. 43, nr 3, s. 273. Jak pisze badaczka: „Amnezja dziecięca jest słabością dotyczącą wszystkich ludzi. To jedyny rodzaj amnezji, na którą cierpią wszyscy bez wyjątku (choć w różnym stopniu), niezależnie od płci, poziomu inteligencji, cech osobowości, wykształcenia”, tamże. Autorka poszerza badania dotyczące różnych rodzajów amnezji w publikacji z 2008 roku, zob. M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Gliwice 2008.

²⁶⁷ Zob. A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 58–73.

²⁶⁸ W odniesieniu do poezji problematykę tę podejmuje Justyna Tabaszewska, zob. J. Tabaszewska, *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4, s. 52–72.. Badaczka rozwija swoje myśli w późniejszej monografii *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Warszawa 2016.

traumy: „żebyś jej nie musiała zabierać na tamten świat. Po wszystkim napiszę słowo: KONIEC” (Mz, 242).

W nawiązaniu do teorii Aleidy Assmann zrekonstruowana historia rodzinna jest równocześnie podstawą tożsamości narratorki tekstu i kolejnych pokoleń. Pomimo aktualnego braku zainteresowania najmłodszych w rodzinie tekst *Małej zagłady* ma od tej pory pełnić funkcję rezerwuaru pamięci, którego zawartość będzie dla nich dostępna, jeśli kiedykolwiek wyrażą nią zainteresowanie. Żeby proces zdeponowania pamięci mógł zostać ukończony, narratorka *Małej zagłady* musi podjąć razem z matką trud ponownego urzeczywistnienia przeszłości. Ich ścisła współpraca konieczna jest z jeszcze jednego powodu: doświadczenie traumatyczne wymyka się pamięci funkcjonalnej. Pisze o tym Birgit Neuman, twierdząc, że powrót do traumatycznych doświadczeń wiąże się z ponownym przeżywaniem bardzo intensywnych emocji. Dlatego też osoba strauumatyzowana, decydująca się na ich odtworzenie, może nie być w stanie uporać się z nimi w pojedynkę. Badaczka dodaje również, że mogą one wymykać się sensownej racjonalizacji oraz dostępnym zasobom pamięci²⁶⁹. Dlatego właśnie, by stworzyć wyczerpującą narrację, matka korzysta z pomocy przygotowanej do tego zadania córki. To jednak obustronny układ sił, ponieważ córka bez opowieści matki nie zdoła zrekonstruować przeszłości i ukonstytuować własnej tożsamości.

By jednak mogło to nastąpić, pisarka stosuje określoną strategię narracyjną, posługując się odpowiednimi chwytami literackimi, które dzielę na dwie kategorie: uaktywniające i porządkujące. Do pierwszej z nich zaliczam te, którymi narratorka posługuje się w celu urzeczywistnienia przeszłości, wskrzeszenia pamięci. Drugą natomiast reprezentują wszelkie wyliczenia i powtórzenia, wpływające na porządkowanie traumatycznej przeszłości.

Podążając tropem Zaleskiego, należy wyszczególnić chwyt uaktywniający, polegający na przywoływaniu konkretnego wspomnienia poprzez styczność z określonym przedmiotem, krajobrazem czy sytuacją²⁷⁰. Przykład stanowi opisany przez narratorkę fakt, że Teresa Ferenc przez większość swojego życia zmieniała miejsca zamieszkania, nie mogąc znaleźć ukojenia w żadnym z nich. Spokoju zaznaje dopiero w sopockim mieszkaniu. Według narratorki dzieje się tak ze względu na ukształtowanie terenu do złudzenia przypominające topografię Soch. Miejsce ulokowane w dolinie sprawiło, że poetka poczuła się w nim „jak w domu” i zdołała

²⁶⁹ B. Neuman, *Literatura, pamięć, tożsamość*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, dz. cyt., s. 257.

²⁷⁰ Na gruncie psychologii w pracy badawczej poświęconej problematyce zniekształceń pamięci Agnieszka Niedźwieńska wyszczególnia pięć modeli reprezentacji i przypominania: asocjacyjistyczne, schematowe, egzemplarzowe, tematowe (charakterystyczne dla organizacji wspomnień autobiograficznych) i konekcyjne. Określone elementy rzeczywistości mają zatem właściwość wywoływania procesu odpamiętywania. Zob. A. Niedźwieńska, *Modele reprezentacji i przypominania zdarzeń*, w: tejsze, *Poznawcze mechanizmy zniekształceń w pamięci zdarzeń*, Kraków 2004.

zaspokoić swoją tęsknotę za rodzinnym azylem. W *Małej zagładzie* przestrzenny aspekt pamięci został literacko zagospodarowany. Narratorka wspomina w tekście, że mieszkańcy Soch do tej pory dzielą historię miejscowości na dwie epoki: przed i po ogniu. I choć miejsce jako takie wciąż istnieje, to nie sposób mówić o ciągłości tego istnienia. Poprzez fakt położenia wsi w dolinie zostało przydane mu również symboliczne znaczenie, bazujące na opozycji góra–dół, której przypisuje się zwykle odpowiednio dobro i zło. W przypadku Soch to wartościowanie uległo odwróceniu. To z góry – ze wzgórz okalających Sochy i z nieba w chwili nalotu niemieckich samolotów – spadła na nie zagłada. Jak pisze autorka: „cokolwiek się zbliżało [...], spadało dosłownie z nieba, nagle” (Mz, 90)²⁷¹. Wypalona dolina, jak określa Sochy i ich otoczenie Ferenc, staje się pułapką, miejscem bez wyjścia, z której pozostaje jedynie pogorzelnisko, wyrwa w ziemi. Warto zwrócić również uwagę na fakt, że mieszkańcy nie mówią „po pacyfikacji” / „po wojnie”, a „po ogniu”. Wojna czy pacyfikacja nie przerywają ciągłości historycznej, natomiast ogień symbolicznie trawi do cna, wypala całe życie. Co prawda może się ono następnie w tym miejscu odrodzić, jednak będzie to nowe, inne życie. Ciągłość zostaje zerwana. Poczucie nieuchronności katastrofy w tekście pogłębia porównanie wsi do maleńkiej planety, gdzie horyzont – zza którego przychodzi nieszczęście – jest wręcz namacalny, znajdujący się niebezpiecznie blisko. Nie można ukryć się przed tym, co znajduje się za nim, nie można uciec. Nie ma na to czasu, katastrofa wydarza się błyskawicznie i ostatecznie, nie zostaje po niej nic. Zabieg ten sprawia, że nieuchronność zagłady ma przytłoczyć czytelnika, wprowadzić go w sytuację bez wyjścia, z której większość mieszkańców wsi nie zdołała ocaleć. Podkreśla to również opis samej pacyfikacji. Niemcy schodzą z góry, a mordowani na oczach najmłodszych dorośli mieszkańcy Soch upadają od kul:

Tato Stefki [...] Upadł zastrzelony i leżał tam na podwórku (Mz, 23).

[...]

Potem stryjek, co mieszkał w tym samym domu, też wybiegł, krzyknął: „Boże, ratuj nas...”, i upadł. I sąsiad, który trzymał na rękach małego synka, też upadł. Synek z ramion ojca potoczył się niedaleko, podczołgał się do taty i obejmował go, prosząc: „Wstań, wstań, wstań”. Ale tata nie wstał (Mz, 23–24).

[...]

²⁷¹ Narratorka dodaje również ironicznie, że tuż po pacyfikacji babci Helenie Mielnikowej, matce Józki Ferenc mieszkającej w pobliskiej Stolnikowiznie, „z nieba” spada trójka sierot, których nie jest w stanie wykarmić ani się nimi zająć (Mz, 168).

Czternastoletnią Marysię [...] obudził strzał z karabinu – podniosła się do okna i jeszcze zdążyła zobaczyć, jak sąsiadka się przewraca i już nie wstaje (Mz, 24).

[...]

Dom osiemdziesiąty ósmy, tam czworo dzieci widziało, jak upada zastrzelona ich matka (Mz, 24).

Zło spadło na Sochy z góry, zło dogłębnie niesprawiedliwe. Po wsi pozostał jedynie nierozpoznawalny krajobraz – „bo po czym można poznać nic?” (Mz, 161). Martin Pollack w eseju *Skazone krajobrazy* zwraca również uwagę na afektywny wpływ oprawców i ich zachowań na sam krajobraz:

Bestialskie akty zmieniają nie tylko język i ludzi, którzy mają w nich udział, ale także miejsca, w których się wydarzają. Dotyczy to również krajobrazów. W naturze, w wolnej, niezabudowanej przestrzeni przymoc przybiera inną formę niż w zamkniętym obozie otoczonym drutem kolczastym i wieżami wartowniczymi. W krajobrazie sprawcy ujawniają inne zachowania, dopasowują się do panujących w danym miejscu warunków i kierując się każdorazowo terenem, przestrzenią, przez swoje czyny [...] kształtują teren na nowo. Przede wszystkim nadają owej przestrzeni nowe, ponure znaczenie²⁷².

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

Miejsca nieistnienia to miejsca rany, nieme blizny pamięci, usunięte z żywej świadomości, ale wciąż ropiejące na jej obrzeżach, rzucające głęboki, niepokojący cień, bolesne i dlatego omijane. Myślimy o nich niechętnie. Zahaczając o nie myśl powierzamy truizmom. W najlepszym razie zasłaniamy je gestem upamiętnienia. Zamieniamy je w coś, czym nie są. Odmawiamy im istnienia²⁷³.

W powyższych słowach ujęte jest również płynne przejście między nie-miejscem a miejscem pamięci w rozumieniu Pierre’a Nory, który charakteryzuje je jako formę zbiorowego podtrzymywania pamięci o przeszłości. Kiedy jednak społeczność zamieszkująca dany teren nie ma potrzeby upamiętniania w jakikolwiek sposób tego, co wydarzyło się w danym miejscu w przeszłości, możemy mówić według Romy Sendyki o nie-miejscach pamięci. Wedle badaczki nie-

²⁷² M. Pollack, *Skazone krajobrazy*, Wołowiec 2014, s. 59–60.

²⁷³ P. Próchniak, dz. cyt., s. 491.

miejskami pamięci nazwać należy te z nich, które są zapomniane i skazane na „wiedzące odwiedziny” nielicznych wtajemniczonych²⁷⁴. Ich historia wiąże się również nierozdzielnie z historycznym kataklizmem. Są to miejsca naznaczone, choć dla zwykłego przechodnia nierozpoznawalne, gdyż nie są oznaczone bądź ich oznaczenie nie jest wystarczające. Takim miejscem są Sochy, bo choć ponownie zabudowane, to kryjące resztki krajobrazu po kataklizmie, m.in. piwnicę domu nr 57, własności Ferenców, która wraz z upływem czasu również uległa zniszczeniu. Aleida Assmann proponuje natomiast termin miejsca-widma, nazywając w ten sposób miejsca stymulujące wyobraźnię, w których nie sposób znaleźć namacalnych dowodów przeszłości²⁷⁵. Wydaje się zatem, że granica między miejscem pamięci, nie-miejscem pamięci i miejscem-widmem jest płynna i ulega swobodnym przekształceniom. Statusy miejsca przenikają się wzajemnie i przyjmują określoną formę w zależności od podmiotu, dla którego są w jakiś sposób istotne czy wręcz rzutujące na jego życie. Relacja ta jest zatem dwustronna, gdyż to właśnie podmiot decyduje o charakterze przestrzeni. Miejsca skazane na niepamięć – m.in. przez brak możliwości powrotu do nich ze względu na ciężar traumy – stają się miejscami-widmami (zaprzeczeniem miejsc pamięci). Martin Pollack we wspomnianym wcześniej esejku zwraca natomiast uwagę na wymuszoną przez historię współczesną gruntowną zmianę optyki względem kategorii krajobrazu. Podkreśla, że dotychczasowe, na ogół pozytywne, skojarzenia z nim związane stały się dalece nieprzystające do rzeczywistości w obliczu kataklizmu II wojny światowej i towarzyszących jej aktów ludobójstwa. W jego ujęciu skażony krajobraz wypiera sielski, łagodny i kojący zmysły. Co więcej, Pollack uważa, że tego rodzaju krajobrazy są obecne wszędzie, niezależnie od tego, czy są rozpoznawalne, czy nie. Tworzy zatem kategorię nadrzędną wobec wyszczególnionych uprzednio miejsc pamięci, nie-miejsc pamięci i miejsc-widm.

Narratorka zaznacza, że wielokrotnie namawiała matkę, by odwiedziła rodzinną miejscowość. Spotyka się jednak z nieustanną odmową. Ferenc nie chce konfrontować się z miejscem, w którym jej szczęśliwe dzieciństwo zostało przekreślone raz na zawsze w drastyczny

²⁷⁴ R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, dz. cyt., s. 280. Autorka rozwija temat związków przestrzeni z pamięcią kolektywną i polską tożsamością kulturową w publikacji *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa 2021.

²⁷⁵ „Bibliograficzna i kulturowa pamięć nie daje się bowiem składować w miejscach; mogą one wywoływać i wspierać procesy pamiętania tylko w powiązaniu z innymi mediami pamięci. Tam, gdzie zostały zablokowane wszelkie możliwości przekazu powstają miejsca-widma, które stają się areną swobodnych gier wyobraźni lub powrotu wytartych znaczeń”, zob. A. Assmann, *Przestrzeń pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, dz. cyt., s. 114. W odniesieniu do historii Teresy Ferenc czynnikiem blokującym ów przekaz jest trauma.

sposób. Zdaniem Sendyki „*nie-miejsca pamięci* są więc nie do życia, są trwale skażone śmiercią”²⁷⁶ i w bliżej nierozpoznawalny sposób mają swój afektywny wpływ na tych, którzy te miejsca odwiedzają – jest z nimi „coś nie tak”. W artykule *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci* badaczka proponuje własne ujęcie terminu nie-miejsca, opierając się m.in. na rozumieniu owej kategorii przez Claude’a Lanzmanna, zakładającego, że zgłębienie problemu Holokaustu nie jest możliwe bez przestrzennego doświadczenia miejsca zbrodni i bez opierania się na posiadanej o nim wiedzy. Dodaje również, że owe nie-miejsca uobecniają się w podwójnym ujęciu czasowym – „tu i teraz” oraz symultanicznie „tam i wtedy”. W *Małej zagładzie* Janko zaznacza, że jej matka bała się wracać do Soch, gdyż nie miała siły na to, by zmierzyć się ze wspomnieniami, które i tak nawiedzały ją w pamięci w najmniej oczekiwanych momentach.

Bałaś się wracać do Soch, bałaś się, że gdy staniesz na drodze pomiędzy domami, na osi tamtego świata – to ów świat znów zacznie się kręcić, zapłoną dachy, ludzie będą krzyczeć, karabiny maszynowe wypływać pociski, a samoloty zrzucać bomby (Mz, 101).

Rezygnuje więc z uporczywego namawiania matki do powrotu. Wie jednak, że ożywienie pamięci tego miejsca poprzez jego odwiedzinę jest kluczowe, zatem odbywa tę podróż za nią.

W podobnym celu – uaktywnienia pamięci – w *Małej zagładzie* kilkakrotnie zostaje wspomniana zielona chusteczka, będąca przedmiotem przywołującym obraz matki Teresy Ferenc.

Kochał ją. Władek. Swoją Józję. Była taka wzruszająca, drobniutka, wesoła. Mógł ją podnieść jedną ręką. Najbardziej ją lubił w tej zielonej chusteczce na głowie, bo wtedy to już wyglądała jak dziewczynka. Dobra była bardzo (Mz, 34).

Zielona chusteczka, wpisana w bardzo czuły obraz kobiety, staje się jej symbolem. Przytoczony powyżej opis mocno kontrastuje z późniejszymi, w których chusteczka przywoływana jest w kontekście śmierci kobiety. W wyniku strzału w głowę zmienia ona kolor na czerwony od krwi. Na uwagę zasługują również składnia przytoczonego fragmentu i zastosowanie równoważników zdań, które wpływają na silnie emocjonalny wydźwięk wypowiedzi²⁷⁷.

Pisarka posługuje się też motoryczną pamięcią ciała i przydaje nowe znaczenie określonym ruchom, kojarząc je ze szczegółami opowieści matki:

²⁷⁶ R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, dz. cyt., s. 297.

²⁷⁷ O tym, że zielona chusteczka staje się symbolicznym elementem ubioru ukochanej i utraconej osoby, świadczy fakt, iż nosi ją (również na ilustracjach) matka powracająca we wspomnieniach głównego bohatera książki *Oleś i Pani Róża*: „Oleś bardzo tęsknił za mamą i musiał ją sobie wyobrazić. [...] Oleś widział swoją mamę, jak się nad nim pochyla i go całuje na dobranoc, i mówi: Ty mój Olesiu. I mówi: Synuchna. Gdy otwierał powieki, wtedy mama znikwała. Gdy znów zamykał, to się pokazywała. Martwił się, że nie widać, jakiego koloru miała oczy, bo zapomniał. Czy szare, czy niebieskie, czy inne. Tylko zieloną chustkę, którą nosiła na głowie, widział wyraźnie”, A. Janko, *Oleś i Pani Róża*, dz. cyt., s. 60.

[...] a Niemcy ze wzgórz idą, ze wzgórz strzelają, a gdy są bliżej, podpalają i wciąż strzelają. A ty ten niebieski fartuch rozścielasz na trawie! Chociaż opowiadałaś mi to dziesiątki lat temu, nie mogę tego obrazu zapomnieć do dziś. Ile razy rozkładałam jakiś koc, prześcieradło, cokolwiek, zawsze na ułamek sekundy w tym gościu jestem tobą, z tamtym fartuchem opadającym na ziemię... (Mz, 29)

Zaleski wskazuje również, że określony obraz z pamięci jest zakorzeniony w minionej rzeczywistości, dlatego też, by nadać narracji odpowiedni rys autentyczności, należy korzystać z przedmiotów bezpośrednio związanych z opowiadaną historią. Narratorka *Małej zagłady* odwiedza zatem dom swoich pradziadków, przedstawiając w realistycznych opisach obecne jeszcze w niszczącym domostwie sprzęty i przedmioty codziennego użytku. To namacalne zbliżenie się do przeszłości służy nie tylko ożywieniu pamięci o tych, do których owa przestrzeń przynależała, ale także przydaje narratorce wiarygodności. Wszystko, co poddaje ona opisowi, zostaje równocześnie utrwalone i ocalone od zapomnienia. Zaleski zwraca również uwagę na wytworzone poprzez ów chwyt literacki postrzeganie czasu jako „wiecznej terażniejszości”. Obecność dystansu czasowego, podkreślana przez opis nadgryzionych zębem czasu przedmiotów, uaktywnia działanie zarówno pamięci, jak i wyobraźni. Dzięki takiemu zabiegowi możliwe jest uporządkowanie narracji i przydanie jej określonego kierunku. Ożywianie określonych kadrów pamięci poprzez obecność autentycznych przedmiotów ogniskuje uwagę czytelnika i pozwala narratorce prowadzić go poprzez meandry rodzinnej pamięci. Bogactwo opisów i przedstawianych faktów sprowadzają jednak paradoksalnie niebezpieczeństwo podważenia ich autentyczności. Granica pomiędzy pamięcią a wyobrażeniem jest na tyle płynna, że jej przekroczenie – zdemaskowane przez czytelnika – obnaża realizację określonego konstruktów literackiego.

Chwytem literackim uaktywniającym pamięć w narracjach postpamięciowych jest zastosowanie zabiegu paramnezji, „czyli percepcji czasu stapiającej w jedną, nierozróżnialną całość rozróżnialne dotąd sfery przeszłości i terażniejszości. Paramnezja to sposób przeżywania czasu właściwy dla ludzi, których poczucie czasu uległo zaburzeniu”²⁷⁸. Ta iluzoryczna łączność przeszłości z terażniejszością wywodzi się z uzależnienia narratorki od zbierania informacji dotyczących wojny. Sama przyznaje otwarcie, że jest ona obecna w jej życiu bezustannie. Zauważa u siebie coś w rodzaju wojennej psychozy, która wytwarza poczucie ciągłego zagrożenia i powoduje, że żyje w nieustającym strachu. By zobrazować źródło swojego problemu, pisarka posługuje się metaforą „szczeliny w wyobraźni”:

²⁷⁸ M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 52–53.

Szczęśliwie napady tej mojej wojennej psychozy ustępowały, gdy miałam szansę na sen. Po przespanej nocy wstawałam normalna – zamykała się ta szczelina w wyobraźni, przez którą wiało lodowatym strachem. I można było znowu trochę pożyć (Mz, 174).

Warto podkreślić, że nie jest to szczelina w pamięci, a w wyobraźni, co wskazuje na zapośredniczoną transmisję traumatycznych wspomnień. Owa szczelina istnieje jedynie jako stan umysłu narratorki i pogłębia się przez podsycanie związanych z jej obecnością lęków. Zabieg paramnezji koresponduje ściśle z mechanizmem traumy pokolenia ocalałych – wspomnienia wytworzą w nich aktualia, a traumatyczne obrazy powracają do nich z taką samą intensywnością, niezależnie od dystansu czasowego, jaki dzieli ich od powodujących je wydarzeń. Metafora szczeliny kieruje też ku hybrydowej prozie Jolanty Brach-Czainy, w której autorka postrzega wniknięcie w szczelinę jako możliwość poznawczą. „To, co niewidoczne, ukryte bywa w szparach, szczelinach, pęknięciach prowadzących w głąb, pod powierzchnię, na drugą stronę rzeczywistości”²⁷⁹. Jak zaznacza Grzegorz Grochowski: „we *Wniknięciu* metafora szczeliny służy [...] zbudowaniu opozycji między rzeczywistością istotną a światem pozorów, ułudy i rutyny”²⁸⁰. Szczelina umożliwia zatem dostęp do tego, co obecne głębiej, na czym jedynie osadza się codzienność.

Istotną rolę odgrywa również druga kategoria chwytów literackich, które na potrzeby niniejszej pracy nazywam porządkującymi. W *Małej zagładzie* wiele jest opisów mających na celu uporządkowanie narracji. Świadczy o tym m.in. wspomniany uprzednio aneks dołączony do *Małej zagłady*, nazwany *POSTSCRIPTUM. Porządkowanie masakry*. Narratorka tworzy spis ludności Soch sprzed masakry, przypisując kolejno każdemu domowi jego mieszkańców i dodając notatki o ich losach. Są to również opisane już wcześniej wyliczenia, sprawiające, że tekst nabiera charakteru prozy apelatywnej. Oprócz wyliczeń istotne są też powtórzenia. Zaleski zwraca uwagę na fakt, że poprzez powtórzenie jednostkowa pamięć oraz wyobrażenia natrafiają na ślad, który pozwala na przeniesienie czegoś, co istnieje jedynie w naszej biografii, w obręb jakiejś większej całości, ogólnego porządku: „Ów ślad, pojawiający się w repetycji, pomaga uwierzyć, że nic w tym porządku nie ginie, a wszystko ma swoje przeznaczenie”²⁸¹. I tak dzieje się w tekście *Małej zagłady*, która nie tylko zwraca uwagę na historię rodzinną Teresy Ferenc, ale także na losy dzieci Zamojszczyzny czy, idąc dalej, różne przykłady masakr

²⁷⁹ J. Brach-Czaina, *Wniknięcie*, w: tejsze, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 129.

²⁸⁰ G. Grochowski, *Między traktatem a poematem. Szczeliny istnienia Jolanty Brach-Czainy*, w: tegoż, *Teksty hybrydowe. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 234.

²⁸¹ M. Zaleski, *Formy pamięci*, dz. cyt., s. 54.

na świecie. Konstruowanie wrażenia beczasowości stwarza również możliwość mityzacji rzeczywistości.

Mit jest ludziom bardziej potrzebny niż prawda, która jest zazwyczaj skomplikowana, niejednoznaczna, wewnętrznie i zewnętrznie sprzeczna. Mit daje to, czego potrzebują kolejne pokolenia: klarowną opowieść, w której dobro zwycięża zło. Gdy ostatni świadkowie uprzejmie odchodzą, pozostaje tylko mit, zgodny z głęboką ludzką potrzebą. A dokumenty spoczywają w archiwach albo giną, albo się utleniają. Albo się w nie zwyczajnie nie wierzy (Mz, 52–53).

W powtórzeniu przeszłości istnieje pokusa, by w owe repetycje włączyć jej wymaginowane warianty, uzupełnić ją o „brakujące elementy”, by stworzyć spójną i poruszającą narrację. Takiego zabiegu dokonuje autorka. Nie tylko rekonstruuje przeszłość, ale także staje się jej główną bohaterką. Tam, gdzie niemożliwa jest praca pamięci – związana z brakiem bezpośredniego doświadczenia – realizowana jest praca wyobraźni. Janko tego nie ukrywa, co więcej – zaprasza widza do kina pamięci, w którym „wyświetla” film z życia swojej matki, zaznaczając, że jest jego reżyserką. Staje się ona również bohaterką owego filmu. Rekonstruując moment tuż po pacyfikacji, odwiedza Sochy w wyobraźni. Nie ucieka jednak jak matka i jej rodzeństwo, a krąży po dopalającej się wsi wśród ciał jej martwych mieszkańców. Daje tym samym do zrozumienia, że w odróżnieniu od naocznych świadków wydarzenia jest w stanie zmierzyć się z takimi obrazami. Przede wszystkim jednak narratorka *Małej zagłady* szuka odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób mógłby potoczyć się jej los, gdyby nie tragiczna przeszłość matki: „Kim byłabym, gdyby nie Niemcy?” (Mz, 191). Janko twierdzi, że to, co wydarzyło się w Sochach przed jej urodzeniem, miało niebagatelny wpływ na jej życie. Paradoksalnie więc o jego przebiegu zdecydowali właśnie nazistowscy oprawcy – „W jakimś sensie Niemcy są sprawcami mojego obecnego losu, nadali kierunek i kształt mojemu życiu, wyrzucając z ustalonej orbity moich przodków” (Mz, 191).

Narratorka, powracając do Soch, decyduje się więc na „wiedzące odwiedziny”. Doświadczenie miejsca, jako uobecnianie przeszłości, dostępne jest dla autorki *Małej zagłady* tylko w granicach wyobrażenia, stąd zawarty w utworze rozdział *Krajobraz po zagładzie*, w którym projektuje ona film z życia matki²⁸², stając się jednocześnie jego narratorką. Po katastrofie nie ucieka jednak z kilkuletnią wtedy mamą i jej rodzeństwem do Tereszpoła. Zostaje

²⁸² Tego typu projekcja stoi w całkowitej opozycji do koncepcji realizmu traumatycznego opisanego następująco przez Katarzynę Bojarską: „[...] realizm traumatyczny, świadom [jest – K.B.] wymogów dokumentalności i zaświadczenia, ale i niewystarczalności dostępnych mu form [...] oraz, co być może najważniejsze, dystansu i konieczności dystansowania. Realizm traumatyczny nie zajmuje się bowiem wtórnym traumatyzowaniem swoich odbiorców ani przenoszeniem ich do scen grozy, katastrofy i śmierci, nie tworzy wspólnoty zawłaszczzonego cierpienia i fałszywej identyfikacji”. Zob. K. Bojarska, *Realizm*, w: tejsze, *Wydarzenie po wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Warszawa 2012, s. 243.

we wsi, by przyjrzeć się bliżej pozostałościom po kataklizmie. Do tego stopnia akcentuje znaczenie Soch w ich życiu, że na oczach czytelnika sama projektuje, czy też rekonstruuje wedle własnego wyobrażenia, minione wydarzenia i przestrzeń, w której się rozegrały²⁸³. Przeszłość zaklina w teraźniejszości, pozwalając krajobrazowi po zagładzie trwać. Eksploruje teren, na którym leżą jeszcze ciała zgładzonych. W pewien sposób godzi się z tym stanem rzeczy, oswaja go. Na podstawie własnych wyobrażeń, opartych na relacjach bezpośrednich świadków pacyfikacji, stwarza na nowo w swojej świadomości świat, który przepadł bezpowrotnie. Rekonstruuje go w najdrobniejszych szczegółach, bierze tym samym udział w dramacie będącym przyczyną cierpień jej matki, a zarazem jej samej. Rozdział ten poprzedza *Koniec*, w którym ostatecznie „odbiera” matce jej historię, świadomie przyjmuje ją „na przechowanie” w zapisie. Zmierzenie się z Sochami (w sposób bezpośredni, poprzez odwiedzenie tego miejsca, oraz pośrednio, w projekcji pacyfikacji) – do których Ferenc nie była w stanie wrócić – ma mieć zatem charakter domknięcia, być kolejnym etapem w procesie przepracowywania traumy. Janko robi to dla matki, za matkę (starając się zrozumieć jej zachowanie i to, kim jest), ale i dla samej siebie. Konstruuje pojęcie postpamięci w odniesieniu do badań Ernsta van Alphen, Aleksandra Ubertowska wskazuje na dysonans pomiędzy bezpośrednim a pośrednim doświadczeniem i związane z nim strategie poznawcze.

Postpamięć jest kategorią ambiwalentną, oscylującą pomiędzy dystansem, postrzeganiem przeszłości jako fantomu a bliskością emocjonalną w stosunku do niej. Czasowe oddalenie niejako skazuje pisarki na poruszanie się w sferze fantazmatycznych, wyobrażeniowych śladów historycznych doświadczeń, których natura jest dwoista: z jednej strony przyjmują one formę stereotypowych, spetryfikowanych przedstawień, oddalonych od źródłowego doświadczenia, z drugiej zaś nadal zachowują siłę traumatycznego zranienia, dotykają bolesnych sfer zbiorowej (nie)pamięci²⁸⁴.

²⁸³ Podobny mechanizm można odnaleźć w książce Otta Dov Kulki *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, w której autor dokonuje niejako rekonstrukcji swojego pobytu w obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau, gdzie przebywał jako dziecko. Traumatyczne przeżycia powracały do niego głównie pod postacią dręczących snów, dających do zrozumienia, że jego przeznaczeniem jest powrót w to miejsce, do którego niejako przynależy, a fakt jego ocalenia jest sprzeciwem wobec nadrzędnego prawa metropolii śmierci. Bezpośrednia konfrontacja z pozostałościami po obozie aktywuje wspomnienia autora *Pejzaży...*, choć działanie jego pamięci jest w dużej mierze ograniczone ze względu na dystans czasowy oraz fragmentaryczność zachowanych wspomnień. Opisy poruszania się po obozowych pozostałościach przeplatane są tutaj fragmentami snów, stwarzając wrażenie odrealnienia, co miejscami odbiera tekstowi charakter relacji, zbliżając go ku projekcji zapośredniczonych doświadczeń. W odróżnieniu od Anny Janko bazuje on jednak wciąż na własnych przeżyciach – przeżyciach naocznego świadka Zagłady. Zob. O.D. Kulka, *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, Wołowiec 2014.

²⁸⁴ A. Ubertowska, *Historia bez Ojca. Postmemorialne kobiece narracje o wojnie i Holokauście*, w: tejże, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa 2014, s. 184. Przywołana koncepcja E. van Alphen zob. *Afekt, trauma, rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 215.

Stosując opisane powyżej chwytów literackie, autorka ma zatem na celu ogniskowanie czytelnicej uwagi na tych elementach rzeczywistości, które pozwalają na prowadzenie narracji ożywiającej przeszłość oraz jej porządkowanie, mimo że tekst sprawia wrażenie chaotycznego. Jest to jednak cecha charakterystyczna twórczości prozatorskiej Anny Janko.

Oprócz chwytów literackich istotne znaczenie mają również stosowane w tekście metafory, które dzielę na dwie grupy: związane z genetyką i cielesnością oraz tekstylno-krawieckie. Pierwsza z nich odnosi się do biodziedzicznej koncepcji transferu pamięci, druga natomiast wskazuje na sam proces owego transferu.

Autorka *Małej zagłady*, opisując swoje dzieciństwo, opowiada o wysypce, która jest wynikiem alergicznej reakcji na ziemię lessową charakterystyczną dla Soch i okolic. Przydaje jej jednak inne znaczenie, pisząc o „uczuleniu na ziemię przodków”. Wskazuje tym samym na fizyczne odrzucenie przez organizm dziecka otoczenia, w którym wydarzyła się pacyfikacja. Pamięć ziemi przodków jest w niej więc metaforycznie zakodowana. Dopiero w dorosłym życiu kobiecie udaje się pozbyć dokuczliwych objawów. Wtedy jednak, odwiedzając rodzinne strony matki, nie może opanować łez: „Skądś z bardzo głęboka te łzy wypływały, może nawet nie należały do mnie. Tak właśnie pomyślałam wtedy, że to nie moje łzy, że to geny płaczą” (Mz, 15). Metafory genetycznego dziedziczenia wskazują na silną, nie tyle psychiczną, ile właśnie fizyczną więź matki z córką. To przez ów przekazany zestaw genów wojenna trauma zostaje metaforycznie przeniesiona na reprezentantkę pokolenia 2G. Łzy genetyczne napływające pod powieki narratorki nie są jedynie łzami związanymi z pamięcią tragicznej przeszłości. Pojawiają się one również wtedy, kiedy wspomina ona z dumą swojego dziadka. W tekście znajdują się również metafory wskazujące na biologiczne dziedziczenie snów. To marzenia senne, w których dominuje strach, przechodzący poprzez pępowinę z krwioobiegu ciężarnej matki do organizmu dziecka. Dzięki owej metaforze narratorka żywi przekonanie, że pamięta dzień pacyfikacji tak, jakby sama go przeżyła.

Metafory związane z genetyką i cielesnością wskazują na bardzo mocny związek reprezentantki drugiego pokolenia zarówno z Sochami, jak i rodzinną historią. By zobrazować proces transferu traumy, autorka korzysta natomiast z metaforyki tekstylno-krawieckiej²⁸⁵, o czym świadczą słowa: „Czasami odczuwam ciebie w swoim ciele. Geny są przecież jak depozyt prze-

²⁸⁵ Tematykę tekstylno-krawiecką obecną w literaturze w późnych latach 70. podjęła Anna Sobolewska w artykule *Pracownice krawieckie ludzkości*, zob. A. Sobolewska, *Pracownice krawieckie ludzkości*, „Teksty” 1978, nr 5, s. 49–64. Podobne wątki w poezji Stanisława Barańczaka opisuje Kamila Czaja, zob. K. Czaja, „Świat przebrany, nieprzebrany”. *Metafora tekstylna w poezji Stanisława Barańczaka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2019, nr 36(56), s. 125–148.

kazywany z pokolenia na pokolenie. Może więc ciało mam nowe, ale szwy, rodzaj ścięgu, podszewka i wewnętrzne kieszenie są «tamte»» (Mz, 99), i dalej: „Twoja historia, mam, wszyta jest w podszewkę również mojego życia [...]” (Mz, 99). Według Joanny Grądział-Wójcik, omawiającej w publikacji *Przymiarki do istnienia... poezję kobietą XX i XXI wieku*:

[...] motywy tekstylne [...] okazują się [...] obrazowymi i poważnymi formami (przymiarkami) kreacji istnienia, które pociągają za sobą pytania o transcendentną podszewkę rzeczywistości, wiodą w kierunku intelektualizacji i (auto)refleksyjności wypowiedzi oraz służą mówieniu i kondycji nie tylko kobiecego podmiotu²⁸⁶.

Obrazują one również pracę wykonaną w celu ulokowania traumatycznego doświadczenia w życiu córki. „Wszywanie”, „podszywanie” dodatkowym, nieprzystającym do całości materiałem oznacza obarczanie ciężarem traumy. W chwili śmierci rodziców Teresie Ferenc ujawniła się „pustka podstawowa” poprzez „rozdarcie zasłony” dwoma szarpnięciami-strzałami do jej rodziców (Mz, 84). Od tej pory matkę i ojca symbolizują w tekście odpowiednio: zielona chusteczka i dziura po kuli w marynarce.

Posługując się motywem podszewki-pamięci, którą wyłożone od wewnątrz jest życie, narratorka prosi ciocię Kropkę, żeby zajrzała „pod spód niepamięci” (Mz, 71). Podobnego porównania używa, zwracając się do swojej matki: „Przeżyłaś, a pod spodem twojego życia cały czas trwa praca cierpienia” (Mz, 59). Widoczne jest tutaj odszukiwanie – czegoś, co z zewnątrz niewidoczne, ukryte, jak „wewnętrzne kieszenie” – wskazujące na proces twórczy pisarki. Aby móc o tym pisać, musiała najpierw podjąć się poszukiwania, ustalenia wielu faktów, przeczytania ogromu informacji i relacji, odwiedzenia miejsc, z którymi wydarzenia te były związane. Odnalazła w sobie potrzebę zagłębienia się w historię, która pierwotnie nie należała do niej, została „doszyta” czy wręcz „dosztukowana”, i to właśnie opisywany „rodzaj ścięgu” świadczy o procesualności zjawiska tych poszukiwań, a w efekcie o transmisji traumy.

W prozie Janko umiejętność szycia oznacza również zyskanie upragnionej niezależności – w cytowanym uprzednio fragmencie *Małej zagłady* piętnastoletnia narratorka uczy się, jak szyc własne ubrania, by móc uwolnić się od wyborów modowych narzucanych jej przez rodzicielkę. Szyte są również szmaciane lalki przez bohaterki, które łączy matrylinearna więź: babka – matka – córka.

Pamięć konceptualizuje się w prozie Janko jako kategoria wymagająca pracy odpamiętania i dookreślenia w celu jej właściwego zdeponowania na kartach utworu literackiego. Tekst

²⁸⁶ J. Grądział-Wójcik, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2016, s. 8–9.

Małej zagłady stanowi zamkniętą przestrzeń, w której dopracowana (bo uzupełniona o skrupulatnie zgromadzone informacje) historia rodzinna ma szansę przetrwać, gdy odejdą bezpośredni świadkowie wojennych wydarzeń. By mogło się tak stać, Janko dokonuje szeregu zabiegów uaktualniających pamięć, a następnie porządkuje ową historię, uzupełniając ją skrupulatnie zgromadzonymi informacjami. Celem utworu jest jednak nie tylko zapis historii rodzinnej, ale jej ciągle ożywianie poprzez akt czytelniczej lektury, będący równocześnie kultywowaniem pamięci o ofiarach pacyfikacji Soch. Szereg metafor cielesno-genetycznych i tekstylno-kra- wieckich uzmysławia natomiast, że reperkusje traumatycznych wydarzeń wciąż dotyczą kolejne pokolenia. Anna Janko zaznacza w jednym z wywiadów, że jej celem nie było stworzenie powieści wojennej, reportażu czy dokumentu – chodziło o ocalenie faktów, by „opowiedzieć je współcześnie i zarazem jakby poza czasem”²⁸⁷. Dorota Utracka zauważa, że w modelu narracji artystki realizuje się zasada prymatu pamięci jednostkowej, intymnej nad upamiętnianiem z perspektywy historycznej. Powołując się na ustalenia Hanny Gosk, badaczka pisze o pamięci zastępującej historię – w świecie po katastrofie najistotniejsza wydaje się prawda przeżycia i wspomnienia, „prawdziwsza” od prawdy historycznej²⁸⁸.

²⁸⁷ *Wojenny strach wszyty pod skórę* – z Anną Janko rozmawia Emilia Padoł, on-line: <https://wiadomosci.onet.p/kiosk/mala-zaglada-wojenny-strach-wszyty-pod-skore/ze4hv> (dostęp: 20.06.2022).

²⁸⁸ D. Utracka, *Trauma i uwznioślenie. Postpamięć jako kategoria narracyjna (na przykładzie Małej Zagłady Anny Janko)*, w: *Tożsamość, kultura, nowoczesność. T. 1*, red. B. Morzyńska-Wrzosek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski, Bydgoszcz 2017, s. 225–226.

Nieosiągalna elegia

Istotnym środkiem stylistycznym, którym posługuje się Janko w *Małej zagładzie*, jest ironia. Już słowa otwierające powieść mają jawnie ironiczny charakter:

Mamo, pomyśl, nie miałaś najgorzej. Tylko zabijanie i podpalanie. Żadnego znęcania, pastwienia się, maltretowania, nikt nawet kobiet nie gwałcił. Szli i tylko zabijali: raz trafił, raz nie, czasem poprawić trzeba było. Strzelali, czyli dobrze, bo jak mówią śmierć od kuli jest lepszą śmiercią. Niejeden człowiek by marzył od kuli umrzeć... Pomyśl, mammo, twój tata tylko chwilę się męczył, a twoja mama w ogóle, moment – i jej nie było. Nawet nie widzieli, jak spłonął wasz nowy dom. Nawet się nie dowiedzieli, że cała wieś została spalona i zginęli prawie wszyscy. Mieli szczęście (Mz, 9).

Słowa skierowane do matki wskazują na konieczność odsunięcia traumatycznego obrazu o tyle, by móc spojrzeć na przeszłość z dystansem i wyciągnąć racjonalne wnioski ze zdarzenia mającego ogromny ładunek emocjonalny (o czym świadczą zwroty: „Mamo pomyśl”, i dalej „Pomyśl, mammo”). Takie odsunięcie potrzebne jest do rozpoczęcia pozorowanej w utworze pracy obu kobiet nad *Małą zagładą*, stąd też owe słowa inicjują temat i charakter opowieści. Sposób narracji wydaje się jednak dość szokujący, gdyż nawet nie znając uprzednio historii życia bohaterki tekstu, odczuwa się ciężar przedstawionych wydarzeń i „nieadekwatność” w doborze słów. Matka narratorki zapewne niejednokrotnie odtwarzała opisane wydarzenia w pamięci – bycie naocznym świadkiem śmierci rodziców sprawia, że nie można o nich zapomnieć. Córka jednak utwierdza matkę w przekonaniu, że najprawdopodobniej nie cierpieli. Co więcej, nie było im dane mierzyć się z tym, co nastąpiło po pacyfikacji. Nie odczuwali związanego z minioną katastrofą cierpienia, nie doświadczyli rozpaczki po utracie bliskich w odróżnieniu od ich ocalałej córki – o tyle właśnie „mieli szczęście”. Zastosowanie ironii sprawia, że wydarzenia te stają się „wyrażalne” i „opisywalne”, a jednocześnie w ironicznych słowach uwypuklone zostaje bestialstwo oprawców i niesprawiedliwość, która dotknęła rodzinę Ferenców. Ponadto użycie owego tropu literackiego sprawia, że narratorka ogniskuje uwagę czytelnika, stara się go zaintrygować. Michał Głowiński, opisując zależność pomiędzy bohaterem (tu Ferenc) i narratorem tekstu o nieprzystających do siebie doświadczeniach, wskazuje, że dochodzi wtedy do sytuacji, gdy pomiędzy światem bohatera i narratora powstaje szczelina, którą może wypełniać ironia²⁸⁹. I tak właśnie dzieje się w tym przypadku – wojenne doświadczenie matki co prawda ma olbrzymi wpływ na życie córki, ale nie są to doświadczenia przystające do siebie. Matka

²⁸⁹ M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 15.

nie byłyby w stanie mówić o traumatycznej przeszłości, posiłkując się ironią. Ten zabieg stylistyczny znajduje się wyłącznie w zasięgu córki, z czego narratorka *Małej zagłady* niejednokrotnie korzysta. Dowodem na poparcie owej tezy jest fakt, że Teresa Ferenc nie posługuje się ironią w swojej poetyckiej twórczości, która ma raczej charakter elegijny. Jest, by użyć określenia Anny Legeżyńskiej, „gestem pożegnania” – porusza problem przemijania, stanowi próbę podsumowania życia i przygotowania się do jego kresu²⁹⁰. Janko przejmuje od matki ową tragiczną świadomość, stosując jednak poetykę ironii, odnajduje swój sposób mówienia o przeszłości i dystansowania się wobec tego, co bolesne. Można zatem uznać, że *Mała zagłada* to „nieosiągalna elegia”. Słowa otwierające tekst mogą co prawda szokować, wydawać się niestosowne, burzące określone – choć uznaniowe – zasady mówienia o wojennej katastrofie, wyrażają jednak stosunek matki i córki do tragedii (córka niejako próbuje nakłonić rodzicielkę do innego spojrzenia na traumatyczną przeszłość). Słowa te podkreślają także irracjonalność wydarzeń usytuowanych na początku życia matki narratorki, definiowanych przez obie kobiety. Ironia stosowana jest również przez autorkę tekstu po to, by wyrazić niedowierzanie, że tak brutalna pacyfikacja miała miejsce w centrum XX-wiecznej Europy. Ma też na celu podkreślenie żalu i smutku po stracie najbliższych krewnych.

Janko wprowadza w obręb *Małej zagłady* szereg środków językowych i stylistycznych, dzięki którym ironia ma szansę wybrzmieć. Jednym z nich jest posługiwanie się zaskakującymi zestawieniami słownymi. Opierają się one na bliskości skojarzeniowej słów i są włączane w tekst w ramach pozornego przejęzyczenia, niedopatrzania:

A ty wiesz, mamo, że w Lidicach²⁹¹ wciąż ktoś kradnie z pomnika kawałki tych dzieci, to znaczy tych rzeźb, na złom? Ciągle muszą coś lutować, doklejać... À propos kawałków dzieci, widziałam niedawno filmowy dokument o Tanzanii. To nie do wiary, ale w dzisiejszych czasach poluje się tam na albinosów, no wiesz, na dzieci, co się bez pigmentu urodziły (Mz, 64).

Luźny ciąg skojarzeniowy imituje swobodną rozmowę, może być równocześnie próbą rozładowania wytworzonego napięcia w sytuacji, gdy córka zauważa (naocznie, podczas konwersacji) reakcje matki. Proza stanowi zatem niekiedy zapis bezpośredniego kontaktu rozmówczyń,

²⁹⁰ Badaczka nie wyklucza jednak splotu dykcji ironicznej z elegią: „Ironia jako kategoria retoryczna pochodzi z innego porządku niż genologicznie definiowana elegia. Niemniej pojęcia elegijności oraz ironiczności można połączyć w parę jednorodnych pojęć, jeśli uwzględni się ich związek z określoną dyspozycją psychiczną. Elegijność jako samopoczucie nostalgiczno-melancholijne nie wyklucza dyspozycji ironicznej: zdolności odkrywania sprzeczności świata”. Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Elegijność ironiczna w poezji końca wieku*, w: tejże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 21. O elegiach ironicznych pisze także Anna Czabanowska-Wróbel. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, „Uspokojona, uspokajająca... Elegia młodopolska jako ogniwo modernistycznych dziejów gatunku”, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 8, s. 53–70.

²⁹¹ Między innymi tę miejscowość wymienia Teresa Ferenc w paratekście przed utworem *Wieś skamieniała*, wchodzącym w skład *Wypalonej doliny*.

o czym świadczy na przykład bezpośredni zwrot do matki, będący odpowiedzią na jej zachowanie: „Ale, mamó, nie będziesz tu teraz płakała???”²⁹² (Mz, 118). Powyższy cytat to jednocześnie próba zaszokowania czytelnika poprzez stosowanie makabrycznych porównań. Ten sam efekt autorka tekstu uzyskuje poprzez wprowadzanie słów o pozytywnej konotacji w zestawieniu ze słowami budzącymi jednoznacznie negatywne skojarzenia, na przykład: „Wbijanie na pał, bałkańska specjalność... No, nie tylko bałkańska, wyżej na mapie²⁹³ też obecna, na przykład Polacy i Ukraińcy przez wieki sobie tę pieszczotę fundowali” (Mz, 159). Narratorka używa również sformułowania „cudowne wojny”, które kwituje sarkastycznymi frazesami: „Ech, łza się w oku kręci...”, „ażby się chciało przeżyć je osobiście!” (Mz, 140).

By nadać ironiczny wydźwięk swojej opowieści, Janko w pewien sposób dokonuje niekiedy infantylizacji własnego światopoglądu. Proponuje pozornie bardzo proste rozwiązania istotnych problemów, doskonale wiedząc jednak, że ich wykonanie jest niemożliwe. W owych fragmentach uderza również rozdźwięk pomiędzy wypowiedzianymi opiniami a wiedzą na temat narratorki zdobytą w trakcie lektury. Dla przykładu narratorka postuluje fizyczne przeniesienie baraków z obozów koncentracyjnych na terenie Polski na niemiecką ziemię w jasno określonym celu: „Żeby się już więcej nikomu nie myliło. Żeby Amerykanie nie mówili «polskie obozy śmierci», bo ja wtedy czuję wściekłość tak silną, że sama mogłabym te baraki przenosić” (Mz, 107). Ironiczny efekt intensyfikuje również wyliczanie poszczególnych czynności,

²⁹² W wywiadzie, którego Anna Janko udzieliła 11 marca 2015 roku Krystynie Chwin w Nadbałtyckim Centrum Kultury, odpowiedziała o reakcji matki na *Matą zagładę*: „[...] na początku, kiedy mamie wysłałam pierwsze strony, to powiedziała że dobrze. Jakoś szczególnie emocjonalnie się nie ustosunkowała [...]. Potem moja mama przeczytała tę książkę całą, omijając sceny, które dobrze zna, najbardziej drastyczne, których oczywiście też na spotkaniach nie czytam. No i też powiedziała, że «podoba mi się książka, tak», że się bardzo szybko czyta, język jest prosty, komunikatywny... no to dobrze – myślę sobie – przeczytała, [...] ja myślałam, że będzie ciężko. Po czym... siadła do lektury po paru tygodniach raz jeszcze i przeczytała już ją bardzo dokładnie... nie omijając fragmentów... i wtedy nastąpił moment właściwy, bo ta książka miała być też czymś w rodzaju... tak sobie myślałam gdzieś tak z tyłu głowy, jakiejś wreszcie jedynej terapii mojej matki, bo wtedy, kiedy była bezpośrednio po tej historii, kiedy była nastolatką, młodą kobietą, nikt się nie zajmował jakimś syndromem pourazowym i nikt nie pomagał tym ludziom oczywiście [...] z tą taką [...] tragedią przeszłą przez życie [...]. Po czym po wyjeździe z Soch przez rok płakała codziennie [...] tak, że to było na granicy patologii. I właśnie powiedziała, że kiedy usiadła teraz tę książkę zaczęła czytać...czytała i w trakcie czytania i po skończeniu strasznie płakała. Płakała właśnie tak jak... strumieniem łez, niepowstrzymanym, zupełnie tak samo jak wtedy kiedy była tą dziesięcioletnią dziewczynką. Tak jakby wróciła do tamtego czasu i powtórzyła to. I ja myślę że to dobrze, tak jej zresztą powiedziałam – rozmawialiśmy przez telefon – ja mówię nie martw się, to bardzo dobrze, tak miało być [...] dobrze się stało, że ten ostatni zapas łez wylał się nad tą... w związku z tą historią”. Transkrypcja własna. *Wojna nie umiera nigdy – spotkanie autorskie z Anną Janko*, kanał YouTube: PomorzeKultury, rozmawiają Anna Janko i Krystyna Chwin, online: <https://www.youtube.com/watch?v=BlgxNdzXEGM> (dostęp: 16.06.2022).

²⁹³ To równocześnie literackie wytwarzanie efektu mapy jako prototypu terytorium i wizualizację „rozmachu” wojennych działań. Wydaje się, że tworzenie zarysów przestrzeni jest dla Janko ważnym aspektem w procesie tworzenia narracji, co uwypukla scena rozmowy z Teresą Ferenc, zawarta w ekranizacji *Małej zagłady*. Córka wydaje się wyraźnie zirytowana faktem, że dopiero ze szkicu domu, stworzonego przez matkę na jej wyraźną (i wielokrotnie powtarzaną) prośbę, dowiedziała się, że sklep dziadka Ferenca stanowił dobudówkę zaburzającą symetrię domu.

jakie należy podjąć, by móc owe baraki przenieść w inne miejsce. Dodatkowo autorka zadaje sarkastyczne pytanie: „jaka to robota?” (Mz, 107). Efekt ironii uzyskuje zatem, stawiając siebie w pozycji osoby gorliwie wierzącej w powodzenie najprostszych rozwiązań, równocześnie wiedząc na pewno, że czytelnik nie potraktuje owej wypowiedzi poważnie. Nie kamufluje ironii, co widać jeszcze dosadniej w poniższym fragmencie i odniesieniu do istot pozaziemskich:

[...] Niemcy zagazowaliby chyba wszystkich poza nordykami, z istotami pozaziemskimi włącznie! I z Marsjan wycisnęliby zielony sok wysokoenergetyczny, żeby była lepsza aprowizacja na froncie wschodnim... (Mz, 184).

Janko posługuje się również reifikacją. Oprócz ironicznego wydźwięku wypowiedzi wprowadzenie owego zabiegu przyczynia się także do podkreślenia łatwości, z jaką przychodziło oprawcom traktowanie ofiar: „A te góry butów, góry okularów, co zostały, to się da posegregować bez problemu, to się da łatwo załadować do towarowych pociągów...” (Mz, 107). Zgromadzone przedmioty codziennego użytku mają zostać posegregowane, jak ludzie na obozowej rampie po przyjeździe bydłęcymi wagonami do docelowego miejsca kaźni. Autorka posługuje się również czarnym humorem, określając ofiary gazowania „śpiochami”. Przyznaje jednak, że nazywanie w ten sposób zmarłych funkcjonowało wśród obsługi obozowej i było niejako mechanizmem obronnym wobec okrucieństwa, którego funkcyjni byli świadkami. Tomasz Bocheński w pracy poświęconej czarnemu humorowi wykazuje, że jest on zjawiskiem dwuznacznym – z jednej strony narusza tabu i może przyczyniać się do negacji przekonania, że w obliczu śmierci wszyscy jesteśmy równi. Z drugiej strony staje się wyrazem koniecznego dystansu wobec ostateczności²⁹⁴. Czarny humor przejawia się tutaj w funkcji kataraktycznej, dzięki której według Adama Kowalczyka: „człowiek może częściowo łagodzić negatywny wpływ rzeczywistości na niego”²⁹⁵. Niemniej naruszenie językowej przyzwoitości w tekście *Małej zagłady* ma na celu wywołanie w czytelniku psychicznego dyskomfortu, aczkolwiek w formie stymulującej.

Janko niejednokrotnie wydaje się bagatelizować opisywane problemy, posługując się wyrażeniami: „no i co z tego” czy „takie tam międzyzabijanie”. Mają one jednak dosadnie

²⁹⁴ T. Bocheński, *Wstęp do czarnego humoru*, w: tegoż, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005, s. 7–24. Literackie ujęcia zjawiska proponuje w swoich badaniach również Bogusław Gryszkiewicz, zob. m.in. B. Gryszkiewicz, *Czarny humor w świadomości krytycznej dwudziestolecia międzywojennego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, nr 5, s. 108–131.

²⁹⁵ A. Kowalczyk, *Czarny humor w twórczości Władysława Szlengla ze szczególnym uwzględnieniem wiersza „Mała stacja Treblinka”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2015, nr 15, s. 121–129.

wskazywać na fakt, że lekceważenie jakiegokolwiek zła wyrządzanego przez człowieka drugiemu człowiekowi jest jednoznaczne z udzieleniem milczącego przyzwolenia na nie. Narratorce zależy na tym, by każda wyrządzona krzywda miała szansę wybrzmieć, a każdy sprawca musiał zmierzyć się z konsekwencjami swoich czynów. Dlatego też odwołuje się wielokrotnie do koncepcji banalności zła Hanny Arendt:

Ci żołnierze szli i robili, co do nich należało. To co mieli w rozkazach od wujka Globocnika i oberwujka Himmlera. Byli nawet znudzeni, co chwila jakaś wioska do spalenia... Akurat akcja w Sochach była ulgowa, bo chwilowo nie było planu wysiedlania, tylko sama eksterminacja. Takie tam międzyzabijanie (Mz, 149–150).

Zastosowanie określeń „wujek” czy „oberwujek” ma za zadanie uzmysłowienie odbiorcy, że oprawcy byli zwykłymi ludźmi, którzy mieli swoje rodziny, pełnili określone funkcje społeczne. Powyższy fragment zawiera celową symplifikację ich działań. To pozorne umniejszanie tragedii, w tym wypadku tragedii soszańskich mieszkańców, wzmacnia moralizatorski wydźwięk *Małej zagłady* i paradoksalnie podkreśla wagę lokalnych dramatów z przeszłości.

Dla uzyskania ironicznego efektu Janko wprowadza również w tekst wiele neologizmów i zwielokrotnień (na przykład ciągi fałszywych skojarzeń osobowych, w układach apozycyjnych, które w „służbie” polityki faszystowskiej miały legitymizować zło). Podkreślają one kuriozalność przedstawionych sytuacji: „Ukarać podludzi w podwiosce trzeba było. Bo partyzantów-bandytów-Żydów wieś popiera, bo partyzantom-bandytom-Żydom pomaga. A kto pomaga partyzantom-bandytom-Żydom, ten sam jest partyzantem-bandytą-Żydem” (Mz, 150). By osiągnąć ów efekt, stosuje także ironię sytuacyjną oraz kulturowe przesunięcia terminologii:

Żona Rudolfa Hessa, komendanta Auschwitz, mówiła do męża z wyrzutem: powinieneś więcej przebywać z rodziną, a nie tylko praca i praca... Swoje dzieci ubierała w śliczne ubranka po zagazowanych małych Żydach. Ciuszki z second-handu, można by rzec (Mz, 181).

Wszystkie opisane powyżej zabiegi stylistyczne, pozwalające na zaistnienie ironii w tekście, mają na celu wywołać w odbiorcy niezgodę na krzywdę drugiego człowieka oraz zobrazować mu wymiar jednostkowej tragedii. Ironia osłabia również traumatyczne doświadczenia, pozwala spojrzeć na przeszłość z dystansem, a co za tym idzie – opisać ją. Dzięki umiejętności pisarki do wybierania trafnych przykładów (z planu przeszłości i aktualności, ich szczególnej fuzji) ironia służy również do oskarżenia oprawców i wyrażenia niezgody na wszelkie przejawy zbrodni.

Mała zagłada i rzeczy

Uobecnione w tekście *Małej zagłady* przedmioty pełnią głównie funkcję przywracającą wobec unicestwionego świata. Są nośnikami pamięci pozwalającymi rozwijać opowieść o związanych z nimi ludziach. Rodzinna historia, w przeważającej mierze opierająca się na braku, ulega w ten sposób ożywieniu. Bożena Shallcross w książce *Rzeczy i Zagłada* precyzuje rolę przedmiotów w procesie pamiętania i przywoływania wspomnień:

[...] materialne pozostałości, w dużej mierze poddane decyzjom i koncepcjom kuratorów [w kontekście ekspozycji muzealnych – K.B.], stanowią jeden z najbardziej namacalnych punktów odniesienia do Zagłady. Jej faktyczność przemawia językiem pozostałych po niej przedmiotów, zwłaszcza jeśli uszanować ich pojedynczość, na którą niewiele jest miejsca w operującym dużą skalą i zasadą seryjnego zmasowania muzeum w Oświęcimiu. [...] Rzeczy snują narrację o człowieku i jego śmierci i tym samym wywołują szczególne zderzenie pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, pomiędzy zbiorowiskiem ocalałych przedmiotów a całością życia²⁹⁶.

Aleksandra Ubertowska pisze o tym w kontekście twórczości Racheli Auerbach (głównie *Lamentu rzeczy martwych* z 1946 roku):

Poszukiwanie resztek, śladów, materialnych pozostałości i postrzeganie człowieczeństwa w relacji wobec świata rzeczy są wielkim tematem eseistyki Racheli Auerbach, a wręcz jej pisarsko-antropologiczną obsesją. [...] Skupienie uwagi na rzeczach, przedmiotach codziennego użytku, które pozostały po umarłych mieszkańcach „dzielnicy żydowskiej” (i niejako przemawiają w ich imieniu, „opłakują” swoich właścicieli), skłania do usytuowania *Lamentów*... w kontekście współczesnego „nurtu reistycznego” w humanistyce²⁹⁷.

Jerzy Jarzębski podkreśla natomiast rolę wpatrywania się w rzeczy i eksplorowania przestrzeni, w której się znajdują²⁹⁸. Proces ten pobudza zarówno pamięć, jak i wyobraźnię. Mimo że są to najczęściej przedmioty stare i zużyte, poszukiwacz pamięci ogląda je skrupulatnie i badawczo. Tak też czyni narratorka *Małej zagłady*, która odwiedza opuszczony dom dziadków.

W *Małej zagładzie* znaczącą rolę odgrywa zabieg metonimii – figury zastępującej, pozwalającej na zestawienie mało znaczących przedmiotów z monumentalnymi wydarzeniami, które reprezentują. Do takich przedmiotów należy m.in. zegarek z dewizką – będący niegdyś własnością dziadka Ferencza – który po pacyfikacji zostaje częścią niewielkiego rodzinnego

²⁹⁶ B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 7–8.

²⁹⁷ A. Ubertowska, *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa 2014, s. 80. Podstawy programowe nurtu reistycznego przedstawia Marek Krajewski w artykule *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, Olsztyn 2008, s. 131–152.

²⁹⁸ J. Jarzębski, *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, Gdańsk 2019, s. 142.

spadku. Przywoływanie przedmiotów w narracji, szczególnie tych związanych z rodzinną historią, wywołuje w czytelniku wrażenie bliskości i namacalności opisanej przestrzeni, oswaja go z nią. Są one niezwykle cenne również z innego względu – przetrwały katastrofę przedwojennej rzeczywistości, stając się łącznikami z przeszłością. Stanowią również o upływającym czasie i są dowodem egzystencji ich poprzednich – unicestwionych – posiadaczy. Odbija się w nich równocześnie kruchość ludzkiego życia i wybrzmiewa ponowne zagrożenie wydarzenia się katastrofy. Każda rzecz ma swoją historię, która w utworze literackim dynamizuje narrację i sprzyja jej ogniskowaniu. Są to również przedmioty wywołujące określone emocje, tworzące nostalgiczny obraz przeszłości.

Narratorka *Małej zagłady* odtwarza obraz domu swoich dziadków, przydając mu nostalgiczny charakter:

Józia była mądra i drugie dziecko dopiero w 1938 roku na świat przyszło, już we własnym domu. Jakże ona ten swój dom lubiła! Ciągle coś tam dostawiała, zawieszała, rozkładała. To jeszcze jedną poduszkę na łóżko, to chustę na ławę. A na stole postawiła piękny, duży krzyż żeliwny, a na ścianie porozwieszała święte obrazy (Mz, 37).

Dzięki opisowi wnętrza ukazuje się odbity w przedmiotach obraz babki narratorki. Na jego podstawie Janko tworzy wyobrażenie babki, będącej osobą mądrą, dobrą, ciepłą, dbającą o porządek, rodzinną i wierzącą. Pomimo sporego dystansu czasowego przedmioty mogą przekazać bardzo wiele treści dotyczących osób z nich korzystających.

Ponieważ od *Zagłady* dzieli nas ciągle zwiększający się dystans czasowy – istnieje ona w słabnącej pamięci lub w postpamięci – jej materialne i niematerialne ślady mówią o danej kiedyś bezpośrednio dostępności poprzez szereg mechanizmów zastępczych. Jedna, najważniejsza zapewne, funkcja metonimiczna istnienia przedmiotu odsyła ku ludziom niegdyś go używającym lub posiadającym²⁹⁹.

Przedmiotów ocalałych z pacyfikacji wsi zostało niewiele. Były to: poduszka, wspomniany zegarek z dewizką, kozuch i rower. Dwa pierwsze mają dla narratorki i jej matki również znaczenie symboliczne. Poduszka, jedyna nie zbrązowiała od żaru palącego się domu, co prawda przeszła dymem, ale wciąż nadawała się do użytku. Z całego majątku rodziców tylko ona została przekazana Teresie Ferenc jako jedyne wiano w dniu ślubu. Stała się zatem symbolem utraczonego życia rodzinnego, a jako podarek ślubny – rzeczą przydatną na „nową drogę życia”. O zegarku natomiast narratorka rozmawia z matką w tekście *Małej zagłady*:

Po twoim domu została sama piwnica, właściwie i ona nie została, bo się w końcu zapadła. I nic już teraz nie mamy po zginionej rodzinie, prócz paru fotografii...

²⁹⁹ B. Shallcross, dz. cyt., s. 7–8.

- Nie, coś zostało, Jaś ma taty srebrny zegarek z dewizką.
- A tak, za cały majątek został nam ten zegarek twojego taty, on się cudem przechował... Dla trojga ocalałych dzieci, dla sześciorga wnuków, dla dziewięciorga prawnucząt, dla jednej praprawnuczki. Razem dziewiętnaście osób. Akurat zegarek, jako znak tamtego odebranego im czasu (Mz, 221).

Zegarek, łączący przeszłość z teraźniejszością, nawiązuje do pragnienia posiadania utraconej rodziny. Wyliczenie osób, które chciałyby mieć go w posiadaniu jako pamiątkę, wskazuje na intymną tragedię rodzinną. Posługując się wyrażeniem Jarzębskiego, ocalałe przedmioty nazywać można wojennymi inwalidami³⁰⁰. Zdjęcie wspomnianego zegarka, umieszczone w *Małej zagładzie*, ukazuje rozbite szkiełko, natomiast z opisu poduszki wynika, że nosiła znamiona pożogi. Badacz wskazuje także, że dramat rzeczy rozgrywa się równolegle z dramatem ludzkim, gdyż „opowiadają” one historie osób, do których należały³⁰¹.

W *Małej zagładzie* pojawia się też opis wydarzenia z dzieciństwa Teresy Ferenc, kiedy Niemcy palili święte księgi zgromadzone w synagodze w pobliskim Zwierzyńcu. Na dziecięcą bohaterkę spadały z nieba strzępki kartek z hebrajskimi literami, tworząc wrażenie padającego śniegu. Wspomnienie to nałożyło się w pamięci dziewczynki na obraz Żydów zgromadzonych na zwierzyńskim placu, przygotowanych do transportu śmierci. Spalone księgi są zatem metonimią żydowskiego losu. Przedmioty stają się również odbiciem przeznaczenia całej społeczności, narodu, co doskonale obrazują ekspozycje muzealne w Auschwitz czy na Majdanku.

Na uwagę zasługują także fragmenty poświęcone fotografiom i ich znaczeniu. Narratorka rekonstruuje sprzeczkę pomiędzy dziadkami związaną z wykonaniem fotografii dzieci. Józia Ferenc wydała pieniądze na ich portret, co spotkało się z krytyką męża: „[...] cóż to za pomysły niepotrzebne, przecież dzieci tu są, w kółko biegają, Renia i Jasio, wszędzie ich pełno, na co te zdjęcia?!” (Mz, 38). Paradoksalnie wykonana wtedy fotografia oraz kilka innych z wizerunkami członków rodziny Ferenców to jedne z niewielu śladów ich obecności, jakie posiada dzisiaj Janko. Warto zwrócić także uwagę na zdjęcie okładkowe *Małej zagłady*, przedstawiające dziewięcioletnią Teresę Ferenc i jej młodszego brata, wykonane trzy miesiące po pacyfikacji. Od tego, wykonanego przed katastrofą, odróżnia je niemal identyczny wyraz twarzy uchwyconych dzieci: smutek i przerażenie odzwierciedlone w dużych oczach oraz opadnięte kąciki ust. Wydaje się, że fotografia wyeksponowana na okładce to ponowne użycie wspomnianego wcześniej ciała dzieciństwa – dziecko staje się medium zagłady³⁰².

³⁰⁰ J. Jarzębski, *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, dz. cyt., s. 132.

³⁰¹ Tamże, s. 143.

³⁰² O fotografiach umieszczanych na okładkach, jako komplementarnych elementów dzieła literackiego, pisze Magdalena Lachman, zob. M. Lachman, *Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 101–117.

O znaczeniu zdjęć o narracjach wojennych pisze Dorota Krawczyńska:

Fotografia jest w powieści o Zagładzie widomym znakiem nieobecności, pustki. Jest zarazem sposobem ominięcia słowa i pozasłowną próbą wyrażenia niewyraźnego. Jest też i małą opowieścią, wskazującą określony fragment rzeczywistości. Jest też niekiedy wszystkim, co pozostało po zamordowanych. [...] Fotografia jest nadaniem imienia, przywróceniem twarzy, uobecnieniem nieobecności. Przywołaniem pojedynczej historii w jej krótkim mgnieniu; bywa też zapamiętaniem śmierci³⁰³.

Przejmującym przykładem owego uobecnienia nieobecności jest historia Lilly Jacobs, która odnalazła album ofiar z Auschwitz. Niemcy bardzo cenili sobie wynalazek fotografii, pozostał więc po nich i po funkcjonowaniu obozu spory materiał zdjęciowy. Ta młoda węgierska Żydówka po wyzwoleniu obozu znalazła obszerny album, a w nim zdjęcia swoich zamordowanych w komorze gazowej braci. Dziewczyna nie chciała rozstać się ze znalezionym przedmiotem, nikomu nie pozwalała go dotknąć. Zawierał on bowiem ostatni obraz dzieci, jedyną pamiątkę po nich. Fotografii przydawana jest zatem moc ocalająca. Kiedy pamięć blednie, zatacają się w niej obrazy ukochanych osób. Zdjęcia je przywracają, pozwalają na powtórne zarysowanie wszystkich szczegółów wyglądu. Istotne wydają się również ustalenia Anny Artwińskiej, która zauważa nostalgiczną aurę fotografii oraz fakt, że „płynący z nich przekaz niekiedy trudno pogodzić z negatywnym obrazem epoki, jaki wyłania się z tekstu wspomnień”³⁰⁴. Jako nośniki pamięci fotografie dołączone do tekstu wzmacniają jego wspomnieniowy charakter i reprodukcją założenie utworu dotyczące jego autobiograficznej koncepcji – w tym przypadku jako opowieści o rodzinnej historii, która jest również opowiadana wyrywkowo. Przedstawiane są tylko istotne fragmenty, co łączy się z samą koncepcją fotografii, uwieczniającej istotne w ocenie fotografa osoby, przedmioty, momenty.

W kontekście opisywania przedmiotów ważny staje się również zabieg enumeracji.

W ujęciu Jerzego Jarzębskiego:

[Enumeracja – K.B.] Pojawia się najczęściej w sytuacji kryzysowej, kiedy świat wymaga redefinicji, zobaczenia i zrozumienia na nowo, kiedy kruszy się materialne środowisko uchwytywane wcześniej w jednym rzucie jako zestrój niewymagający analizy. Rzeczy wyliczane to najczęściej rzeczy, które wyskoczyły z przytulnych nisz zorganizowanej podług jakichś jednorodnych zasad rzeczywistości i wymagają złożenia od nowa i inaczej, domagają się aktywności umysłu, czasem i serca³⁰⁵.

³⁰³ D. Krawczyńska, *Małe narracje o Zagładzie*, dz. cyt., s. 851.

³⁰⁴ A. Artwińska, *Autobiografia podwójna i „sceny pisania”...*, dz. cyt., s. 150.

³⁰⁵ J. Jarzębski, *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, dz. cyt., s. 159.

W *Małej zagładzie* świat konstruowany jest na bazie wyliczeń. Enumeracja jest natomiast tendencją stylistyczną i obrazotwórczą. Opisywane zbrodnie ujmowane są przy pomocy skrupulatnie podawanych liczb. Najbardziej przejmujące wydaje się wyliczenie, dzięki któremu narratorka przedstawia świat dziecka poprzez wyszczególnienie jego najistotniejszych elementów: rodziców, rodzeństwa, dziadków, zwierząt domowych, zabawek, przyborów szkolnych (tym samym zakreśla po raz kolejny kręgi przynależności, zaspakajając ekstrawertyczną potrzebę bycia we wspólnocie). Odebranie dziecku wyliczonych relacji i przedmiotów oznacza unicestwienie dziecięcego świata. Narratorka odwołuje się również do ewidencjonowania niemieckich ofiar w obozach koncentracyjnych, które daje oprawcom poczucie przewagi, siły, porządku oraz słuszności i sensu ich działań w myśl zasady: „Kto liczy, ten panuje nad liczonymi [...]” (Mz, 124). O liczbie ofiar świadczą pozostałe po nich przedmioty, obrazujące rozmiary dokonanej zbrodni. Kolejnym przejmującym obrazem staje się pochód dziecięcych wózków oraz opis odzieży pozostałej po najmłodszych więźniach:

W magazynach Auschwitz na przykład było mnóstwo rzeczy. Między innymi 115 063 ubranka dziecięce. Liczby się liczą... Wszystkie ubranka wpisywano do ksiąg ewidencyjnych, zanim pociągami odjechały do Niemiec, bo kraj ten był w potrzebie. Wózki niemowlęce też odjechały. Puste. Od krematorium do dworca kolejowego jechały prowadzone po pięć w szeregu. Pochód trwał godzinę. To była godzina w dniu 9 lipca 1944 roku (Mz, 111)³⁰⁶.

W opisie tym zauważalna jest również ironia, będąca w tym ujęciu mechanizmem obronnym, pozwalającym mówić o rzeczach trudnych – pustych wózkach po straconych bezbronnych dzieciach. Poprzez uwzględnienie dokładnej liczby pozostałych po nich ubrań Janko w porusza-

³⁰⁶ Teresie Ferenc zadedykowany został wiersz Władysława Hasióra, odwołujący się do jego instalacji artystycznej – wózka dziecięcego, wypełnionego ziemią, w którą włożone zostały świece i niewielkie krzyżyki – dedykowanej dzieciom Zamojszczyzny.

[...]
Wózek dziecięcy z Zamojszczyzny 1944,
wypełniony pisakiem i żwirem,
z posadzonymi czarnymi krzyżykami,
palącymi się wąsko świeczkami,
w którym po zabiciu rodziców przez Niemców
budziła się z krzykiem Teresa Ferenc,
jeszcze nie wiedząc, że będzie poetką
wstępującego do ust pamięci ognia czarnego.
[...]

Zob. W. Hasiór, *Asamblaże* (od 1957), w: K. Brakoniec, *Obrazy polskie*, Warszawa 2017, s. 44. Ponadto o poetce w swojej poezji pisze również Bogdan Jaremin, zob. B. Jaremin, *Pamięć*, w: tegoż, *Pracownia czasu*, Sopot 2015, s. 56.

jący sposób ukazuje rozmiary zbrodni. Według Shallcross enumeracja pozwala na uporządkowanie zbrodni, wyodrębnienie odebranego mienia i podzielenie go na kategorie. Zabieg ten wprowadza ład w bezładzie katastrofy. Gestem uporządkowania traumy Ferenc jest także sprowadzenie jej do wspólnego mianownika oznaczonego cyfrą 9, bo tyle lat miała w momencie pacyfikacji Soch. Przez 9 Janko dzieli wiek matki, dając do zrozumienia, że niezależnie od danego momentu w życiu wciąż pozostaje ona ową małą dziewczynką, która przeżyła katastrofę. Zatem kiedy wychodzi za mąż ma 22/9 lat, kiedy rodzi pierwsze dziecko 23/9, natomiast w wieku 33/9 pomyślnie przechodzi poważną operację. „Mijające lata sprowadzały się do tego mianownika o wartości dziewięć. To, co nad kreską, było zmienne, reagowało na kalendarz, kolejne wydarzenia, bieżące emocje. To, co pod kreską, trwało niezmiennie” (Mz, 95). Trauma zatem staje się niezmiennym i niezbywalnym elementem rzeczywistości. Można jedynie poddawać ją próbom opisu, a zarazem oswojenia i wyciszenia. Tymczasem córka, pomimo tak wielu cech wspólnych i uwypuklonej matrylinearności, artykułuje jedną, prawdopodobnie najważniejszą, różnicę między bohaterkami.

Ty nie jesteś w stanie tam wracać. Ale ja tak. Bo ja mogę na to patrzeć. Bo ja mogę wzrokiem szperać w tych zgliszcach, wynajdywać kawałki form niedopalonych, wyjmować fragmenciki upadłego świata, resztecзки dobrego losu, który przepadł w boskiej loterii. Objąć mogę wzrokiem ten chaos, ruinę i popiół, uchem przeniknąć mogę tę ciszę po końcu świata, czuć mogę tę gorycz, której nie sposób dogasić niczym, a którą by się chciało wcisnąć Panu Bogu w gardło, gdyby tu był (Mz, 224–225).

Metonimiczny opis oraz enumeracja pozwalają na uporządkowanie wspomnień. To kolejny krok w procesie przepracowywania traumy. Dlatego też narratorka *Malej zagłady* podejmuje się odśledzenia informacji, liczb, przedmiotów mówiących wiele o bezpowrotnie minionym przedwojennym świecie i wojennych ofiarach. To część procesu, który bierze na swoje barki, odciążając tym samym rodzicielkę. Robi to jednak w charakterystyczny dla siebie, ekstrawertyczny sposób.

IV. Narracja introwertyczna Magdaleny Tulli

Między życiem a fikcją – wątki autobiograficzne w prozie Magdaleny Tulli

Włoskie szpilki i *Szum* Magdaleny Tulli to utwory literackie zgoła odmienne od wcześniejszej, mocno zmetaforyzowanej i metarefleksyjnej twórczości autorki³⁰⁷. W powieściach wydanych w 2011 i 2014 roku prosta forma i „egzystencjalny konkret” zastąpiły „literackie szyfry” i „żywiół metaforyczny”³⁰⁸. Wydaje się, że koncept *Włoskich szpilek* poniekąd zaskoczył krytyków, ale jednocześnie potwierdził uprzednie podejrzenia niektórych z nich, jakoby autorka korzystała w swojej twórczości z autobiograficznego doświadczenia. Badacze twórczości artystki wielokrotnie zadawali sobie pytanie, w jakiej mierze wybrzmiewa ono we *Włoskich szpilkach*, a następnie w *Szumie*, doprowadzając niekiedy do sytuacji bezkompromisowego utożsamienia autorki z bohaterką³⁰⁹. Jak przyznaje pisarka w rozmowie z Justyną Dąbrowską, „*Szpilki* i *Szum* wyprodukowały «wrażenie realności», o takiej sile, że nabierał się najbardziej zblazowany krytyk”³¹⁰. Tulli odżegnuje się od utożsamiania jej z bohaterką obu powieści. Kontynuując rozmowę, Dąbrowska sugeruje, że autorka „za bardzo się odsłoniła”, porzucając wcześniejszy sposób pisania, czemu ta zaprzecza:

W moich książkach nie widzę nic bardziej ryzykownego od tamtych metafor, to one mnie odsłaniają. W *Szpilekach* nie „odsłoniłam” niczego nowego. Z klocków, jakie miałam do dyspozycji, zbudowałam spójną całość, tak jak się pisze powieści. Stworzyłam postać, która mimo podobieństw nie jest mną i lepiej ode mnie pasuje do tej historii. To nie jest autobiografia. Przeszłam, mówisz, do konkretów! To o wiele za dużo powiedziane. Gdybyś spytała, czy jakaś konkretna scena naprawdę miała miejsce? Możliwe, że miała, ta albo podobna, bo używałam osobistego materiału. Ale czy była częścią tej akurat sekwencji, w której ją umieściłam jako puentę? Okaże się, że nie była i że cała sekwencja jest konstrukcją

³⁰⁷ Pod względem formalnym stanowczo odmienne również od jawnie autobiograficznej *Małej zagłady* Anny Janko. Tulli nie zgadza się na czytanie jej utworów jako pisania o pisaniu, co podkreślała wielokrotnie w wywiadach. Pisze o tym również Agnieszka Izdebska, zob. A. Izdebska, *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*, w: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, t. 1, red. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów 2010, s. 303–322.

³⁰⁸ Zapożyczone wyrażenia pochodzą z recenzji Dariusza Nowackiego, zob. D. Nowacki, *Dlaczego „przeszłości jest za dużo”?*, on-line: <https://wyborcza.pl/7,75410,10486733,dlaczego-przeslosci-jest-za-duzo.html> (dostęp: 01.04.2022).

³⁰⁹ Tulli zaznacza: „Podczas finału Nagrody Nike w 2015 roku, w tej części, w której przedstawia się biogramy nominowanych, pomyłono mnie z postacią z mojej książki, przygotowano notkę na temat dziecka. Dziwne to było doświadczenie: na oczach wszystkich obecnych zostałam wcielona do swojej powieści i pozbawiona własnej biografii. Ale czułam, że teraz mówimy o tym samym i rozumiemy się. Mówimy o naszym życiu, o tym, co mamy ze sobą wspólnego. Po to się pisze takie książki. Inaczej to nie ma sensu”. Zob. M. Tulli, *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, Kraków 2017, s. 96.

³¹⁰ Tamże.

literacką, zbudowaną z takich scen. Literatura nie funkcjonuje w porządku prawdy i nieprawdy. Zgadzam się: poruszając pewne tematy, niechcący prowokujemy ludzi do wyobrażania sobie, że wszystko o nas wiedzą. Ale w sumie wyszło bardzo dobrze³¹¹.

W wywiadzie, który Stanisław Bereś przeprowadził z Magdaleną Tulli, autorka przytacza z kolei anegdotę dotyczącą jednej z jej rozmów z wydawczynią *Włoskich szpilek*. Kobieta miała zasugerować, by artystka nie przyznawała się, iż utwór powstał na podstawie materiału autobiograficznego. Co więcej – żeby optowała przy zupełnej fikcyjności. Tulli konstatuje jednak:

No ale ja się przyznałam, więc teraz już się przyznaję. To jest rzeczywiście zbudowane z autentycznego materiału, to znaczy, cała rzecz jest w... połączeniach, w tym jak ten materiał został spożytkowany, że nie mogę powiedzieć, że to jest literatura faktu, ale jednak materiał jest autentyczny i dlatego ja się nic nie będę wypierać z tego co Pan tutaj wybiera do przeczytania, tak było³¹².

Małgorzata Czermińska, w nawiązaniu do koncepcji trójkąta autobiograficznego, zauważa we współczesnych dyskursach kulturowych pewne przesunięcia dotyczące form autobiograficznych. W związku z tym spostrzeżeniem pisze, że wiarygodność przedstawienia nie jest aktualnie kwestią najistotniejszą, tymczasem interesująca staje się wartość referencji, w obrębie której badaczka formułuje dwie tendencje:

Jedna akcentuje dążenie do maksymalnej szczerości i wierności wydarzeniom (obserwowanym w świecie zewnętrznym lub we własnej duszy). Ta linia ostatecznie wyraża się najpełniej w dawaniu świadectwa, obwarowanego wymaganiami etycznymi, i polega na pełnieniu misji świadka w obliczu sytuacji ostatecznych. Druga wiąże się ze zwątpieniem w możliwość szczerości i wierności w pisarstwie autobiograficznym. Wyżej ceni zmyślenie, przekształcenie, kreację i doprowadza do stworzenia autofikcji, która zarówno odrzuca świadectwo, jak przekreśla autentyczność intymnego wyznania³¹³.

Aleksandra Grzemska zaznacza jednak, że autofikcja „przekreśla autentyczność intymnego wyznania” tylko wtedy, kiedy patrzy się na nią z perspektywy tradycyjnych i etycznych struktur autobiografii jako dokumentu³¹⁴.

Jeżeli zaś spojrzeć na tę kwestię z perspektywy estetyczno-afektywnej i performatywnej, okaże się, że poddana fikcjonalizacji, poetycka, hermetyczna czy awangardowa forma narracji może posiadać ładunek autobiograficzny nieustępujący poziomem intymności nawet najbardziej szczerzej, jawnej i podpartej

³¹¹ Tamże, s. 95.

³¹² Transkrypcja własna. Wywiad z Magdaleną Tulli przeprowadził Stanisław Bereś. Rozmowa dostępna on-line na kanale Youtube’owym Telewizji Literackiej TVL: <https://www.youtube.com/watch?v=N4hHBsfOz9g&t=3835s> (dostęp: 02.04.2022).

³¹³ M. Czermińska, *Ruchome granice autobiograficzności*, „Opcje” 2012, nr 1(86), s. 27. W 2020 roku ukazało się drugie wydanie monografii Czermińskiej opublikowanej w 2000 roku: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie*, wyzwanie, Kraków 2020. Autorka zaznacza, że wprowadzone (i opisane we wstępie) zmiany, wynikają z konieczności doprecyzowania stawianych tez w świetle rozwijających się badań nad autobiograficznością.

³¹⁴ A. Grzemska, *Matki i córki...*, dz. cyt., s. 94.

faktografią autobiografii. Oczywiście, aspekt autokreacyjny zawsze zakłada jakiś stopień dystansu i kamuflażu autora oraz pewien rodzaj mitologizacji czy mistyfikacji, co może wymykać się ramom modalnym tego hybrydycznego gatunku, ale nie jest to argument eliminujący możliwość rozpatrywania dzieła w kategoriach autobiograficzności³¹⁵.

Agnieszka Czyżak dla opisu autorskiej gry pomiędzy „strategią zwierzenia i zmyślenia” proponuje pojęcie autofikcji³¹⁶. W tym ujęciu materiałowi autobiograficznemu nadaje się tekstowy kształt, jednak w opozycji do zasad zawiązywania paktu autobiograficznego. Zabiegi narracyjne, dzięki którym powstaje autofikcja, nie służą uporządkowaniu autentycznych przeżyć w chronologiczne zdarzenia czy ciąg przyczynowo-skutkowy, natomiast powodują, że rzeczywiste wydarzenia, nierzadko bardzo intymne, zostają ulokowane w narracji pod przykrywką fikcji.

Kreowanie siebie przyjmuje tu postać zapośredniczoną nie tylko w ramach samego języka, lecz także fabularnych schematów. W takim ujęciu najtrudniejsze doświadczenia podlegać mogą najrozmaitszym formalnym przekształceniom, semantycznym przemieszczeniom oraz upodrzednionym wobec innych niż autobiograficzne porządki reinterpretacjom. Przygody „ja” narracyjnego, o niejednorodnej, zarazem autentycznej i fikcyjnej proveniencji, a tym samym sylleptycznej konstrukcji, pozwalają na docieranie do pokładów nieświadomości, otwierając nieograniczoną paktem autobiograficznym przestrzeń interpretacyjną po obu stronach komunikacyjnego układu. Nadrzędnym celem tak projektowanej ekspresji osobistych przeżyć może być bowiem budowanie bezpiecznego dystansu wobec minionych doświadczeń, który w odbiorze będzie niwelowany podczas prób dotarcia do warunkowanych biograficznie źródeł tekstowego przekazu. Zawieszenie intymności zwierzeń na rzecz włączania ich w obręb fikcji literackiej, podobnie jak dekonstruowanie wizji spójnej podmiotowości, pozwala na poszerzenie pola eksploracji życiorysowej materii. Nelinearność, achronologiczność, rezygnacja z powiązań przyczynowo-skutkowych podczas prezentowania życiorysowych doświadczeń oraz ich fragmentaryzacja i przypisywanie różnym fikcyjnym postaciom mogą być świadectwami niemożności włączania ich w obręb świadomie konstruowanej tożsamości czy śladem nieprzepracowanej traumy³¹⁷.

Za Agnieszką Czyżak uznaję, że *Włoskie szpilki* i *Szum* to przykłady autofikcji. Strategia narracyjna Tulli opiera się na przemieszaniu autorskich doświadczeń życiowych z wykreowaną fikcją, zacierając granicę pomiędzy tym, co realne, a tym, co iluzoryczne. Czyżak zaznacza, że w XXI wieku powszechnie stosuje się takie strategie nadawczo-odbiorcze, które mają na celu nawiązanie kontaktu pomiędzy autorem i odbiorcą oraz wykreowanie przestrzeni wspólnoty przekonań i wyobrażeń. Odbiór dzieł literackich staje się zatem swoistym spotkaniem, autofikcja natomiast nieuchronnie prowadzi do autobiograficznego odczytywania tekstów

³¹⁵ Tamże, s. 94–95.

³¹⁶ A. Czyżak, *Autofikcja*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2020, nr 2(15), s. 95.

³¹⁷ Tamże.

o charakterze fikcyjnym, niezależnie od autorskiego odżegnywania się od tworzenia autobiografii. Dzieje się tak dlatego, że naturalnym odruchem odbiorcy podczas lektury dzieła jest wytwarzanie obrazu samego autora i próba jego dookreślenia³¹⁸. Prowadzi to do odmiennego niż pierwotnie założone przez artystę odczytania stworzonej przez niego narracji. W przypadku *Włoskich szpilek* i *Szumu* Tulli, jak już wspomniałam, taka percepcja utworów miała również wpływ na reinterpretację wcześniejszych powieści autorki w kluczu autobiograficznym. Artystka, ku jej własnemu zaskoczeniu, „stała się pisarką, która poprzez zapisy własnych autobiograficznych doświadczeń ujmowanych w fikcyjne ramy potrafiła dotrzeć do istotnych pokładów doświadczenia zbiorowego”³¹⁹. W niniejszej pracy doktorskiej traktuję *Włoskie szpilki* i *Szum* jako autofikcję z zastrzeżeniem, iż moim celem nie jest śledzenie wątków autobiograficznych, jednocześnie mam świadomość ich obecności. Interesuje mnie natomiast poetyka i tok narracyjny wymienionych utworów. By określić własną pozycję badawczą, posłużę się fragmentem tekstu Justyny Tabaszewskiej, dokonującej analizy narracji w *Trybach* Tulli: „[...] ważniejsze jest «jak», niż «o czym»”³²⁰. Tymczasem dla terminologicznego uproszczenia i odróżnienia *Włoskich szpilek* i *Szumu* od wcześniejszych powieści autorki – silnie zmetaforyzowanych i metarefleksyjnych – określam te nowsze mianem powieści autobiograficznych, przyjmując optykę Aleksandry Grzemskiej. Badaczka, porównując *Szum* Magdaleny Tulli i *Małą zagładę* Anny Janko, uznaje pierwszy utwór za powieść autobiograficzną (wskazując na obecność materiału inspirowanego życiowym doświadczeniem autorki), drugi natomiast za jawną autobiografię. Powieść autobiograficzna Tulli w ujęciu badaczki bazuje równocześnie na niedomówieniach oraz symbolach i skojarzeniach³²¹. Ponadto jest to narracja „oparta na fabulacjach i milczeniu (narratorki, matki, ciotki, ojca), wykorzystująca retoryczne chwytły, m.in. parabolę, apozjopezę i/lub paralipsę”³²².

Warto również przyjrzeć się genologicznemu przyporządkowaniu wymienionych utworów Tulli, które nie jest jednoznacznym wskazaniem gatunkowym. O ile w przypadku *Szumu* sprawa nie jest skomplikowana – czytelnik ma do czynienia z podzieloną na rozdziały powieścią, o tyle *Włoskie szpilki* stwarzają problem z klasyfikacją. Składają się one bowiem z siedmiu pozornie niezależnych opowiadań, co wynika z faktu ich stopniowego tworzenia przez autorkę. Gatunek zatem ewoluuje w trakcie tworzenia.

³¹⁸ Tamże, s. 97.

³¹⁹ Tamże.

³²⁰ J. Tabaszewska, *Zatarte tryby teraźniejszości. Afektywne struktury czasowe w twórczości Magdaleny Tulli*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 102.

³²¹ A. Grzemska, *Matki i córki...*, dz. cyt., s. 200.

³²² Tamże.

Wykorzystywałam osobisty materiał, historie moje i rodzinne, przetworzone dla potrzeb literatury. Jeśli zmyślałam, to nie dla zabawy. *Szpilki* różnią się od tamtych książek tym, że nie ma w nich zmyślenia i kamuflażu. Nie były przeznaczone do druku. Powstały przypadkiem. Najpierw ktoś zamówił opowiadanko. [...] Były już trzy takie kawałki i pokazał mi się zarys całości, która domagała się domknięcia. W jakichś wolnych chwilach, bo naprawdę nie miałam dużo czasu, dopisałam pozostałe opowiadania. Dopiero kiedy były już wszystkie, dotarło do mnie, że znowu napisałam powieść³²³.

Ewa Wiegandt zaznacza, że *Włoskie szpilki* łączą opozycyjne tendencje kompozycyjne – fragmentaryzację i scalanie – co powoduje ich zawieszenie pomiędzy cyklem opowiadań a powieścią. W achronologicznym porządku Tulli przedstawia wyimki z życia bohaterki, które łączy jednak wspólny mianownik. Jest nim stopniowo odsłaniane żydowskie pochodzenie, ukazane ze wszystkimi możliwymi konsekwencjami jego ujawnienia w rzeczywistości PRL-u. Wiegandt nie rozstrzyga jednoznacznie genologicznego dylematu. Sądzę, że w świetle ujawnionych przez Tulli informacji, dotyczących procesu powstawania *Włoskich szpilek*, można je w zupełności uznać za przemyślaną całość (również z uwagi na fakt wykorzystania ich fragmentaryczności w celu przedstawienia objawów choroby matki), a równocześnie traktować jako powieść autobiograficzną. Podobne zdanie w tej sprawie wyraziła Kamila Dzika-Jurek, powołując się na strukturalno-semantyczną ciągłość utworów oraz spójny obraz świata przedstawionego w narracji³²⁴.

Włoskie szpilki i *Szum*, jako utwory poruszające te same wątki fabularne skłaniają do ich procesualnej interpretacji. Dariusz Nowacki wskazuje jednak, że *Szum* to jedynie wariant *Włoskich szpilek*, a nie fabularna kontynuacja. Beata Przymuszała pisze natomiast, że chociaż zakończenie *Włoskich szpilek* koresponduje ze wstępem do *Szumu*, a przede wszystkim powieści łączy ta sama bohaterka, to jednak powrót tych samych historii z jej dzieciństwa ma tym razem charakter rewizyjny³²⁵. Badaczka wskazuje także na obecność fikcyjnych postaci w *Szumie*, w szczególności lisa, który odmienia świat dziecka³²⁶. To najistotniejsza, różnicująca po-

³²³ Fragment rozmowy pomiędzy Magdaleną Tulli i Agnieszką Wolny-Hamkało, zatytułowanej *Przestraszyłam się, ale tym razem nie było czego*, on-line: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/przestraszylam-sie-ale-tym-razem-nie-bylo-czego-16477> (dostęp: 13.04.2022).

³²⁴ K. Dzika-Jurek, *Problem ciężaru. Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, Katowice 2014, s. 9.

³²⁵ B. Przymuszała, *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, Poznań 2016, s. 246.

³²⁶ Tulli w przytaczanym powyżej wywiadzie z Justyną Dąbrowską, opisując proces powstawania *Szumu*, wskazuje na istotne znaczenie wprowadzenia w powieść postaci lisa: „[*Szum* – K.B.] ścigał mnie pomysłami, które nie składały się w całość. Z początku je lekceważyłam, miałam wrażenie, że to jakiś ogon, który ciągnie się za *Szilkami*. Pewnego razu jechałam do domu [...] i naraz zobaczyłam lisa. Nie zwierzę w dosłownym sensie, tylko postać literacką. Stała mi przed oczami ze swoim sposobem bycia, trochę zbuntowanym, a trochę zwierzęcym i leśnym. Poczulałam, że naprawdę mam do czynienia z inną całością i że lis będzie ją spinał”, zob. M. Tulli, *Jaka piękna iluzja...*, dz. cyt., s. 98.

wieści zmiana – od momentu pojawienia się zwierzęcia bohaterka przestaje być sama. Wprowadzenie w obręb narracji lisa spełnia również rolę fabularnej prefiguracji żydowskiego losu. Przymuszała zwraca też uwagę na fakt, że powrót bohaterki do dzieciństwa przedstawionego we *Włoskich szpilkach* to powrót do własnych emocji:

Opowiadając o swym życiu, bohaterka nie tylko staje się coraz bardziej świadoma związków między tymi wydarzeniami, ale i usiłuje na nowo określić relacje między nimi, tak, by spróbować uratować samą siebie, by spróbować pozbyć się wrażenia nieuchronności (wspomnianej w zakończeniu *Włoskich szpilek* „czarnej chmury”). Proces ten przypomina rodzaj autoterapii, skupia się nie tylko na dopuszczeniu do głosu własnych emocji, ale i podejmuje się pewnego ich przekształcenia³²⁷.

Co istotne, sama autorka – zważywszy na uprzednią deklarację czerpania z własnego życiowego doświadczenia podczas kreowania literackiej fikcji – nie upatruje w procesie twórczego powstawania *Włoskich szpilek* i *Szumu* szansy na akt autoterapii. Tulli zaznacza również, że powieści te zostały napisane w celu nawiązania kontaktu z odbiorcami, opartego na wspólnocie doświadczenia, którego nie udało się autorce wytworzyć, publikując wcześniejsze powieści o charakterze metarefleksyjnym.

Niektórzy traktują pisanie jako formę autoterapii.

Osobiście nie wierzę, że terapia przez pisanie jest możliwa. Terapią jest raczej przestawanie z jakimś wyobrażeniem, emocją, domysłem, praca nad uporaniem się z czymś trudnym. Samo pisanie o tej trudnej rzeczy jest możliwe dopiero wtedy, kiedy cała praca została zrobiona.

To co się robi, pisząc?

Szuka się porozumienia z innymi ludźmi.

To w ogóle możliwe?

Szukanie czy znajdowanie? Bo miałam wątpliwości, czy można to znaleźć, i nawet odechciewało mi się szukania. Ale *Włoskie szpilki* nagle okazały się czymś takim, narzędziem porozumienia. Nie można się za ich pomocą porozumieć całkowicie i w stu procentach, ale można znaleźć kawałek wspólnego gruntu, a to już bardzo dużo³²⁸.

Starając się wykazać cechy narracji introwertycznej (będącej w opozycji wobec ekstrawertycznej narracji Anny Janko), wykorzystuję w niniejszej pracy doktorskiej materiał literacki za-

³²⁷ B. Przymuszała, *Smugi Zagłady...*, dz. cyt., s. 266.

³²⁸ Cytat z wywiadu przeprowadzonego z Magdaleną Tulli przez Agnieszkę Sowińską, zob. *CZYTELNIA: Rozlazłość mi wyszła uszami. Rozmowa z Magdaleną Tulli*, on-line: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/4729-czytelnia-rozlazlosc-mi-wyszla-uszami.html> (dostęp: 13.04.2022).

warty w obu powieściach autobiograficznych Tulli. Scalone, stopniowo rozbudowywane i do-
określane wątki oraz sposób ich przedstawiania w obrębie *Włoskich szpilek* i *Szumu* pozwalają
wykazać cechy takowej narracji.

Dziecko krzywdzone. O charakterze więzi matki i córki

Relacje głównej bohaterki *Włoskich szpilek* i *Szumu*³²⁹ z matką to jeden z najważniejszych i najbardziej rozbudowanych wątków w powieściach autobiograficznych autorki. Obrazuje on proces zamykania się w sobie głównej bohaterki, tłumaczy jej działania i obnaża jej dysfunkcyjność społeczną. Sposób przedstawiania owych mechanizmów konstruuje model introwertyczny narracji, uprawiany w wymienionych powieściach. Erich Fromm w książce *O sztuce miłości* pisał:

[...] świadomość, że się jest kochanym przez matkę, jest bierna. Nic nie muszę zrobić, żeby być kochanym – miłość matki nie jest obwarowana żadnym warunkiem. Jedyne, co muszę zrobić, to b y ć – być jej dzieckiem. Miłość matki jest szczęściem, jest spokojem, nie trzeba jej zdobywać, nie trzeba na nią zasługiwać. Ale fakt, że miłość macierzyńska nie jest niczym uwarunkowana, ma negatywną stronę. Na tę miłość nie tylko nie trzeba zasłużyć – ale także nie można jej zdobyć, wywołać ani nią kierować. Jeśli istnieje, jest błogosławieństwem; jeżeli jej nie ma, wydaje się, że całe piękno uszło z życia – i nie można uczynić nic, aby ją zrodzić³³⁰.

Skonstruowana przez Magdalenę Tulli postać głównej bohaterki wykazuje cechy dziecka niekochanego. W świetle myśli Fromma wszelkie zabiegi, jakie podejmuje, aby zyskać miłość matki, są z góry skazane na niepowodzenie. Autorka *Włoskich szpilek* i *Szumu* studiowała psychologię na Uniwersytecie Warszawskim, co pozwala mi przypuszczać, że ta niemalże modelowa postać dziecka odrzuconego została przez nią świadomie wykreowana. Przedstawiona w powieściach relacja matki i córki sprzyja ukazaniu tragicznych konsekwencji braku więzi między nimi, skutkującego nieprzystosowaniem dziecka do życia w społeczeństwie. Ich toksyczna zależność skłania również do wskazania przyczyn takiego stanu rzeczy. W opisywanym przypadku wiążą się one zarówno z ciężarem traumy II wojny światowej i doświadczeniem obozu Auschwitz (z wpisaną w nie utratą bliskich), jak i z długofalowymi skutkami międzypokoleniowego przekazu traumy.

Relacja głównej bohaterki z rodzicielką jest mocno zaburzona. Trudny charakter matki wynika jednak nie tylko z tragicznych doświadczeń, ale również z jej usilnych starań, by wiedza o nich (i o jej żydowskim pochodzeniu) nie wyszła na jaw. Codzienne życie w PRL-u, wiążące

³²⁹ Idąc za przykładem zapisu cytatów z *Matej zagłady*, w niniejszej pracy stosuję skrót WS na oznaczenie fragmentów pochodzących z *Włoskich szpilek*, natomiast Sz – *Szumu*. Skróty ujmuję w nawias i oznaczam numer strony. Wydania powieści autobiograficznych, z których korzystam, to: M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2012 oraz M. Tulli, *Szum*, Kraków 2014.

³³⁰ E. Fromm, *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, Warszawa 1971, s. 60.

się z ciągłym rozczarowaniem rzeczywistością, wpływa negatywnie na kondycję psychofizyczną matki, przekładającą się na jej stosunek do dziecka. Rodzicielka odrzuca własną córkę, która czuje się niekochana i niepotrzebna. Zaburzona zostaje podstawowa potrzeba miłości i emocjonalnego kontaktu, warunkująca psychiczno-emocjonalny rozwój dziecka. Matka nie wykazuje zainteresowania jego problemami, jest skupiona wyłącznie na sobie. Wymuszona przez ukrywaną tajemnicę decyzja o powściągliwości emocjonalnej powoduje, że kobieta jest niezdolna do okazywania upragnionej przez córkę miłości. Okrycie bezwzględny milczeniem żydowskiego pochodzenia wydaje się rozsądnym działaniem, biorąc pod uwagę sytuację społeczno-polityczną w kraju, niemniej strzeżenie tajemnicy wymaga od matki dziewczynki wielkiego wysiłku. Energia życiowa, poświęcona niemal w całości zachowaniu sekretu, wyczerpuje się stopniowo, powodując, że kobieta zamyka się w sobie i stara się nie przyciągać uwagi obcych. Sporadyczny kontakt matki z córką ogranicza się do adresowania do niej rozkazów, dawania reprimend oraz wygłaszania kąśliwych uwag na temat wyglądu i zachowania dziewczynki.

Mechanizm wyparcia i zaprzeczenia jest przez matkę używany nie tylko wobec przeszłości, ale i teraźniejszości. Kłopoty dziecka nie są i nie mogą być realne, bo dotyczą teraźniejszości, a teraźniejszość, jak wiadomo, ma w jej perspektywie tylko jedną funkcję – służyć ukryciu przeszłości. Jeśli jakieś wydarzenie nie pasuje do przyjętej koncepcji funkcjonowania rzeczywistości, to oznacza to niezbicie, że owo wydarzenie nigdy się nie zdarzyło [...] ³³¹.

Według psychologa Józefa Stachyry dziecko lekceważone, krytykowane, poniżane i nieustannie przywoływane do porządku nie ma możliwości wytworzenia właściwej samooceny, ponieważ proces ten opiera się na sądach innych, w szczególności rodziców. Takie zachowanie opiekuna bądź opiekunów determinuje dziecięcy brak zaufania do nich oraz całkowitą negację wiary we własne zdolności i umiejętności ³³². W przypadku głównej bohaterki *Włoskich szpilek* i *Szumu*, paradoksalnie, sekret rodzicielki staje się przyczyną dociekań zafascynowanego nią i jej światem dziecka. Dlatego też efekt sprzężenia zwrotnego wydaje się dobrze opisywać zależności relacyjne między matką i córką – im bardziej dziewczynka stara się zbliżyć do matki, a równocześnie do jej tajemnicy, tym bardziej ta dystansuje się wobec niej w obawie przed zdemaskowaniem. Odrzuca też miłość córki, której sama nie może zaoferować. Dziecko, poszukujące uwagi i rodzicielskiego zaangażowania, czuje się osamotnione, czego efektem jest jego stopniowe zamykanie się w sobie. Ponadto, za przykładem matki, dziewczynka zaczyna

³³¹ J. Tabaszewska, *Zatarte tryby teraźniejszości...*, dz. cyt., s. 114.

³³² J. Stachyra, *Wpływ rodziny na kształtowanie się osobowości dziecka*, „Symposium” 2000, nr 2(7), s. 88–89.

myśleć, że nieujawnianie własnych emocji, postrzeganie ich w kategorii naddatku utrudniającego życie i międzyludzkie kontakty, to jedyna szansa na przetrwanie w nieprzychylnym świecie. Takie zachowanie wskazuje na wewnętrzną potrzebę dziecka do powielania wzorców rodzicielskich zachowań. Z psychologicznego punktu widzenia postawa odtrącająca występuje wtedy, kiedy relacje wewnątrzrodzinne charakteryzuje nadmierny dystans uczuciowy ze współistniejącą dominacją rodziców. W takiej rodzinie dziecko odbierane jest jako ciężar, którego pozbycie się, oddanie, wydaje się właściwym rozwiązaniem. Matka i ojciec są rozczarowani postawą i zachowaniem potomka, nie lubią i nie chcą go, ponieważ nie spełnia on ich oczekiwań. Nie mają mu do zaoferowania żadnych pozytywnych uczuć, a w komunikacji przyjmują lekceważący ton, krytykują, zastraszają i stosują kary³³³. Opisana (a)relacyjność stymuluje rozwój niesubordynacji i reakcji agresywnych oraz hamuje rozwój dziecka i sprzyja zachowaniom aspołecznym³³⁴. Powyższy opis można bezpośrednio wykorzystać przy charakterystyce bohaterki *Włoskich szpilek*. Dziewczyńce ponadto towarzyszy przekonanie o własnej winie:

O niej [matce – K.B.] [...] wiedziałam tylko tyle, co jej zdaniem wiedzieć powinnam. Wiedziałam, czego sobie nie życzy. Tak się składało, że nie życzyła sobie akurat tego, czego nie sposób jej było oszczędzić. Nie życzyła sobie być dotykana: dzieci zawsze mają lepkie ręce. Nie życzyła sobie kłopotów. A ja byłam fabryką kłopotów. Nie życzyła sobie mojego towarzystwa. Ani mojej miłości. Dlaczego miłości też nie? Gdyby ktoś zapytał ją o to wprost, odwróciłaby wzrok, zaskoczona (WS, 32).

Nadużywanie oschłego i stanowczego komunikatu „nie życzę sobie” obrazuje matczyną niechęć do córki. Główna bohaterka ukazana zostaje jako nachalne dziecko przekraczające granicę przestrzeni osobistej kobiety, pragnące bliskości („nie życzyła sobie być dotykana”). Co więcej, dziewczynka stara się poniekąd usprawiedliwić rodzicielkę, wygłaszając truizm, będący zarazem przykładem funkcjonalnie zastosowanej mowy pozornie zależnej, w formie bezpośredniego, płynnego wejścia w mentalność matki: „dzieci zawsze mają lepkie ręce”. Na brak zażyłości między bohaterkami wskazuje także stosowanie zaimka osobowego „ona” do opisanego matki.

Bernadetta Żynis w artykule dotyczącym kształtowania tożsamości we *Włoskich szpilekach* i *Szumie*, posiłkując się psychoanalitycznymi badaniami Freuda, wskazuje na dwukierunkowe oddziaływanie opisanych powyżej zależności rodzinnych. Badaczka twierdzi, że poczucie wzajemnego niekochania staje się przyczyną obustronnej niskiej samooceny. Żynis uznaje, że w przypadku głównej bohaterki ważne jest to, w jaki sposób odczytuje ona postawę matki, a nie to, jak można by przypuszczać, czy rodzicielka rzeczywiście okazuje jej miłość. Według

³³³ Tamże, s. 96.

³³⁴ Tamże, s. 97.

badaczki milczenie matki wiąże się z obawą przed zdemaskowaniem i ujawnieniem traumatycznej przeszłości, o której ta nie chce pamiętać³³⁵. Dodatkowo wzajemne obarczanie się winą pogłębia poczucie niezrozumienia. Brak samoakceptacji w przypadku bohaterki *Włoskich szpilek* i *Szumu* wynika z odczuwanej niechęci ze strony matki. Dziewczynka postrzega siebie tak, jak wyobraża sobie, że widzą ją inni, w szczególności rodzicielka, która to z kolei nie przejmuje się problemami dziecka i jego cierpieniem wynikającym z odrzucenia.

Moja matka ukrywała tajemnicę, więc nie lubiła się z niczego tłumaczyć przed obcymi ludźmi. Jej tajemnicą było coś, co przeżyła i nie chciałyby przeżyć po raz drugi, nawet we wspomnieniach. Niestety to coś zaczepiało się o każdą z jej codziennych spraw jak kawał kolczastego drutu, nie wiadomo skąd przywleczony (Sz, 41).

Powyższy fragment świadczy o strachu przed konsekwencjami ujawnienia żydowskiego pochodzenia. Pokazuje także cechę charakterystyczną powieści Tulli, a mianowicie to, że o przeszłości nie mówi się wprost. Chodzi tym razem o zaimek rzeczowy „coś”, zastępujący słowo Zagłada. Włączenie w narrację porównania pamięci o wojennej hekatombie do drutu kolczastego dookreśla opisywane doświadczenie. Stosowanie elipsy kontekstowej to przejaw stylistycznej i obrazotwórczej tendencji autorki, który umożliwia mówienie o tym, co trudne, poprzez stwarzanie ocalającego dystansu. Paradoksalnie zabieg ten potęguje afektywny wpływ Zagłady na życie bohaterek powieści. Przeszłość powraca do matki dziewczynki, zatruwając jej codzienność i sprawiając, że bieżące sprawy wymagają skrupulatnej logistyki. Kobieta żyje w ciągłym strachu i niepewności. Powracające wojenne obrazy utrudniają normalne funkcjonowanie i nie pozwalają rozliczyć się z przeszłością. Pomijanie związanych z nimi tematów, okrywanie przeszłości milczeniem to mechanizm obronny matki głównej bohaterki. Jego uporczywe stosowanie sprawia, że nieświadomione dziecko musi na własną rękę określić swoją pozycję i rolę nie tylko w rodzinie, ale i w społeczeństwie. Aleksandra Grzemska pisze, że zadawanie pytań oraz oczekiwanie odpowiedzi i wyjaśnień wielu nurtujących kwestii to kluczowy element w budowaniu relacji, pozwalający na określenie zajmowanego miejsca i roli podmiotu w strukturze międzypokoleniowej³³⁶. Natomiast niemożność formułowania pytań i uzyskania odpowiedzi staje się „barierą na drodze do stworzenia emocjonalnej i intelektualnej bliskości, a co za tym idzie – empatii i zrozumienia”³³⁷. Na pytanie dziewczynki: „Czy ludzi

³³⁵ B. Żyńis, *Mam prawo być tym, czym jestem – konieczności i wybory w kształtowaniu tożsamości we Włoskich szpilkach i w Szumie Magdaleny Tulli*, w: *Tożsamość, kultura, nowoczesność. T. 1*, dz. cyt., s. 119.

³³⁶ A. Grzemska, *Matki i córki...*, dz. cyt., s. 219.

³³⁷ Tamże.

można palić?” (WS, 16), matka udziela jedynie lakonicznej odpowiedzi: „Nie można” (WS, 16), mając świadomość, iż dziecko oczekuje wyjaśnienia.

Anja Tippner zauważa pewną bardzo istotną zależność, o której należy pamiętać, czytając czy interpretując utwory z traumą rodzica w tle. Opisując narracje reprezentantek drugiego pokolenia powojennego, badaczka zaznacza, że sprowadzanie utrudnionych relacji na płaszczyźnie rodzicielka–dziecko wyłącznie do problemu traumatycznej przeszłości jednej z nich jest znaczącym nadużyciem. Tippner ukazuje te zależności na przykładzie prozy autobiograficznej Tulli, ale odnosi się również do twórczości Bożeny Keff i Agaty Tuszyńskiej:

Wymienione teksty świadczą o tym, że Holocaust nie łagodzi rodzinnych czy pokoleniowych sporów, a wręcz przeciwnie, przyczynia się do zaostrzenia pewnych związanych z nim aspektów, do których należą także relacje między matką i córką. Teksty drugiego pokolenia udzielają zatem nie tylko informacji na temat Szosa, lecz także przybliżają nam dynamikę kobiecych stosunków rodzinnych. Nie należy jednak wnioskować [...], że wszystkie problemy na linii matka–córka są późnym skutkiem Zagłady. Zamiast tego powinno się raczej skoncentrować na próbie wyjaśnienia, które z problematycznych aspektów tychże relacji mają swe podłoże w Szosa, a które wynikają po prostu z tego, że opisujące je autorki są córkami trudnych we współżyciu matek. Same teksty nie udzielają bowiem zbyt wielu informacji na ten temat³³⁸.

Badaczka przywołuje w swoim artykule cenną uwagę Helen Epstein, która podkreśla, że dzieci ocalałych z Zagłady zupełnie inaczej postrzegają swoich rodziców aniżeli osoby z ich otoczenia. Fakt zamieszkiwania pod jednym dachem i nieustannej konfrontacji w codziennym życiu sprawia, że nie patrzą one na nich jak na ofiary historii czy „emocjonalne wraki”³³⁹. Traktują ich zwyczajnie, jak swoich rodziców, a w związku z tym mają wobec nich pewne oczekiwania, którym niejednokrotnie traumatycznie doświadczeni opiekunowie nie potrafią sprostać. Na wewnątrzrodzinną relację międzypokoleniową wpływa zatem nie tylko przeszłość, ale również usposobienie członków rodziny i zaangażowanie w sprawy bieżące³⁴⁰. Uwypuklenie wątku holokaustowego w powieściach jest zatem często zabiegiem konstrukcyjnym obliczonym na osiągnięcie określonego celu. Nie zmienia to jednak faktu, że reprezentantki drugiego pokolenia pragną nawiązać porozumienie z matkami – choć z różnym skutkiem³⁴¹.

³³⁸ A. Tippner, Sensing the meaning, working towards the facts: *drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, tłum. K. Adamczak, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 78.

³³⁹ Tamże.

³⁴⁰ H. Epstein, *Children of the Holocaust. Conversation with the Sons and Daughters of Survivors*, Nowy Jork 1979, s. 203.

³⁴¹ Wydana w 2020 roku książka pod redakcją Małgorzaty Grzywacz i Małgorzaty Okupnik skupiająca się na dziecięcym doświadczeniu wojny ujawnia, że związane z nią traumatyczne przeżycia nie są wyłącznie problemem bezpośrednio dotykającym ich samych, ale również kolejnych generacji. Zob. *Dzieci i doświadczenie wojny. Wiek XX i XXI*, red. M. Grzywacz, M. Okupnik, Poznań 2020.

By zobrazować wewnątrztekstowy charakter relacji na płaszczyźnie matka–córka we *Włoskich szpilkach* i *Szumie*, posłużę się zaproponowanym przez Magdalenę Rembowską-Płuciennik modelem intersubiektywności, nazwanym separacją. Badaczka wskazuje, że występuje ona w przypadku utworów, w których bezpośrednio neguje się dostęp narratora czy też bohatera do doświadczenia innego podmiotu, lub wtedy, kiedy brak porozumienia staje się główną przyczyną problemów komunikacyjnych, poczucia osamotnienia postaci czy też „pessimizmu poznawczego i antropologicznego”³⁴².

W sferze rozwiązań formalnych te tezy łączą się z zaniechaniem technik reprezentacji myśli i mowy wewnętrznej, niechęcią do analizy psychologicznej jako narzędziem opisu psychiki ludzkiej, ze świadomym odcięciem się od wyjaśniania „nieprzejrzystości” czy tajemnicy drugiego. W tym modelu dostęp do cudzej świadomości odbywa się przede wszystkim poprzez opis danych perceptualnych: sposobów wykonywania czynności, mowy ciała, gestów i zachowań, relacji proksemicznych i kinestetycznych, wszelkich elementów komunikacji pozawerbalnej i intersensorycznej³⁴³.

Matka w powieściach Tulli nie ma nic do zaoferowania córce już w okresie wczesnodziecięcym. Kobieta uważa, że dziecko ma spełniać wyłącznie jedną określoną rolę – ma pomóc rodzicielce we wpasowaniu się w społeczne i kulturowe kanony normalności. Bardzo szybko okazuje się jednak, że wszystko, co dziecko może jej ofiarować, nie tylko nie spełnia jej oczekiwań, ale i jest przez nią odrzucane. Swoim zachowaniem dziewczynka przyciąga uwagę innych, powodując u straumatyzowanej matki poczucie zagrożenia. Rola rodzica przynosi jej jedynie rozczarowanie. Kobieta nie posiada też żadnej wiedzy na temat dzieci – utrata rodziny spowodowała, że nie miała od kogo nauczyć się, jak z nimi postępować. Nie może również liczyć na pomoc męża, który uważa, że dziewczynka powinna zostać oddana na wychowanie, tak jak działo się od pokoleń w jego rodzinie. Ostatecznie małeństwo trafia do Mediolanu, gdzie zostaje objęte właściwą opieką. Rozłąka córki z matką generuje jednak ogromny dystans między bohaterkami powieści:

Muszę przyznać, że żal mi tego dziecka. [...] Z wolna zapominało, że przed służącą mojej babci był w jego życiu ktoś inny. [...] Kiedy matka wróciła, dziecko jej nie poznało. Prawdę mówiąc, ona też go nie poznawała. Zmieniło się, pojawił się w nim jakiś nieokreślony rys obcości. Umiało już chodzić, a nawet mówić. W języku, który co prawda znała dość dobrze, ale nie był to jej język ojczysty. Czy nie można było od początku przewidzieć, że tak się stanie? Tego słowa, które spodziewała się usłyszeć, dziecko najwyraźniej się nie nauczyło. W żadnym języku (WS, 31).

³⁴² M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne modele intersubiektywności*, dz. cyt., s. 82.

³⁴³ Tamże, s. 82–83.

Narratorka, utożsamiana z bohaterką, mówiąc o sobie „to dziecko”, oddala negatywny wpływ sytuacji z dzieciństwa na jej poczucie własnej wartości, które w dorosłym życiu próbuje odbudować. To efekt utraty więzi z rodzicielką w bardzo wczesnym wieku. Opisywane dziecko nie zna słowa „mama”, co symbolicznie określa brak relacji między nim a matką. Na uwagę zasługuje również dokonanie projekcji odczuć rodzicielki, która jest zaskoczona faktem, że córka – mimo odesłania na porządne wychowanie – wciąż nie spełnia jej oczekiwań. O rozdzieleniu matki i dziecka oraz jego konsekwencjach z psychologicznego punktu widzenia pisze Józef Stachyra:

Ważność związku między matką a dzieckiem najlepiej dostrzec w momencie ich wzajemnej rozłąki. Zerwanie lub brak więzi emocjonalnej z matką może wyzwolić w dziecku wiele niepożądanych dla jego rozwoju reakcji. [...] Rozłąka z matką może wyzwolić szereg negatywnych objawów, tj.: obniżenie poziomu rozwojowego, zwiększoną bojaźliwość, zależność od innych, nienawiść do matki, obojętność uczuciową. Mogą też wystąpić określone objawy somatyczne: brak apetytu, nierytmiczny oddech, zaburzenia snu, obniżona odporność na choroby [...]. Ogólnie można stwierdzić, że następuje regres w rozwoju fizycznym, umysłowym i społecznym. Na podstawie tych przykładów łatwo więc uświadomić sobie, jak doniosła jest osoba matki dla całokształtu rozwoju dziecka³⁴⁴.

Warto zauważyć, że w cytowanym fragmencie *Włoskich szpilek* narrację pierwszoosobową zastąpiła trzecioosobowa. Zabieg ten ma na celu umożliwienie „zachowania twarzy” po ujawnieniu intymnego obrazu z przeszłości. Ponadto zdobyte umiejętności dziecka – mówienie, lecz w innym języku – świadczą o skomplikowaniu komunikacyjnym. Potęgują również wrażenie „oddalenia” go od postaci narratorki utożsamianej z bohaterką. Opis dziewczynki oraz narratorski komentarz: „Muszę przyznać, że żal mi tego dziecka”, uwypukla tymczasową nieprzystawalność „ja” mówiącego do „ja” przedstawionego. To również autorska próba wytworzenia w czytelniku emocjonalnej reakcji względem sytuacji opisywanego dziecka. Justyna Tabaszewska ów afektywny chwyt konstrukcyjny uznaje za cechę charakterystyczną pisarstwa Tulli:

[...] przez specyficzną konstrukcję tekstu oraz narratora wykreowany świat ma stać się przestrzenią nie tylko przedstawienia afektu wewnątrztekstowego, lecz także prowokowania afektywnej odpowiedzi u odbiorcy. Afekt jest przyczyną i celem podejmowanego w ramach tekstu wysiłku, jedynym punktem troski narratora, który – chcąc skutecznie uczestniczyć w tym planowym procesie przekazywania afektu – musi zawsze pozostawać podwójny: afektowany i afektujący³⁴⁵.

³⁴⁴ J. Stachyra, dz. cyt., s. 86.

³⁴⁵ J. Tabaszewska, *Zatarte tryby terażniejszości...*, dz. cyt., s. 101. Przypomina to rozróżnienie Henryka Markiewicza na narratora fingowanego i funkcjonującego, zawarte w *Wymiarach dzieła literackiego*.

Zastosowanie owego odsunięcia komentuje Tulli w przytaczanym uprzednio wywiadzie. Odnosząc się do przypuszczeń Stanisława Beresia, wskazującego na silne oddziaływanie zmiany perspektywy narracyjnej na odbiorcę, w którym uruchamiana jest empatia wobec opisywanego dziecka, autorka wyjawia swoją motywację:

- Ale używa Pani jako autorka w narracji formy trzecioosobowej, prawda? Można było naturalnie pisać w formie pierwszoosobowej [...] proszę nam tę magię wytłumaczyć, bo jeśli trzyma za gardło, to właśnie dlatego, że mówimy „to dziecko”.
- Przerzucam się od pierwszej osoby do trzeciej w różnych momentach. Są takie momenty, kiedy ja już nie mogę tego ciągnąć w pierwszej osobie i wtedy się przerzucam do trzeciej. Nie byłabym w stanie utrzymać fasonu, gdybym to cały czas opowiadała w pierwszej osobie, więc są takie momenty, w których dla trzymania fasonu przeskakuję do trzeciej osoby.
- Ja rozumiem że to po to, żeby... no, poskromić emocje, które się muszą w takiej sytuacji uruchamiać.
- No nie, żeby nie robić z siebie ofiary może też, bo to jest dla mnie bardzo ważne, żeby nie robić z siebie ofiary³⁴⁶.

Tulli łatwo utożsamia się z bohaterką swoich powieści pomimo uprzedniej stanowczej deklaracji, że nie tworzy autobiografii³⁴⁷, a motyw „bycia ofiarą” jest w obu powieściach silnie wyeksponowany. Według bohaterki *Włoskich szpilek* i *Szumu* status ofiary powoduje wstyd, którego nie da się zagłuszyć i anulować („Nie, nie chciałam być ofiarą. Takiej plamy nie miałam dotąd w swoim życiorysie” [WS, 37], „nie ma nic bardziej poniżającego niż los niewinnej ofiary” [WS, 54]). Postrzeganie siebie jako niezawinionej ofiary jest według narratorki najgorszą z konsekwencji międzypokoleniowego przekazu ciężkiej przeszłości. Wiąże się z tym również odczuwanie silnego wstydu, co jest częstym motywem obecnym w powieściach postpamięciowych. Aleksandra Grzemska, pisząc o jego fenomenie w kontekście narracji Ewy Kuryluk i Andy Rottenberg, zaznacza, że jest on niejako przedłużeniem wstydu matek, które ukrywają swoje żydowskie korzenie. Niemniej córki odczuwają też wstyd za matki, za ich działania i zachowania³⁴⁸. Anna Łebkowska pisze natomiast o „laboratorium wstydu” w odniesieniu do

³⁴⁶ Wywiad Magdaleny Tulli ze Stanisławem Beresiem wspomniany w przypisie nr 311.

³⁴⁷ Autorka wielokrotnie podaje sprzeczne komunikaty, komentując wątki autobiograficzne w opisywanych utworach. Przyjmuję jednak, że powyższe utożsamienie się autorki z bohaterką wynika z czerpania z własnego doświadczenia, o czym była mowa w poprzednim podrozdziale.

³⁴⁸ A. Grzemska, *Matki i córki...*, dz. cyt., s. 253. O wstydzie pisze również m.in. Marek Zaleski: „W naszych codziennych spotkaniach ze światem wstyd jest jedną z emocji prymarnych. Raz jest to zaambarasowanie bądź zażenowanie, innym razem to poczucie onieśmienia, niepewności lub wręcz poniżenia. Za każdym razem jednak afekt ten oznacza, że postrzegamy się negatywnie w cudzych oczach, jak również i to, że nasze więzi ze światem zostają nadszarpnięte. Tym samym wszędobylstwo wstydu i dramat zawstydzonego ciała okazują się dowodem na materialność tego, co społeczne: jesteśmy zakładnikami cudzego spojrzenia: desperacko zabiegamy nieustannie o własny obraz w oczach naszych bliźnich i staramy się im zaprezentować tak, aby wstydu uniknąć”, zob.

Włoskich szpilek i Szumu. Według badaczki to uczucie funkcjonuje w nich jako narzędzie nieustającego upokarzania – jego odczuwanie przez bohaterkę jest efektem ciągłego zawstydzania dziewczynki, wykluczania i wyśmiewania na wszystkich płaszczyznach jej życia³⁴⁹.

Wstyd dziecięcej bohaterki w powieściach Tulli jest również powodowany zachowaniem matki. Jego obecność zaznacza się szczególnie we wspomnieniu kary fizycznej, wymierzonej jej przez rodzicielkę na oczach rówieśników. Jest to uczucie tak przenikające i przejmujące, że dziewczynka nie może sobie z nim poradzić. Matka, która w prawidłowo funkcjonującej rodzinie powinna zapewnić dziecku komfort i bezpieczeństwo, staje się dodatkowo źródłem problemów.

Widząc, że nadchodzi, prostoduszni napastnicy na moment struchleli. Matka potrzebowała paru chwil, żeby się upewnić, czy wzrok jej nie myli. Czy naprawdę zobaczyła to, co zobaczyła. [...] Zanim tamci zdążyli oprzytomnieć i uciec, zbliżyła się szybkim krokiem, szpilki zastukały dźwięcznie i cienko o płyty chodnika, jak zwykle [...]. W ciszy rozległo się ciche kłaśnięcie, zaraz potem wybuchy śmiechu. Dziewczynka, którą to spotkało, z pewnością zamknęła oczy, bo nic więcej nie widziała. Rozcierała policzek i być może potykała się, usiłując nadażyć za swoją matką (WS, 94–95).

O tym, jak trudna dla bohaterki była to sytuacja, świadczy ponowne przejście w trzeciosobową narrację. Opisanie jej „dziewczynką, którą to spotkało”, a także projektowanie jej reakcji („z pewnością zamknęła oczy”, „być może potykała się”) potęguje dramatyzm sceny. Płynna zmiana perspektywy przywodzi na myśl chwyt narracyjny polegający na ogniskowym skupianiu i rozpraszaniu własnego „ja”, który Magdalena Rembowska-Płuciennik określa fokalizacją zmysłową:

[...] uznaję fokalizację zmysłową za wyraz zmieniającego się w narracji stopnia utożsamienia narratora z postacią, za środek płynnego przechodzenia od narratorskiej sytuacji percepcyjnej do sytuacji percepcyjnej postaci. Fokalizacja polega na połączeniu umownej wiedzy narratora jako instancji mającej wolny dostęp do świadomości bohatera, z tego bohatera momentalnym doświadczeniem zmysłowym, a niekiedy z jego indywidualnymi sposobami ekspresji językowej³⁵⁰.

Ból, jako doświadczenie zmysłowe, oraz wstyd i upokorzenie decydują o ucieczce, generują potrzebę „schronienia się” w granicach doświadczenia biernego obserwatora wydarzeń. W po-

M. Zaleski, *Wstyd jako katastrofa Innego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 289. Wstyd w kontekście ofiar Holokaustu opisuje Giorgio Agamben, zob. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 89–139.

³⁴⁹ A. Łebkowska, *Wstyd i niebyt*, w: *W kulturze wstydu? Wstyd i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, K. Muca, Kraków 2018, s. 16.

³⁵⁰ M. Rembowska-Płuciennik, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, nr 6, s. 56.

wyższym fragmencie *Włoskich szpilek* na uwagę zasługują również wprowadzone bodźce akustyczne: odgłos matczynych szpilek stukających o chodnik, ciche klaśnięcie dłoni o twarz bohaterki, wybuch śmiechu dokuczających dziewczynce dzieci. (Wy)mowa dźwięków w prozie Tulli stanowi specyficzną komunikację zastępczą. Zamiast słów narratorki opisujących zdarzenie otrzymujemy akustyczną reprezentację zajścia, jego dźwiękowy pejzaż. Łukasz Piaskowski, włączając pojęcie audiosfery w kontekst literaturoznawczy, zauważa podczas interpretacji ustalenia Roberta Losiaka, że pejzaż dźwiękowy jest „pojęciem ograniczonym do zsubiektywizowanego odczucia”³⁵¹. Ponadto badacz wpisuje pojęcie w szerszy zakres semantyczny, określony mianem audiosfery:

Najczęstszym i najbardziej ciekawym przejawem istnienia audiosfery literackiej jest tematyżacja dźwięku i przeprowadzenie procedury jego waloryzacji na poziomie języka, poddawanie go przekształceniom i operacjom, np. metaforyzacji. Audiosfera to jednocześnie kategoria na tyle ogólna, że ulega licznym parcelacjom w zależności od wynikającej z jej logiki konstrukcji. Najprostszym sposobem podziału obiektywnego środowiska dźwiękowego jest skomponowanie subiektywnego pejzażu dźwiękowego, który jest ograniczonym przestrzennie wycinkiem audiosfery³⁵².

Dźwiękowa „mowa zastępcza” umożliwi narratorkę przekazanie informacji o zdarzeniu bez nadmiernego zaangażowania emocjonalnego. Opisane dźwięki dobrze korespondują z uszkodzoną relacją matki z córką. Matczyne szpilki uderzające o płyty chodnika, generujące wysoki i wyrazisty dźwięk, nie zwiastują niczego dobrego. Co więcej, ich audialny opis przywodzi na myśl frazę „wbijać komuś szpilkę”³⁵³, a zatem sprawić przykrość, wypowiedzieć uszczypliwą uwagę, dać się komuś we znaki, co obrazuje charakter relacji pomiędzy matką a córką. Dodatkowo podkreślenie powtarzalności akustycznego zjawiska – „jak zwykle” – wskazuje niejako na statyczność relacji i brak możliwości jej rozwoju. Stosunki rodzicielki i jej dziecka opierają się w gruncie rzeczy na nieustannym rozczarowaniu, wynikającym z kierowanych do siebie wzajemnie słów i prezentowanych zachowań.

³⁵¹ Ł. Piaskowski, *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, z. 4, s. 138. W 5. numerze „Tekstów Drugich” z 2015 roku, zatytułowanym *Audiofilia*, pojawia się m.in. tekst Jakuba Momro dotyczący fenomenologii ucha, zob. J. Momro, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 7–12.

³⁵² Tamże. s. 148.

³⁵³ Używa jej również dla objaśnienia tytułu i motywów zawartych we *Włoskich szpilkach* Justyna Hanna Budzik: „*Włoskie szpilki* to książka, która boli, która kłuje – jak kłuć mogą szpilki. Tytuł tomu jest przecież wieloznaczny: chodzi i o *pantofle na szpilkach* matki [...] i o «wbijanie komuś szpili» – czyli złośliwe działania, których ofiarą padła dziewczynka wspomniana przez narratorkę, i o zastrzyki aplikowane chorej na alzheimera matce”. Zob. J.H. Budzik, „*Nie lepiej wybrać milczenie?*” *literackie świadectwo problemów z dwujęzycznością. Projekt lektury fragmentu Włoskich szpilek Magdaleny Tulli na zajęciach z języka polskiego jako obcego*, w: *Przestrzenie spotkania. Tom dedykowany Profesorowi Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. K. Jędrzych i in., Katowice 2018, s. 357.

Odmienność matki głównej bohaterki *Włoskich szpilek* podkreśla również kontrastowy obraz matek jej rówieśników – kobiet ciepłych i przyjaznych, a przede wszystkim kochających i opiekuńczych, dbających o bezpieczeństwo swoich dzieci, gotowych do interwencji w sytuacjach potencjalnego zagrożenia. Tymczasem, w narracji Tulli, jak wskazuje Ewa Wiegandt: „córka widzi ją [matkę – K.B.], za sprawą urzeczowiającej metonimii, nieosobowo”³⁵⁴:

Moja matka nie należała do żadnego z dwóch światów, w których żyłam. Była tym trzecim, odciętym, niedostępnym. Była znakiem zapytania. Znałam się z jej sukienkami, w których chodziła. Z nimi znałam się doskonale i to musiało mi wystarczyć. Na ulicy rozpoznawałam z daleka jej palto. Zbliżało się umiarkowanym krokiem, pantofle na szpilkach stukwały dźwięcznie, cienko o płyty chodnika. Pracowała na uniwersytecie, miała zajęcia, które nigdy nie zaczynały się wcześniej i odpowiednio późno się kończyły. Szła z lekko uniesioną głową, patrząc przed siebie. Nie widziała mnie. Wchodziłam za nią na schody ichwytalam za rękaw, kiedy sięgała do torebki po klucze (WS, 81).

Joanna Grądziel-Wójcik w cytowanej uprzednio publikacji *Przymiarki do istnienia...*, pisząc o poezji Ewy Lipskiej, uznaje, że suknia może być postrzegana w kontekście biologicznym jako przedłużenie ciała, natomiast ubranie określa charakter osoby je noszącej³⁵⁵. Bohaterka powieści silną i niezaspokojoną potrzebę bliskości z matką zastępuje skrupulatną znajomością jej garderoby. Co więcej, rodzicielkę reprezentują wyłącznie ubrania i włoskie szpilki – zostaje ona do nich zredukowana, na co dobitnie wskazują słowa: „[palto – K.B.] zbliżało się umiarkowanym krokiem”. Bernadetta Żynis, opisując owe zależności, posługuje się pojęciem pustki: „Pustka po doświadczeniu, które nosi w sobie matka w końcu i ją przemieniła w puste miejsce, zredukowała do sukienek, palta i stuku obcasów [...]”³⁵⁶. Natomiast Kamila Dzika-Jurek pisze, że ciepło i kojąca sensualność matczynego ciała, których pragnie dziewczynka, w prozie Tulli zostały zastąpione obcowaniem z tkaninami³⁵⁷. Każda próba fizycznego kontaktu z matką, chociażby niewinne łapanie za rękaw (rękaw zastępuje tu rękę), wywołuje jej gwałtowną i kategoryczną reakcję – kobieta natychmiast, krótkim szarpnięciem wyzwala się z uścisku córki.

³⁵⁴ E. Wiegandt, „To” *Magdaleny Tulli*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 22(42), s. 153.

³⁵⁵ J. Grądziel-Wójcik, *Przymiarki do istnienia...*, dz. cyt., s. 84.

³⁵⁶ B. Żynis, dz. cyt., s. 118.

³⁵⁷ Podobną zależność zauważa Justyna Tabaszewska, pisząc o *Skazie*: „Nietrudno zauważyć, że materiałowość łączy się u Tulli z materialnością, z cielesnością. Materią, którą się przykrawa, są nie tylko stroje, ale także ciała wspomnianych kilka razy uchodźców; materiałem, który podlega kolejnym rewizjom, jest również materiał powieści. Każda z tych trzech materii i materialności – językowych, rzeczowych i cielesnych – przeplata się ze sobą [...] Materiał ubrań jest bezpośrednio związany z materialną powłoką, z ciałem, a materiałem tekstu, materiałem, z którego się go szyje, jest język. Każda z tych materii i materialności jest jednak głęboko niedoskonała, podatna na tytułowe skazy”, zob. J. Tabaszewska, *Zatarte tryby terażniejszości...*, dz. cyt., s. 105.

Badaczka uznaje, że opis zdarzenia oddaje smutną sytuację samotnego dziecka, które ciało rodzicielki musi zastąpić chłodną materią tkanin³⁵⁸. Co więcej, niemalże w całych *Włoskich szpilkach* nie pojawia się opis matczyne go ciała – poza prośbą matki o jego skremowanie po śmierci. Cieleśność kobiety zostaje niemal zaprzeczona, „ta postać zawsze pozostaje symbolicznie «ubrana», zasłonięta, szczelnie zamknięta na wpływy z zewnątrz. «Odrętwiała», obojętna na ból, zimno, «upał»”³⁵⁹. Jak zaznacza Justyna Tabaszewska:

Skojarzenie ubrania z ciałem odsłania nie tylko intymność ubrań, lecz także – na zasadzie odwrotnej analogii – konwencjonalność postrzegania ciała, które w pewnych okolicznościach nie jest niczym więcej niż tylko powłoką, zdehumanizowaną, podlegającą procesowi oceny. Obcym można być zarówno poprzez nieodpowiedni strój, jak i przez nieodpowiednie ciało. A jedno i drugie może być równie łatwo zniszczone³⁶⁰.

Sytuacja zmienia się dopiero wtedy, gdy matczyne ciało ulega chorobie:

[...] matka, jako świadek i „niedokończona ofiara Zagłady”, jawi się jako osobowość fantomowa, czy Jungowska *persona* – ktoś, kto odgrywa przypisane zadane społeczne role, stanowi swego rodzaju „żywą maskę” [...]. Maska-charakter, znak samozwrotnej relacji tożsamościowej, zdaje się mówić: jestem, czym jestem, nie doszukuj się niczego ponad to, co widzisz³⁶¹.

Bernadetta Żynis czyni uwagę, że opis kobiety jako biernej figury matki koresponduje z wykonywaną przez nią pracą nad „urzeczowieniem” siebie w celu ocalenia swojego ciała obciążonego tajemnicą przeszłości³⁶². Ponadto bohaterka w słowach „nie widziała mnie” podkreśla fakt, że była dla matki niemal „niewidoczna”, a być może nawet niewarta uwagi. Do tego znaczące są również różne rytmy dobowe matki i córki, co może wskazywać na niechęć fizycznego kontaktu ze strony rodzicielki („zajęcia [...] odpowiednio późno się kończyły”).

Matka zobrażowana jest w powieściach autobiograficznych Tulli dwojako: jako elegancka, dystygowana i pewna siebie kobieta, ale również – posługując się terminem Agnieszki Daukszy – można uznać ją za kruchą przeżywczynię³⁶³. Jawi się ona głównej bohaterce jako osobny świat, do którego ta nie ma dostępu. Jej cechą charakterystyczną, poza budzącym zazdrość innych kobiet wyglądem, jest umiejętność zupełnego podporządkowania się zasadom obowiązującym w polskim powojennym społeczeństwie. Dlatego też matka nie może znieść niesubordynacji córki, która nieustannie sprowadza na siebie kłopoty. Oprócz wspomnianego

³⁵⁸ K. Dzika-Jurek, dz. cyt., s. 122–123.

³⁵⁹ Tamże, s. 121.

³⁶⁰ J. Tabaszewska, *Zatarte tryby terażniejszości...*, dz. cyt., s. 106.

³⁶¹ B. Żynis, dz. cyt., s. 114.

³⁶² Tamże, s. 115.

³⁶³ A. Dauksza, *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców*, Gdańsk 2016.

już schludnego wyglądu, charakteryzuje ją również chłodne spojrzenie. Kobieta uważa, że emocje to jedynie niepotrzebny w życiu balast świadczący o słabości – mimowolnie uczy więc dziecko, że ich okazywanie nie jest czymś oczekiwanym przez innych. Magdalena Tulli, komentując sposób funkcjonowania bohaterki swoich powieści autobiograficznych, mówi o ogólnych konsekwencjach braku miłości, doświadczanych przez dzieci:

[...] matki, które odrzucają miłość swoich dzieci, chronią się w ten sposób przed poczuciem winy. Nie mogą przyjąć od dziecka tego, czego same nie mają, czułyby się oszustkami. [...] Dzieci takich matek uczą się, że pragnienie bliskości jest nadużyciem emocjonalnym. Że bliskości nikt od nich nie chce i im też nie wolno chcieć³⁶⁴.

Matka ma jednak również drugie oblicze związane ze strzeżeniem tajemnicy żydowskiego pochodzenia. Nazywam ją mianem „przeżywczyń”, mając świadomość, że twórczyni terminu w *Klubie Auschwitz...* stosuje go wyłącznie dla określenia statusu Polaków, nieposiadających korzeni żydowskich, doświadczonych przeżyciem obozów koncentracyjnych. Uważam jednak, że narodowość przeżywców nie ma w ujęciu Daukszy większego znaczenia, zważywszy, że dominantą definicji takiej osoby są jej doświadczenia zarówno wojenne, jak i powojenne. Zdecydowałam się na ten termin, biorąc pod uwagę stosunek matki do przeszłości i rodzinnej historii, zapośredniczony w relacji narratorki – wnioskuje, że ona sama nie użyłaby wobec siebie określenia „ocalona”:

Dauksza świadomie używa określenia „przeżywca”, choć zaznacza, że początkowo preferowała nazywanie byłych więźniów ocalonymi. W toku prac nad książką zrozumiała jednak, że żadna z tych dziesięciu osób nie określała swojego losu jako losu ocalonego. To oznaczałoby bowiem coś na kształt uratowania, bierności. Jak zatem określić swoich bohaterów, by oddać ich odczucia, ale pozostać precyzyjną? Mogła posłużyć się, za Zygmuntem Baumanem, nazwą „przeżytnik”, by pokazać wkład samych więźniów w ich los. Autorka rezygnuje z takiego wyboru, powołując się na zbyt silne skojarzenia z pejoratywnym określeniem „przemyttnik”. Ostatecznie decyduje się nazwać swoich rozmówców właśnie przeżywcami. Każda z przedstawionych w tomie historii pokazuje, jak dalece los bohaterów zależał od ich woli (prze)życia. Wszyscy oni podkreślają, że obóz udało im się przeżyć. Bycie przeżywcą pokazuje „ciągłe, procesualne – minione i obecne – wydarzanie się życia”. Wiąże się również z poczuciem winy z powodu własnego przetrwania wobec zabitych³⁶⁵.

Bycie przeżywcą to jednocześnie stan niezbywalny, wpływający na poobozowe funkcjonowanie. Wojenna przeszłość kładzie się cieniem szczególnie na relacjach interpersonalnych. Sylwia Karolak porównuje relację matki i córki do zimnej wojny, czyli życia w ciągłym napięciu, które

³⁶⁴ M. Tulli, *Jaka piękna iluzja...*, dz. cyt., s. 152.

³⁶⁵ M. Różański, *Tu mówi lager... Przeżywcy mają głos*, „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 425–426.

nie skutkuje prowadzeniem otwartego konfliktu, lecz przeciwnie – oznacza jedynie niezależne od siebie bytowanie w domowych warunkach³⁶⁶. Egzystowanie w takim stanie niewątpliwie pogłębia dziecięcą introwertyczność, przyczyniając się do narastania przejmującej samotności. Porozumienie matki z córką skazane jest więc na porażkę. Mimo to bohaterka w ostatnich słowach *Szumu*, gdy odkrywa strzeżoną przez matkę tajemnicę, scalając jej doświadczenie, wyjawia, że nie chce jej za nic obwiniać. Rewidując swoje dzieciństwo, odnajduje w sobie pokłady głęboko skrywanej empatii i zrozumienia wobec zachowań i działań rodzicielki. Niestety, rozrachunku z przeszłością dokonuje już po jej śmierci: „[...] jeśli coś mam jej za złe, to tylko to, że ugięła się i opuściła samą siebie” (Sz, 189).

³⁶⁶ S. Karolak, *Druga wojna światowa w kobiecych narracjach postpamięciowych*, w: *Kobiety i/a doświadczenie wojny. 1914–1945 i później*, red. M. Grzywacz, M. Okupnik, Poznań 2015, s. 322.

Relacyjne „kręgi obcości” jako efekt ukrytej traumy³⁶⁷

Mimo deklarowanego pogodzenia się z matką i zrozumienia jej sytuacji *Włoskie szpilki* i *Szum* są wyrazem ogromnych problemów emocjonalno-społecznych dziecka zaniedbanego. Psycholożka Magdalena Czub uważa, że nieodpowiednia opieka nad niemowlęciem, w tym zupełny brak zainteresowania, bierność, niespójność w zachowaniu czy też agresja stają się przyczyną „ukrytej traumy”³⁶⁸. Badaczka zaznacza, że zaniedbanie dziecka, również w aspekcie psychologicznym, jest przyczyną braku możliwości nawiązania społecznych relacji i właściwego rozwoju. Emocjonalne krzywdzenie dziecka badacze traktują równorzędnie z przemocą fizyczną i seksualną³⁶⁹. Prowadzone przez Ritę Grochocińską badania wskazują, że opisaną formę przemocy najmłodszy traktują jako najdotkliwszą³⁷⁰.

Odrzucenie córki i jej zaniedbywanie przez rodzicielkę generuje zatem traumę ukrytą, będącą w prozie Tulli kontynuacją traumy drugowojennej, warunkującej zachowanie matki wobec dziecka. Konsekwencją przedłużenia traumy na następne pokolenie jest zupełne nieprzygotowanie społeczne potomka. Dodatkowo ów deficyt relacyjny pogłębia nieobecność ojca („Ojciec cieszył się [...] przywilejem nieistnienia” [Sz, 50]). Dziewczynka wykazuje również wiele zachowań charakterystycznych dla dziecka krzywdzonego: apatię, niską reaktywność, trudności w nauce, bezsenność, nieumiejętność nawiązywania i podtrzymywania relacji, nieadekwatność zachowania do sytuacji, przejawy agresji³⁷¹. W niniejszej części pracy interesują mnie przede wszystkim przejawy interpersonalnych (a)relacji oraz ich konsekwencje i sposoby ich przedstawiania w obranej przez Tulli strategii kreowania postaci.

³⁶⁷ Określenie „kręgi obcości” to nawiązanie do tytułu autobiografii Michała Głowińskiego *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010. W moim odczuciu dobrze opisuje ono sposób kreowania świata i relacji z innymi w powieściach Tulli: „Wszak kręgi są abstrakcyjną figurą geometryczną, za której pomocą możliwe jest przedstawienie określonego odcinka rzeczywistości w formie czytelnego schematu – koncentrycznych barier odgradzających podmiot od społeczeństwa. Ów podmiot, uświadamiając sobie, co czyni go obcym, ma szansę, by próbować przełamać kolejne bariery i w ten sposób złagodzić poczucie obcości”, zob. A. Hellich, *Autobiografia i ekspresja. „Kręgi obcości” Michała Głowińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 1, s. 77–78. W prozie Tulli rozpoznanie owych barier powstałych w dzieciństwie możliwe jest dzięki szczególnemu conceptowi narracji. Kręgami obcości Dariusz Nowacki określa również strukturę powieści *Włoskie szpilki*, która według badacza dzieli się na siedem krótkich utworów, z nich natomiast wyłania się „portret osoby rozdwojonej i załęcznionej”, zob. D. Nowacki, *Z matki na córkę (trzy transfery)*, w: *Kobiety do czytania. Szkice o prozie*, Katowice 2019, s. 188.

³⁶⁸ M. Czub, *Ukryta trauma – zaniedbywanie i emocjonalne krzywdzenie dzieci*, „Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka” 2019, nr 2, s. 39.

³⁶⁹ Tamże, s. 50.

³⁷⁰ R. Grochocińska, *Przemoc wobec dziecka w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym*, Gdańsk 1999.

³⁷¹ M. Czub, dz. cyt., s. 42–45.

Magdalena Czub w cytowanym artykule opisuje również mechanizm dysocjacyjny, będący reakcją na sytuację, w której dziecko musi poradzić sobie z przerastającymi jego zdolności percepcyjne i wytrzymałość psychiczną zdarzeniami.

Dysocjacja jest biologicznie uwarunkowanym i aktywowanym na poziomie układu przywspółczulnego mechanizmem obronnym pojawiającym się w sytuacjach zbyt wysokiego, niemożliwego do zniesienia napięcia emocjonalnego (np. lęku, bólu lub braku bliskiego kontaktu z drugim człowiekiem). Jest to przerwanie ciągłości prawidłowej integracji funkcji psychicznych, takich jak świadomość, pamięć, tożsamość, emocje, spostrzeganie, obraz ciała, kontrola motoryki i zachowanie³⁷².

Stan dysocjacji daje krzywdzonemu dziecku możliwość nieodczuwania trudnych emocji i dystansowania się wobec nich. Psycholożka rozróżnia kilka rodzajów tego zjawiska, warunkowanych stopniem depersonalizacji dziecka. Jego najpoważniejszą formą jest dysocjacyjne zaburzenie tożsamości występujące wtedy, gdy „jednostka w obliczu przerażających wydarzeń musi całkowicie odseparować się od siebie, by to «inne Ja» doświadczało strasznych uczuć, myśli i wspomnień”³⁷³. Bohaterka prozy autobiograficznej Tulli doznaje krzywdy emocjonalnej na skutek odrzucenia przez matkę, a w konsekwencji przez całą rodzinę, rówieśników i społeczeństwo. Autorka *Włoskich szpilek* i *Szumu*, by zobrazować mechanizm głębokiej dysocjacji, posługuje się naprzemiennie narracją pierwszoosobową i trzecioosobową, o czym pisałam w poprzednim podrozdziale.

Wykorzystując dysocjację jako chwyt narracyjny, Tulli dokonuje także rozszczepienia podmiotu, powołując do istnienia wspomniane „inne Ja”. Dorosła bohaterka spotyka się w obrębie narracji ze swoim dziecięcym „ja” twarzą w twarz. Patrząc na zmarznięte, głodne i będące w złym stanie psychofizycznym dziecko, wie, że obraz ten dopełnia brak akceptacji ze strony rówieśników i rodziny. Dorosła bohaterka podejmuje próbę nawiązania relacji z dziecięcą bohaterką, oferując wspólny posiłek. Dziecko nie podejmuje jednak rozmowy, jest apatyczne, milczące, jedynie zdawkowo odpowiada na zadawane pytania.

Podniosła na mnie wzrok. Wyglądała tak, jak wyglądają dzieci, których nikt nie kocha, mają to wypisane na czole i nie budzą współczucia. Brakuje im dziecięcego wdzięku. Nie są sympatyczne, więc patrzy się na nie bez wzruszenia. Jak na niedojrzałych dorosłych. Współczucia nigdy nie wystarcza dla wszystkich. [...] Przeleciało mi przez myśl, że będzie chciała wiedzieć, kim jestem, i że z tego tak łatwo nie wybrnę. Nic podobnego. Ta sprawa w ogóle ją nie zaprzętała. Jakby od dawna czekała na kogoś takiego jak ja. Na

³⁷² Tamże, s. 47. Więcej o zjawisku dysocjacji zob. U. Bartnikowska, *Doświadczenia wczesnego dzieciństwa a zaburzenia regulacji emocji u dziecka*, w: *Emocje dzieci i młodzieży z trudnościami w rozwoju i zachowaniu*, red. B. Winczura, Kraków 2017, s. 29–41; E. Zdankiewicz-Ścigała, *Aleksytymia i dysocjacja jako podstawowe czynniki zjawisk potraumatycznych*, Warszawa 2017; R. Tomalski, I.J. Pietkiewicz, *Rozpoznawanie i różnicowanie zaburzeń dysocjacyjnych*, „Czasopismo Psychologiczne” 2019, t. 25, nr 1, s. 43–51.

³⁷³ M. Czub, dz. cyt., s. 49.

kogoś, kto położy dłoń na jej ramieniu i powie, że nie warto za nimi [rówieśnikami – K.B.] gonić. Czułam w niej niewyczerpane pokłady ufności. Na co dzień nie robiła z nich użytku tylko dlatego, że brakowało okazji (WS, 110).

Podwojenie podmiotu to konsekwencja opisywanej wcześniej dysocjacji. Narracja toczy się z perspektywy dorosłej bohaterki, konfrontującej się z sobą samą z przeszłości. Patrząc na dziecko, dopiero z perspektywy czasu zauważa charakterystyczne dla niego cechy wyglądu i usposobienia, wskazujące na złą kondycję psychofizyczną: „wyglądała tak, jak dzieci, których nikt nie kocha, mają to wypisane na czole”. Ma również świadomość niezwyklego wymiaru owego spotkania: „przeleciało mi przez myśl, że będzie chciała wiedzieć, kim jestem, i że z tego tak łatwo nie wybrnę”³⁷⁴. Narratorka wie, że nie może wpłynąć na minione wydarzenia, mając jednocześnie poczucie niedosytu, jakiegoś niespełnionego obowiązku wobec samej siebie. Na tym właśnie polega jej dramatyczne uwikłanie – konfrontacja z dziecięcym „ja” nie umożliwia poprawy własnej sytuacji w dzieciństwie, sprawia jedynie, że możliwa jest rewizja przeszłości i zrozumienie swego położenia oraz jego przyczyn w przeszłości.

Na uwagę zasługuje również fragment inicjujący spotkanie:

Proszę tylko nie pytać, jak się tam dostałam. Na pewno nie wysiadłam z autobusu na tej pętli. Nawet gdybym chciała, nie mogłabym. Przecież wiem, że już jej nie ma. Od dawna wszystko tam wygląda inaczej. Wysadzony kiedyś w powietrze pałac, odbudowany ni stąd ni zowąd, gdy inne rekonstrukcje zaczęły się już trochę sypać, teraz zasłania widok na rzekę i most, od razu wiedziałam, gdzie jestem. Tam. Znowu tam (WS, 106).

Narratorka nie ujawnia sposobu, w jaki znalazła się w równoległym świecie. Wylicza natomiast, jak nie sposób tam dotrzeć, kategorycznie odmawiając udzielenia odpowiedzi na ten temat, jakby we własnej obronie i w strachu przed zdemaskowaniem: „Proszę tylko nie pytać jak się tam dostałam”. Pamięć wydaje się mieć nakładające się na siebie warstwy zobrazowane jako odrębne, a zarazem współzależne światy przedstawione. Podobnie jak we wcześniejszych powieściach, Tulli powołuje rzeczywistość zastępczą, w której może dojść do spotkania bohaterki z samą sobą³⁷⁵. Kreowanie endorzeczywistości to zwracanie się ku własnemu wnętrzu, by móc z perspektywy czasu zrewidować odczuwane w przeszłości emocje. To również istotna

³⁷⁴ Zupełnie inaczej sytuacja narratora wygląda we wcześniejszej twórczości Tulli, o czym Marta Koszowy pisze w odniesieniu do *Trybów*: „Bezradny narrator zawieszony jest pomiędzy światami hotelowych pięter, umieszczony w klamrze cyrkowej narracji. [...] Nie mając wpływu na obserwowane zdarzenia, narrator nie może wyrwać się także z własnej roli. Nie umie zapanować nad światem przedstawionym, gubi się i płacze. Świat dynamicznie zmienia się bez jego ingerencji, miejsca nie przypominają tych, którymi przed chwilą były”, zob. M. Koszowy, *Obecne nierzeczywiste. Apofatyczna reprezentacja jako agon na przykładzie prozy Magdaleny Tulli*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 124.

³⁷⁵ „Stwarzanie światów! Nie ma nic prostszego. Podobno wytrząsa się je z rękawa”, zob. M. Tulli, *Tryby*, Warszawa 2003, s. 5.

cecha narracji introwertycznej – autorka, w celu opisanego świata wewnętrznego bohaterki-narratorki, wykorzystuje kategorię przestrzeni, tworząc tajemnicze i niedookreślone „tam”. Korzysta z możliwości, jakie daje literatura, i „inny świat” ukrywa pod powierzchnią tego „właściwego”, w którym toczy się akcja *Włoskich szpilek*. Zmieniająca się perspektywa narracyjna powoduje natomiast, że światy te zazębiają się i uzupełniają, co konieczne było do stworzenia spójnej opowieści o sobie. Istnienie paralelnych światów daje również możliwość ucieczki z jednej rzeczywistości w drugą. W przypadku bohaterki powieści autobiograficznych Tulli jest to kierunek jednostronny – z szarej, okrutnej rzeczywistości PRL-u ucieka ona w bezpieczny świat wewnętrzny. To szczególnie istotny mechanizm obronny wobec przemocowej rzeczywistości. Jak zauważa Janusz Waligóra w artykule *Autoportret z lisem. Przeszłość do przewyciężenia w prozie autobiograficznej Magdaleny Tulli*:

W przeciwieństwie do zrozumiałej psychologicznie i utrwalonej w kulturze oraz praktyce społecznej idealizacji dzieciństwa książki Tulli oferują czytelnikowi swoistą wyprawę do „jądra ciemności” – obraz opresji, emocjonalnej destrukcji i unieszczęśliwienia, obraz świata, w którym „rodzina staje się źródłem cierpień”³⁷⁶.

Warto podkreślić, że problemy dziecka w prozie Tulli nie są współdzielone z jego rodzicami. W otoczeniu głównej bohaterki nie ma żadnego dorosłego, który mógłby zaoferować jej pomoc czy okazać jej zainteresowanie: „Szkoła nie chciała zrozumieć tego, co dla matki było oczywiste: że moje sprawy nie są jej sprawami i nie chce brać za nie odpowiedzialności” (Sz, 46). Sporadyczne próby zaangażowania, jakie podejmuje matka, są prawdopodobnie spowodowane wyrzutami sumienia wynikającymi ze świadomości niewypełnionego obowiązku wychowawczego bądź wyrazem litości nad nieradzącym sobie dzieckiem. Następują dopiero wtedy, gdy matka otrzymuje kolejne wezwania ze szkoły. Sama nie chce wzbudzać zainteresowania, dlatego sytuacja córki staje się jej utrapieniem. Justyna Tabaszewska, pisząc o powojennej kondycji matki dziewczynki (ale także jej siostry Halinki), tłumaczy brak zainteresowania rodzicielki codziennością dziecka:

Dwie ocalałe z Zagłady kobiety starają się nie tylko przemilczeć przeszłość i ją przez to unieważnić, ale raczej zamknąć wszystkie potencjalne – w tym i przyszłe – doświadczenia w tej samej sferze nierealności. Wyparta przeszłość czyni teraźniejszość i przyszłość w pewnym sensie zbędną, niezastępującą na poważne podejście³⁷⁷.

³⁷⁶ J. Waligóra, *Autoportret z lisem. Przeszłość do przewyciężenia w prozie autobiograficznej Magdaleny Tulli*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2019, nr 59, s. 136.

³⁷⁷ J. Tabaszewska, *Zatarte tryby teraźniejszości...*, dz. cyt., s. 113.

Decyzja matki o odcięciu się od przeszłości i emocji z nią związanych powoduje paradoksalnie, że jej zabiegi skoncentrowane są wyłącznie na strzeżeniu wojennej tajemnicy, a tym samym na marginalnym traktowaniu terażniejszości i przyszłości, które nie mają dla niej większego znaczenia. Tymczasem dziecko wymaga pomocy i rodzicielskiego zaangażowania w sprawy codzienne. Dziewczynka zdecydowanie nie należy do prymusów – początkowe niepowodzenia sprawiają, że rezygnuje z przykładania się do nauki, nie odrabia zadań domowych, na lekcje przychodzi nieprzygotowana, a na dodatek notorycznie spóźniona, co – z psychologicznego punktu widzenia – jest konsekwencją doznanej krzywdy emocjonalnej³⁷⁸. Nie potrafi też znaleźć wspólnego języka z rówieśnikami, na co wpływ ma również dwujęzyczny profil postaci. Opisy niełatwych szkolnych doświadczeń są próbą odnalezienia przyczyn własnej trudnej sytuacji, ale również przyjrzenia się im z perspektywy czasu. Być może jest to również krok podjęty w celu zrozumienia działań i motywacji rodziców.

Matki głównej bohaterki nie interesują relacje bohaterki z rówieśnikami, pomiędzy kolejnymi przymusowymi wizytami w szkole nie zwraca również uwagi na jej stopnie czy liczbę spóźnień. Dotyczy to także drugiego rodzica, który nie przyjmuje do wiadomości niczego, co związane z edukacją dziecka (Sz, 50). Dziewczynka musi radzić sobie sama z problemami życia codziennego, co jest zadaniem ponad jej siły. Dziecko wypracowuje zatem w sobie obojętność wobec złego traktowania przez kolegów i koleżanki („Cała wasza rodzina jest do spalenia [Sz, 26]³⁷⁹, „Po co za nami chodzisz?” [WS, 99], „Czego się gapisz?” [WS, 90]), a także nauczycielki i dyrektora („Po prostu ręce opadają – mówiła pani [...]” [WS, 87]; „Dyrektor [...] podszedł do dziewczynki i podniósł ją za ucho. Bolało” [WS, 115]). Rezygnuje z jakiegokolwiek walki, świadoma swojej straconej pozycji i braku wsparcia:

Przywykłam do tego, że każdy, kto może sobie na to pozwolić, oddaje swój zły humor komu innemu, jak gorący kartofel, a następny robi to samo i chowa do kieszeni poparzone ręce. Dopiero ostatni z nich, ten, kto nie miał na podorędziu już nikogo gorszego od siebie, nikogo, komu by mógł wepchnąć ten gorący kartofel do rąk, krótko mówiąc, ktoś taki jak ja – musiał go, parząc sobie usta i gardło, przełknąć (Sz, 94–95).

³⁷⁸ M. Czub, dz. cyt., s. 53.

³⁷⁹ W cytowanym uprzednio wywiadzie Magdaleny Tulli ze Stanisławem Beresiem autorka komentuje ów wątek: „Do spalenia... jaka dzikość w nas była. To dziecko wcześniej nie ma klucza do tej sprawy [palenia ciał w obozowych krematoriach – K.B.], narrator też nie. To znaczy... niby może ma, ale go nie używa. Dopiero w ostatnim opowiadaniu *Ucieczka lisów* został odnaleziony klucz. Dzikość okrutna i bezwzględna... dzikość w dzieciach”. Transkrypcja własna, zob. przypis 311.

Jak zaznacza Waligóra, bohaterka staje się „ostatnim ogniwem łańcucha dominacji i upokorzeń”³⁸⁰. Nie wierząc we własne siły, podejmuje nawet próby racjonalizacji przykrości, które ją spotykają, w celu złagodzenia ich skutków:

Dziewczynka, która nie była królową, też miała na ustach pieczęć milczenia, choć z innego powodu. Niezbyt dobrze wiedziała, kim jest i nie знаła słów, którymi zdołałaby opisać swoje położenie. Bo przecież nie działa jej się żadna krzywda. Z przykrości znała tylko te drobne. Dużo drobnych przykrości. Próbowwała zrozumieć, dlaczego przychodzą jedna za drugą, dlaczego wszystkie akurat do niej. Jej ciekawość odbijała się od tych pytań jak piłka od ściany. Przypadek? Pech? Gorzki osad po cichu odkładał się w sercu czy wątrobie jak trujące związki ołowiu. Dziewczynka nie wiedziała, co myśleć. Może zasłużyła na to wszystko? Tkwiła w kłopotach, ale nie dramatycznych, raczej przewlekłych jak nieuleczalna choroba, do której trzeba się przyzwyczać, bo nie ma innego wyjścia (WS, 114).

Narratorka, mówiąc o „dziewczynce, która nie była królową”, przywołuje wzorce baśniowe na zasadzie negacji (tworzy zatem aktantową postać). Dziecięca bohaterka – znów w trzecioosobowej, dystansującej narracji – obwinia siebie, pytając retorycznie: „może zasłużyła na to wszystko?”. Przyjmuje zatem optykę osób ze swojego otoczenia, w tym rodziców, ograniczających się do bagatelizowania jej problemów i wpędzania ją w poczucie winy. Świadczą o tym podszyte ironią konstatacje³⁸¹, najpewniej uprzednio zasłyszane: „przecież nie działa jej się żadna krzywda” oraz „tkwiła w kłopotach, ale nie dramatycznych [...]”, czy też przekonanie, że drobne krzywdy się „nie liczą”. Tymczasem ich kumulacja skutkuje autoagresją w wymiarze psychicznym – umniejszaniem sobie (powiązanych z zaniżoną samooceną), odczuwaniem wobec siebie niechęci i poczuciem rozczarowania samą sobą. Fizycznej i psychicznej przemocy dziewczynka doznaje w szkole, która z założenia ma być miejscem bezpiecznym dla podopiecznych. Relacje między rówieśnikami są natomiast podszyte frustracją, która prowadzi do aktów agresji, jak na przykład wzajemne wykręcanie sobie rąk. Istotną uwagę czyni Justyna Tabaszewska, odwołując się do konstruowanych przez dzieci zagadek:

A więc: co byś zrobił, gdyby niewyraźne ciemne postacie bez twarzy, zwane Niemcami, ściagały twoją rodzinę i gdybyś mógł ukryć wszystkich oprócz jednej osoby? Emocje mącą umysł, lepiej więc spojrzeć na to z dystansu. Kto patrzy z dystansu, ma w głowie miarę i wagę spraw oraz świadomość, powiedzmy, boską. Nie drży i oczy nie zachodzą mu łzami. Ma tylko rozstrzygać, kto powinien pozostać przy życiu (WS, 9).

³⁸⁰ J. Waligóra, *Autoportret z lisem...*, dz. cyt., s. 139.

³⁸¹ Ewa Wiegandt uznaje, że narracyjna strategia Tulli „polega na realizowaniu różnymi środkami, znanymi z wcześniejszych książek, ironicznego dystansu narracyjnego do przedmiotu opowieści: «Kto patrzy z dystansu, ma w głowie miarę i wagę spraw oraz świadomość, powiedzmy boską» [WS, 9 – K.B.]. Dzięki niej można, za pomocą metafikcyjnego trybu przypuszczającego, spełnić konstatację, która rozpoczyna narrację *Włoskich szpilek*: «Sytuację bez wyjścia najłatwiej sobie wyobrazić» [WS, 8 – K.B.]”. E. Wiegandt, dz. cyt., s. 144.

Przytoczony cytat wskazuje na wzajemne projektowanie afektu przez pytających i pytanych. Nie chodzi bowiem o sam wybór, ale właśnie o wywołanie określonej reakcji afektywnej. Badaczka zaznacza, że sytuacja nie ma wyłącznie charakteru teoretycznego – jest ćwiczeniem doświadczenia granicznego, pozornie wymagającym wyłączenia emocji i poddania się mechanicznym, ocalającym działaniom. W rzeczywistości aktywuje ona jednak afekt, uzmysławia, że „nawet na pierwszy rzut oka spokojna rzeczywistość niesie w sobie albo zarzewie przyszłych wyborów, albo skutki poprzednich. A najczęściej i jedno, i drugie”³⁸².

Zachowania dzieci są odzwierciedleniem reguł funkcjonujących w placówce edukacyjnej opisanej przez Tulli:

Obraz szkoły w tej prozie to obraz instytucji totalitarnej i jest on metaforą życia polskiego społeczeństwa w dobie zimnej wojny, a jeszcze bardziej krajobrazem, w jakim dokonuje się praca żałoby w dzieciństwie, którego autorka została pozbawiona³⁸³.

O totalitarnym charakterze placówek dydaktycznych (w tym przedszkoli i szkoły) świadczą zastosowane w opisie ich funkcjonowania obozowe porównania. Przedszkole, walcząc z problemem moczenia prześcieradeł przez podopiecznych, realizuje swój zaradczy plan według dobrze znanego powojennemu społeczeństwu schematu aresztowań i wywózek do obozów koncentracyjnych:

Zawstydzanie było karą nieskuteczną, najwyraźniej zbyt łagodną. Potrzeba było dodatkowego, mrozącego krew w żyłach akcentu. Publicznej egzekucji. Ubrany już w paltko winny stał pod ścianą gotowy do wywiezienia tam, gdzie go nauczą – i płakał. Nikt nie miał pojęcia, gdzie to jest. Padało niejasne słowo „poprawczak”. Byliśmy przekonani, że kiedy pod wieczór przyjdzie po niego zapracowana matka, po zostanie jej pogodzić się z faktem dokonany. Nietrudno było uwierzyć, że matka okaże się w tej sprawie tak samo bezsilna jak my wszyscy. W naszym kraju każdy wiedział, czym jest bezsilność. Sześćioletni, ale już złamani, rozumieliśmy, że wpływy matek nie sięgają zbyt daleko, więc z konieczności musieliśmy zaufać prześladowcy (WS, 14–15).

Już sama koncepcja walki przedszkola z dziecięcą fizjologią przydaje sytuacji ironiczny wydźwięk i obrazuje przedszkole jako instytucję opresyjną. Analizując powyższy fragment, bez trudu można wyszczególnić wojenne nawiązania: publiczna egzekucja, ustawienie winnego

³⁸² J. Tabaszewska, *Zatarte tryby terażniejszości...*, dz. cyt., s. 108.

³⁸³ M. Zaleski, *Niczym mydło w grze w scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 38. Teorię szkoły totalitarnej w okresie II wojny światowej stworzył nazistowski ideolog Ernst Krieck. Waldemar Nowak, opisując tę koncepcję i jej społeczne oddziaływanie, posłużył się myślą Ervinga Goffmana, by wskazać na konsekwencje tego typu edukacji: „wytworem instytucji totalnych są osobowości standardowe, zdepersonalizowane, zuniformizowane, wyzute z własnych przekonań, z wolności myśli i działań. Taka osobowość jest rezultatem głównego mechanizmu szkoły totalitarnej, a mianowicie autorytaryzmu”, zob. W. Nowak, *Szkoła totalitarna*, „Roczniki Socjologii Rodziny” 1998, t. 10, s. 28.

pod ścianą, wywózka w nieznane, bezsilność matek oraz psychiczne złamanie prześladowanych – nie ma tutaj miejsca dla alternatywnych skojarzeń. Nie są to z pewnością określenia, których użyłoby dziecko, opisując powyższe wydarzenia. Zastosowanie perspektywy przedszkolaka w zderzeniu z tak jednoznacznymi, okrutnymi porównaniami ma na celu przede wszystkim uwypuklenie przemocowego aspektu wychowania w placówce, a jednocześnie wskazuje na niedaleką odległość chronotopu Zagłady³⁸⁴. W *Szumie* narratorka również posługuje się porównaniem szkoły do obozu, mówiąc o doświadczeniu matki i jej siostry: „Przeszły twardą szkołę. Nie lubiły jej wspominać. Nigdy nie rozmawiały o tym, czego tam uczono” (Sz, 8). W cytowanym fragmencie *Włoskich szpilek* wybrzmiewa także ironia sytuacyjna, wynikająca z zestawienia przedszkolaków i ich dziecięcych zachowań z przygotowaniem do „wywózki” w nieznane. Dorosła narratorka, tym razem pod przykrywką dziecięcego „ja” i dostępnych mu językowych oraz mentalnych środków wyrazu, wyraża swoje sądy i opinie o rzeczywistości. To oznaka wykorzystania przez autorkę dziecięcej naiwności w celu uwypuklenia irracjonalności metod wychowawczych stosowanych w placówkach edukacyjnych tuż po wojnie.

Nieustająca obecność Zagłady w życiu tych, którzy przeżyli, oraz ich rodzin sprawia, że kolejne pokolenia odczuwają jej afektywną obecność („Byliśmy za młodzi, żeby wiedzieć, przez jakie zaszłości cierpimy, szesnaście lat po przegranej wojnie” [WS, 8]). Wpływ katastrofy na całe społeczeństwo narratorka porównuje do stanu chorobowego: „Jeśli pominąć tę chorobę, niszczącą nasze zasoby wiary w siebie, życie toczyło się u nas jak wszędzie” (WS, 9). Główna bohaterka *Włoskich szpilek* ze względu na milczenie, którym w jej domu okrywa się przeszłość, nie potrafi nazwać ciężaru, który zmuszona jest nieść przez życie. Ponadto czuje się odmienna pod każdym względem – również wizualnym, nosząc zagraniczne ubrania – a niewiedza dotycząca minionych wydarzeń jedynie potęguje poczucie odrzucenia i narastającej z biegiem czasu samotności. Szczególnym obrazem świadczącym o odtrąceniu przez rówieśników jest opis nieudanej próby uchwycenia ich na wspólnej fotografii:

Gdyby istniało zdjęcie z tamtych czasów, ona byłaby na nim sama. Wychodziłaby zza krawędzi kadru z lewej strony, kierując się przed siebie, w stronę grupki dziewcząt odwróconych do niej plecami. Jedna czy druga uchwycona jeszcze w półobrocie, ale większość już się oddala, wydłużając krok, któraś z nich zdążyła zniknąć za prawą krawędzią, widać tylko obcas bucika zawieszony nad trotuarem (WS, 101).

Jak zauważa Janusz Waligóra w cytowanym uprzednio artykule:

³⁸⁴ O chronotopie pisze Dorota Ulicka, zob. D. Ulicka, *Kariera chronotopu*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 259–271.

Wizualna figura odrzucenia i samotności sięga do rdzenia egzystencjalnej sytuacji małej bohaterki. Autoanaliza przyjmuje postać ekfrazy fikcyjnej fotografii, właściwie „stop-klatki”, która unieruchamia udrękę i reprodukuje w nieskończoność coś – parafrazując Barthes’a – co w rzeczywistości zdarzyło się wiele razy na wiele sposobów. Podstawową właściwość fotografii, referencjalność, Tulli przekształca w kreację służącą wydestylowaniu metonimicznego obrazu samotności i upokorzenia³⁸⁵.

Uchwycona pustka pomiędzy postaciami ze zdjęcia to esencja relacji głównej bohaterki z rówieśnikami. Nie ma tu miejsca na codzienny dialog, porozumienie, gdyż nie mają one szansy zaistnieć. Próba uchwycenia dzieci na wspólnej fotografii to realizacja migotliwej wizji upragnionego świata, namiastki rzeczywistości³⁸⁶, w której rówieśniczki łączą zupełnie odmienne relacje. Nieudany kadr staje się natomiast namacalnym dowodem niepowodzenia wszystkich działań podejmowanych przez bohaterkę w celu zbliżenia się do innych dzieci – nawet jeśli nie emocjonalnie, to chociaż przestrzennie, poprzez zrównanie się z nimi w drodze ze szkoły do domu. Kategorie odrzucenie, z jakim się spotyka, potęguje marzenie bohaterki, by stać się częścią grupy, nawet kosztem zatracenia własnej tożsamości.

O obecności i roli fotografii w twórczości Tulli pisze Marta Koszowy:

Występujące w jej prozie odniesienia do fotografii wypuklają podwójność – obecność i nieobecność, trwałość i nietrwałość unicestwianych i ocalanych światów. [...] zdjęcia ukazują świat apofatycznie – to, co uwieczniają w tym samym stopniu jest obecne, co i nieobecne. Nie ilustrują świata; ten, do którego się odnoszą, jest nieuchwytny. W miejsce rzeczywistości wywołują jej alternatywne oblicza, ujęcia podparte wyobrażeniem i pragnieniem³⁸⁷.

Świat wyimaginowany nie jest jednak dostępny, o czym świadczy wyznanie dorosłej bohaterki-narratorki, patrzącej na poczynania swojego dziecięcego „ja”:

Możliwości, jakimi dysponuję, są imponujące, lecz i tak nie potrafię pomóc. [...] Obawiam się, że ta scena musi trwać, dopóki ból pozostanie ukryty poza kadrem, martwy, stężały, odcięty od niej, ode mnie i od świata. Jeśli ból się nie poruszy, nie dojrniemy do puenty. Lecz gdyby nagle ożył, czy nie zabije nas obu na miejscu jak grom z jasnego nieba? (WS, 101–102).

Opisana klatka zdjęciowa jest równocześnie realizacją dynamicznej, a zarazem wyobrażonej synekdochy. Jak twierdzi Katarzyna Wądołny-Tatar, opisując ilustracje do książek dla dzieci

³⁸⁵ J. Waligóra, *Autoportret z lisem...*, dz. cyt., s. 140.

³⁸⁶ Czy też – by posłużyć się kategorią Zawadzkiego – świata o „słabej ontologii”, zob. A. Zawadzki, *Słaba ontologia w nowoczesnej literaturze polskiej. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 27–42.

³⁸⁷ M. Koszowy, *Obecne nierzeczywiste...*, dz. cyt., s. 114–115.

o tematyce wojennej, „synekdocha sprzyja eufemizacji trudnych i problematycznych treści”³⁸⁸. Łagodząc efekt wizualny, polegający na zastąpieniu całości częścią obrazu, sprawia, że to, co najważniejsze, zostaje zepchnięte poza kadr. Wyartykułowanie cierpienia związanego z odrzuceniem i samotnością może co prawda okazać się oczyszczające i zmieniające sytuację dziecka, jednak sam proces rozrachunkowy może okazać się zbyt trudny do przejścia. Ponadto dziewczynka nie potrafi nazywać i rozpoznawać własnych emocji, co uniemożliwia radzenie sobie z nimi. To opisywany w psychologii mechanizm obronny zwany aleksytymią, występujący często w połączeniu z dysocjacją³⁸⁹:

Termin „aleksytymia” oznacza „brak słów dla emocji” [...]. Aleksytymię określa się też mianem ślepoty emocjonalnej lub emocjonalnego analfabetyzmu. Przyjmuje się, że cechuje ona ludzi, którzy nie mogą znaleźć w umyśle słów dla opisanego własnych emocji. [...] Cechy charakterystyczne aleksytymii są następujące: 1) trudności w rozpoznawaniu emocji oraz rozróżnianiu między afektem i cielesnymi wrażeniami związanymi z pobudzeniem emocjonalnym; 2) trudności w opisywaniu emocji innym osobom; 3) brak wyobraźni; 4) operacyjny (działaniowy) styl myślenia. Zostały też opisane zachowania powiązane z aleksytymią, takie jak tendencja do konformizmu społecznego, skłonność do zachowań rozładujących emocje albo przeciwnie – unikanie konfliktów, niepamięć snów, sztywna postawa ciała i ograniczona mimika twarzy. U osób z aleksytymią przeważają uczucia negatywne; często przeżywają one nieróżnicowane stany uczuciowe, mają też ograniczony dostęp do przyjemności, radości i miłości³⁹⁰.

Negatywna energia, którą bohaterka powieści Tulli w sobie kumuluje, przeradza się w autoagresję. Opisuując siebie zabiegającą o uznanie innych, narratorka ponownie stosuje podmiotowe podwojenie – z boku ocenia siebie samą w taki sposób, jak gdyby przynależała do wspomnianej grupy koleżanek, reprodukując ich zachowania: „Nie mogłam jej odepchnąć ani ręką, ani nogą, ani ostrym słowem. I to, że byłam zmuszona trzymać się z nią na swoją własną zgubę, wydało mi się największą, najboleśniejszą niesprawiedliwością” (WS, 100). Brak możliwości zrozumienia własnych emocji skutkuje symboliczną próbą porzucenia własnego „ja”. Beata Przymuszała pisze: „odrzućcie samej siebie jest [...] konsekwencją dziecięcego rozumowania: nielubiana przez nikogo przyjmuje za pewne, że to z nią jest coś nie tak [...]”³⁹¹. Stąd też przekonanie dziewczynki, że: „[...] byłoby dla niej od początku lepiej być kimś innym [...]”

³⁸⁸ K. Wądolny-Tatar, *Estetyka przeszłości w przekazach dla najmłodszych w świetle uwag o filogenezie kulturowej*, „Polonistyka. Innowacje” 2016, nr 3, s. 100.

³⁸⁹ „O ile od początku traumę wiązano z dysocjacją, o tyle jej związek z aleksytymią sugerowany był znacznie później. Zakłada się, że oba zjawiska — zarówno dysocjacja, jak i aleksytymia — mają swój udział w radzeniu sobie z przeżyciami towarzyszącymi urazowym doświadczeniom, choć zakres, znaczenie i wzajemna zależność tych mechanizmów nadal pozostają niejasne”, R. Tomalski, *Aleksytymia i dysocjacja*, „Psychoterapia” 2008, nr 2(145), s. 35–36.

³⁹⁰ K. Schier, *Dorośle dzieci...*, dz. cyt., s. 109–110.

³⁹¹ B. Przymuszała, *Smugi Zagłady...*, dz. cyt., s. 252.

(WS, 102), a także wyglądać inaczej: „[...] nie chciałyby mieć niebieskich oczu, oczywiście wolałyby piwne, a włosy jasne, krótkie” (WS, 102). Efektem takiego myślenia jest brak akceptacji własnego ciała, które bohaterka obwinia za interakcyjne niepowodzenia.

Kategoria cielesności wiąże się w twórczości Tulli wyłącznie z negatywnymi emocjami, wstydem i upokorzeniem oraz z próbą ich przepracowania poprzedzoną ujawnieniem. Anna Łebkowska uznaje, że literatura staje się miejscem przepracowywania wewnętrznych afektów, ze wstydem na czele:

Owo przepracowywanie wstydu staje się widoczne w sztuce i – najogólniej mówiąc – w tekstach kultury, mocno wybrzmiewa w splocie tego, co przez kulturę niejako przemocowo narzucone, jak i tego, co uwewnętrznione; zarazem tego, co indywidualne, jak i tego, co powiązane z wymogami danej grupy społecznej. Tym samym relacje narodowo-etniczno-genderowe stają się nieusuwalnym składnikiem konstytuującym tożsamość sterowaną przez poczucie wstydu. W literaturze cała sfera afektów łączonych ze wstydem bywa ostatnio problematyzowana wprost, ujmowana jako doświadczenie, jako sfera doznań, utajnianych afektów, choć cielesnie ujawnionych, to jednak ukrywanych, przesłanianych zasłoną śmiechu, ironii, ale mimo to jednak obnażanych³⁹².

Już w okresie niemowlęcym płacz jako sygnalizowanie niezaspokojonych potrzeb sprawia, że dziewczynka jest deprecjonowana: „Gdyby dziecko żyło życiem uregulowanym i stabilnym, jak krzesła, jak fotele, jak ona sama [matka – K.B.], wszystko potoczyłoby się inaczej” (WS, 27). Ów gorzko-ironiczny fragment wskazuje dobitnie na reifikację dziewczynki, wpisanej w przestrzeń domową jako jeden z przedmiotów codziennego użytku. To również niespełniona aspiracja matki do opanowania umiejętności wtapienia się w otoczenie, by nie zwracać na siebie uwagi, o czym świadczy tożsame urzeczowienie rodzicielki. Dodatkowo cytowane słowa wskazują na przypisywanie winy płaczącej dziewczynce. Subtelna ironia pozwala na spojrzenie na przedstawione wydarzenia z innej, wewnętrznej perspektywy. Niemal wszystkie reakcje ciała opisane w prozie autobiograficznej Tulli wydają się mieć negatywny charakter, stają się przyczyną kłopotów i nieporozumień, poczynając od „złego wyglądu” matki głównej bohaterki, który stanowił dla niej zagrożenie w czasie wojny. Wstyd, z którym łączy się fakt posiadania ciała, oraz wstyd za jego reakcje przejawiają się dobitnie we fragmencie *Włoskich szpilek* obrazującym zamknięcie dziewczynki przez rówieśników w szafie. Dziecko nie buntuje się jednak, nie stara się też samodzielnie wydostać z jej wnętrza:

Wstydzi się przecież z powodu własnego upokorzenia, wymierzone w siebie działanie odbiera jako potwierdzenie własnej zbędności, jako dowód na „bycie tą gorszą” (wstyd jest uczuciem, które wiąże się z obrazem własnego ja, ujawnia się w momencie zagrożenia pozytywnych aspektów swojego wizerunku).

³⁹² A. Łebkowska, *Wstyd i niebyt*, dz. cyt., s. 15.

Podkreślona przez bohaterkę siła zawstydzienia tłumaczy jej niezdolność do reakcji pozwalających obrońić samą siebie. Przeżywając w danym momencie tak silny wstyd, nie jest w stanie dopuścić do siebie złości, nie ma tym samym potrzebnej siły, by się sprzeciwić temu, co robią z nią dzieci. W tym znaczeniu zawstydzienie jako mocno destrukcyjne doznanie, uderzające we własny obraz, może uniemożliwiać kontakt ze sobą (bo przestaje się siebie akceptować), jak i z innymi (bo osoba doświadczająca wstydu chce się wycofać z danej relacji, „schować” przed innymi). Tracąc oparcie w sobie, nie dowierza się też tym bardziej własnym odczuciom, ukrywając, „wypierając” je przed sobą, ale i innymi (co wiąże się z niskim poczuciem własnej wartości)³⁹³.

Wstyd za ciało jest wpajany i rozwijany w dzieciach od najmłodszych lat. Już w opisie przedszkolnych kar zauważyć można, że ciało to coś, co sprowadza na człowieka same nieszczęścia, ale też przyjmuje na siebie kary za „niewłaściwe”, bo fizjologiczne – szpetne, brudne, nieczyste – zachowanie. Dzieciom moczącym prześcieradła w „nowym” przedszkolu, do którego trafia dziewczynka, zabiera się bieliznę: „Penitenci, wypuszczeni bez majtek na podwórko, samotnie stawiali czoło swojej hańbie” (WS, 16). Przedszkolaki natomiast, bezrefleksyjnie powielając słowa i zachowania dorosłych, dokonują wyroku na jednym z nich, wykrzykując bezkompromisowe „Do spalenia! do spalenia! do spalenia!” (WS, 16). Na szczere i niewinne pytanie bohaterki powieści: „Dlaczego do spalenia?”, pada oczywista dla dzieci urodzonych po wojnie odpowiedź: „Bo bez majtek” (WS, 16).

Reakcje ciała stają się również przyczyną wiktymizacji dziewczynki w przestrzeni domowej. Krzyk i mówienie podniesionym głosem – wynikające z frustracji związanej z jej lekceważeniem przez domowników – nie są w domu akceptowane. Poziom głośności wypowiedzi jest wyznacznikiem dobrego zachowania. Natomiast sporadyczne ataki furii dziewczynki matka konsultuje z lekarzem i podejmuje odpowiednie kroki zaradcze, wdrażając leczenie farmakologiczne. Nikt jednak nie próbuje dotrzeć do sedna problemów dziecka, które przejawia niepokojące symptomy depresji. Ani matka, ani ciotka nie domyślają się (bądź nie chcą nawet brać takiej ewentualności pod uwagę), że afektywna obecność Zagłady w ich życiu oraz wynikające z niej wyraźne braki relacyjne na płaszczyźnie matka–dziecko mogą mieć jakikolwiek wpływ na kondycję dziewczynki. Obie uważają, że to, czego dzieci nie doświadczyły, nie może być przyczyną ich problemów przejawiających się w niesubordynacji:

Tak to już z dziećmi jest, myślały – loteria, jedno rodzą się łatwe, inne trudne. Tu nie ma żadnego związku z przeszłością, a przede wszystkim nie ma żadnego związku z tamtym. Esesmani snujący się po pokojach, zajmujący w nich tyle miejsca, że na zwyczajne życie już go nie wystarcza? Co za bzdura, powiedziałyby,

³⁹³ B. Przymuszała, *Smugi Zagłady...*, dz. cyt., s. 258.

wymieniając znaczące spojrzenia. Żeby ostatecznie rozstrzygnąć kwestię, musiały jeszcze roześmiać się tym stroniczym, nieszczerym śmiechem (Sz, 138).

W powyższym ironicznym fragmencie warto zwrócić uwagę na podwójną rolę śmiechu – z jednej strony jest on mechanizmem obronnym i ocalającym, z drugiej jednak, będąc wyuczoną reakcją na rzeczy znajdujące się poza możliwością kontroli, jedynie maskuje lęk i niepewność. Śmiech, traktowany jako kamuflaż, pozwalający na zachowanie twarzy w niekomfortowych sytuacjach, poniekąd również oddalający zarzuty, stosowany wobec dziecka ma charakter przemocowy. Wpływa na bagatelizację jego bardzo poważnych problemów oraz generuje poczucie bycia wyśmianym.

Brak jakiegokolwiek ufności i zażyłości pomiędzy bohaterami powieści (prócz relacji matki i ciotki) celnie oddają stosowane w utworach zaimki dzierżawcze, zastępujące imiona, a wskazujące jedynie na pełnione role: „moja matka”, „mój ojciec”, „syn swojej matki”, „jego matka”. Nawet będący w podobnym wieku kuzyn, a próbujący bezkrytycznie zachowanie własnej rodzicielki, nie chce nawiązać kontaktu z dziewczynką. „Byliśmy nieprzyjaciółmi” (Sz, 7) – tak w dorosłości narratorka podsumowuje ich relację. Już samo metonimiczne określenie „syn swojej matki” wskazuje na jego stosunek do rodzicielki, a zarazem ścisłą (wręcz toksyczną) wzajemną zależność postaci. Relacje między kuzynostwem ograniczają się do szczątkowych interakcji. Dominujący chłopiec przeżywa dziewczynkę i ostentacyjnie zasłania uszy, kiedy ta mówi za głośno. Sytuacja nie zmienia się również w dorosłości – obrażony na kobietę, rzuca słuchawką telefonu, by nie odzywać się przez długie lata („Przejął po swojej matce obowiązki egzekutora reguł” [Sz, 7]). Niemal wszystkie relacje opisywane we *Włoskich szpilkach* i *Szumie* mają charakter toksyczny bądź ciężą ku rychłemu rozpadowi³⁹⁴. Owej tendencji opierają się wyłącznie związki z postaciami fikcyjnymi oraz zmarłymi.

Motywy świadczącym przede wszystkim o nierealnym charakterze stworzonego świata w *Szumie* jest kontakt telefoniczny nawiązywany ze zmarłymi. Wydaje się, że wynika on z autorskiej potrzeby „dopowiedzenia” wątków przerwanych przez śmierć – narratorka kontaktuje się bowiem z matką w celu ustalenia detali dotyczących jej pogrzebu, a z tragicznie zmarłą koleżanką Lidką z potrzeby pogodzenia się z jej niespodziewanym odejściem:

Umarła nagle, moim emocjom nie dawało się tego wytłumaczyć. W nocy nie spałam. Nad ranem, odklejając się od faktów w przypiływie spóźnionej senności, przypomiinałam sobie, że przecież jestem z nią

³⁹⁴ W ten sam sposób Kamila Dzika-Jurek opisuje wszelkie relacje w prozie Tulli: „Żaden związek w powieściach Magdaleny Tulli, czy to człowieka z człowiekiem, czy człowieka z otaczającym go światem, nie ma swojego trwałego umocowania. We wszystkich utworach wszelkie więzi wydają się krótkotrwałe i przypadkowe”. Zob. K. Dzika-Jurek, dz. cyt., s. 72.

umówiona, i już z głębi snu zaczęłam do niej wydzwaniać, żeby się upewnić, że jeśli chodzi o nasze spotkanie, mimo wszystko nic się nie zmieniło (Sz, 148).

Tulli umieszcza bohaterkę w zawieszaniu pomiędzy snem a jawą, w której możliwy jest kontakt telefoniczny ze zmarłymi. Kreuje możliwość owego kontaktu, pełniąc rolę kompensacyjną, korzystając ze swojej nieograniczonej twórczej mocy autorskiej. Wprowadza wątki ujawniające umowność przedstawionego świata. Jak zaznacza Marta Koszowy, pisząc o wcześniejszych powieściach autorki:

To marne ocalenie, przesmyk, który ujawnia się w każdej z książek, jest jednak drogą do nicości, wyjściem ze świata zaprezentowanej rzeczywistości ku niewiadomemu, nieznanemu, ku przestrzeni korytarczy i rur, skryciem się za zasłonę, która stanowiła dekorację rzeczywistości. Nie ma pewności, że ucieczka od zagłady nie oznacza wyjścia w śmierć³⁹⁵.

Autorka, tak jak we wcześniejszych utworach, bierze śmierć w nawias, pozwala swoim bohaterom żyć, pomimo przekroczenia granicy między światem żywych i umarłych. Zabieg ten świadczy również o introwertyzmie narracji Tulli oraz o specyficznej koncepcji czasu w niej realizowanej. Świat, w którym żyją postaci, jest tylko jednym z wielu, natomiast „wyjście w śmierć”, opisane przez Koszowy, wcale nie oznacza ocalenia. Czasowa retardacja – potęgowana wstecznym porządkiem wydarzeń z życia matki (będąca wynikiem choroby Alzheimera, do czego jeszcze powrócę) – uwidacznia niemożliwe do przewyciężenia zapętlenie. Stąd właśnie w ostatniej rozmowie telefonicznej narratorki z zaświatami matka opisana jest ponownie jako mała dziewczynka. Jak zauważa poznańska literaturoznawczyni: „Ucieczka w fikcyjne światy może wynikać z bardzo różnych przyczyn, może świadczyć o pewnym typie osobowości (introwertyzm), może być konsekwencją braku poczucia bezpieczeństwa w codziennym życiu [...], może też być efektem próby odciążenia się od emocji bliskich osób [...]”³⁹⁶. Wydaje się, że wszystkie wymienione przez badaczkę przyczyny dotyczą bohaterki *Włoskich szpilek* i *Szumu*. (A)relacyjność rodzinna oraz introwertyczny sposób prowadzenia narracji, realizowane w autobiograficznych powieściach Tulli, skłaniają mnie do określenia ich – za Anną Zatorą – mianem współczesnej antysagi³⁹⁷. Badaczka przeciwstawia antysagę klasycznej sadze poprzez zauważone

różnice strukturalne, sposób prowadzenia narracji (np. narracja prowadzona z perspektywy jednego bohatera, wielu narratorów, brak narratora auktorialnego lub narrator wprost komentujący i oceniający), czas fabuły i czas narracji (czas zawężony do nieokreślonego momentu, do „teraz”, w którym rozgrywa

³⁹⁵ M. Koszowy, *Obecne nierzeczywiste...*, dz. cyt., s. 113.

³⁹⁶ B. Przymuszała, *Smugi Zagłady...*, dz. cyt., s. 54.

³⁹⁷ Ze względu na uzupełnianie się i interferencję wątków fabularnych używam liczby pojedynczej rzeczownika.

się wielopokoleniowa historia rodu; nielinearność, retrospektywność), problematyka (przewartościowanie „kosmosu rodowego”, zwrot w stronę wolnej jednostki, skomplikowane relacje mikro- i makrohistorii³⁹⁸.

Zaproponowane przyporządkowanie gatunkowe argumentuję zmieniającą się perspektywą narracyjną oraz wprowadzeniem w jej obręb „rozszczepionego podmiotu” w celu werbalizacji niełatwych doświadczeń i projektowania afektu. Ponadto powieści charakteryzuje fragmentaryczność i zaburzony porządek czasowy oraz umowność świata przedstawionego. Dodatkowo, w odróżnieniu od aspiracji sagi do holistycznego przedstawienia losów rodziny na tle wydarzeń historycznych, *Włoskie szpilki* i *Szum* są wyrazem szczątkowych relacji rodzinnych w perspektywie Zagłady, bezpowrotnie przekreślającej świat przedwojenny.

³⁹⁸ A. Zatora, *Saga rodzinna – próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 2, s. 39. O popkulturowym wykorzystaniu wizerunku żydowskiej rodziny i opowieści o niej pisze natomiast Marta Tomczok, zob. M. Tomczok, *Żydowskie dziedzictwo. Uwagi o sagach współczesnych*, „Kultura Popularna” 2015, nr 3(45), s. 78–87.

Tożsamościowe zawieszenie jako efekt polsko-włoskiego pochodzenia

Wspomniana enigmatycznie we wcześniejszych podrozdziałach relacja głównej bohaterki z ojcem wymaga osobnego rozwinięcia. Została ona przedstawiona w powieściach w znacznie bardziej okrojony sposób aniżeli relacja z matką, niemniej ma istotne znaczenie. Fabularną asymetrię w przedstawianiu rodziców omawia Anja Tippner, charakteryzująca postpamięciowe utwory Keff, Tuszyńskiej i Tulli. Według badaczki mniej lub bardziej uwypuklona nieobecność ojca w narracjach autorek staje się równoznaczna z brakiem „czynnika rekompensującego bądź też łagodzącego konflikt na linii matka–córka”³⁹⁹. W powieściach autobiograficznych Tulli ojciec jest niemalże nieobecny, nie wchodzi z własnej inicjatywy w interakcje ze swoją potomkinią – „jakoś tak było, że nie rozmawialiśmy więcej niż to konieczne i zawsze w jego języku, nigdy w moim” (WS, 136), jednak wprowadza w ich obręb ważny wątek tożsamościowy. Bernadetta Żynis zaznacza, że nieobecność mężczyzny w życiu córki podkreśla pusta rubryczka w dzienniku szkolnym, w którym widnieje jedynie imię i nazwisko – bez żadnych dodanych informacji na temat zatrudnienia⁴⁰⁰. Nigdy też nie pojawia się on w szkole i nie przejawia zainteresowania edukacją dziewczynki. Podczas rodzinnych spotkań ojciec przeważnie milczy, jest jedynie biernym słuchaczem rozmów, dlatego kiedy rezygnuje z uczestnictwa w życiu rodzinnym, fakt ten zostaje wyłącznie odnotowany: „nikt nie miał mu za złe nieobecności” (Sz, 12). Następnie jego miejsce przy stole zajmuje na krótko mąż głównej bohaterki – Rudy.

Mój mąż nie został przyjęty do rodziny, w każdym razie nie na warunkach, które byłby gotów zaakceptować. Nie przyłączał się do żartów. W oczach mojej rodziny mogło to wyglądać jak przejaw złego zachowania. Pozostał na zewnątrz, tak jak przed nim mój ojciec, tyle że nie był cudzoziemcem, więc nie mógł liczyć na ulgowe traktowanie (Sz, 27).

Dzięki mężowi bohaterka uznaje, że zasady panujące w jej rodzinnym domu mają charakter toksyczny, co doprowadza do buntu kobiety. Równocześnie dzięki nowej perspektywie postępowanie ojca nie wydaje się dla niej niczym zaskakującym. Jego marginalna obecność w życiu dziecięcej bohaterki sprawia natomiast, że dziewczynka zostaje pozbawiona wsparcia drugiego rodzica. Ten stan rzeczy rekompensuje marzeniem o opiekującym się nią włoskim dziadku, co świadczy o niezaspokojonej potrzebie bezpieczeństwa, a zarazem posiadania męskiego wzorca.

³⁹⁹ A. Tippner, dz. cyt., s. 80.

⁴⁰⁰ B. Żynis, dz. cyt., s. 112, przypis 8.

Raz po raz byłem na czymś przylapywana, ale żadnej kompromitacji i żadnego kłamstwa nie wstydziłam się tak, jak tych scen, w których podniesionym głosem wypowiedziano słowo „oślica”, rzucając mi pod nogi moje własne zeszyty. Wtedy szukałam pomocy tam, gdzie mogłam ją dostać. Wspominałam dziadka, tego z Mediolanu, który umarł na serce, zanim poszłam do szkoły. Czułam, że gdyby żył i wiedział, lekceważyłby to wszystko i byłby ze mnie dumny. Umiałby znaleźć sobie jakiś powód, choćby ten, że znałam się trochę na gwiazdach. Sam mi je pokazywał, kiedy po kolacji stawaliśmy w oknie jadalni, on na podłodze, ja na krześle – żadne zeszyty nie były do tego potrzebne (Sz, 87).

Nostalgiczne wspomnienie dziadka, który poświęcał dziewczynce swój czas i uwagę – jako jedyny dorosły z jej najbliższego otoczenia – podkreśla wagę obecności opiekuna dla prawidłowego rozwoju dziecka. Co charakterystyczne dla prozy Tulli – w sytuacji nadmiernego stresu i upokorzenia dziecko chowa się w swojej endorzeczywistości, w której pielęgnuje jedno z niewielu dobrych wspomnień.

Ojciec dziewczynki staje się w narracji jedynie figurą, wprowadzającą w jej obręb szczególny rys obcości – włoskie pochodzenie, dzięki któremu powieść zyskuje dodatkowy wątek motywujący wykluczenie. Włoch o imieniu Vico, były partyzant ścigany przez widma przeszłości, trafia do rzeczywistości PRL-u, tak mocno odmiennej od rodzimej. To po nim główna bohaterka dziedziczy drugi komplet słów, które – wplatanie nieświadomie w polskie zdania – są dowodem odmienności. Niejednokrotnie zostaje za ich przyczyną ośmieszona. Justyna Hanna Budzik zaznacza, że dziecięce „pomieszanie języków” (WS, 80), przywołujące na myśl biblijny wątek wieży Babel, opisuje doświadczenie charakterystyczne dla dwujęzycznych dzieci. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że do pewnego momentu nie są one świadome umiejętności władania więcej niż jednym językiem⁴⁰¹. Niezawiniona nieumiejętność panowania nad dwujęzycznością staje się we *Włoskich szpilkach* przyczyną wielu szkolnych problemów dziecka. Budzik dokonuje również interesującego rozpoznania, interpretując fragment powieści, w którym narratorka mówi o obcych słowach „wystawiających swoje dziwaczne, bezbronne ciała na pośmiewisko” (WS, 80). Ich animalizacja sprawia, że stają się podatne na zranienie.

Tak jakby po wyjęciu z pudełka [słowa to klocki pochodzące z różnych pudełek – K.B.] – z ukrycia, z pamięci – słowo przeobrażało się z przedmiotu w ciało, a jako ciało, narażone było na ból i cierpienie. Albo jak gdyby niepasujące słowa w tej literackiej narracji stawały się wyobrażeniem bohaterki, wyśmiewanej z powodu inności, której ona sama nie zauważała: *Niepotrzebnie przywiązywałam taką wagę do treści, podczas gdy obcość pozostawała dla mnie niewidzialna. Póki nie odbiła się w czyichś oczach jak w lusterku* (WS, 80)⁴⁰².

⁴⁰¹ J.H. Budzik, dz. cyt., s. 355.

⁴⁰² Tamże, s. 356.

Problem polsko-włoskiego pochodzenia i związanej z nim dezorientacji wynika również z faktu, że rzeczywistość polska i włoska to dwa zupełnie odmienne światy reprezentowane przez ludzi o różnej mentalności, kulturze osobistej, przekonaniach, wartościach. Połowiczna przynależność do obydwu paradoksalnie lokuje dziewczynkę w zawieszeniu⁴⁰³, a co za tym idzie – powoduje niezdolność do utożsamienia się w pełni z żadnym z nich. Brak przestrzennej stabilizacji pogłębia natomiast stan tożsamościowego kryzysu, o czym pisze również Agnieszka Nęcka:

Dorastająca w osamotnieniu, bez wsparcia matki dziewczyna, musiała się zmagać z problemami tożsamościowymi. Tym bardziej, że zawieszona była między szarą, smętną, biedną PRL-owską rzeczywistością i barwnym, słonecznym, pełnym dóbr światem Mediolanu. Przemieszczanie się pomiędzy tymi dwoma przestrzeniami wzmagało destabilizację osobowości, prowadząc nie tylko do jej rozdwojenia, ale także do poczucia własnego nieistnienia⁴⁰⁴.

Już samo włoskie nazwisko wywołuje w bohaterce niechęć, bo jest w jej ocenie dziwaczne i od razu wskazuje na inność. Próbuje go unikać, przedstawiając się jedynie imieniem. Czuje zażenowanie podczas sprawdzania obecności w szkole, z trudem wypowiadając swoje nazwisko. Dopiero z perspektywy czasu udaje jej się je „odczarować”:

Kiedy pytano ją o nazwisko, czuła się zagubiona. Zapędzona w kozi róg, zdemaskowana, skompromitowana. Na takie pytanie odpowiedź w ogóle nie była możliwa. Nie w tym języku. Nazwisko nie przechodziło jej przez gardło, choć miało tylko dwie sylaby, i to zaokrąglone. Wiem jak to jest. [...] Chciałabym ją przekonać, że nie musimy się wstydzić, temu nazwisku naprawdę nie da się niczego zarzucić, jest stare i ma swoją historię. [...] Powinnam jej powiedzieć, że mogłam się pozbyć tego nazwiska, kiedy zakładałam rodzinę. Mogłam, ale nie chciałam. Wolałam je zatrzymać (WS, 103–104).

Kryzys tożsamości obrazuje ponowne zastosowanie „podmiotowego rozszczepienia” na dziewczynę bohaterkę i dorosłą bohaterkę-narratorkę. Fragment ten pokazuje przejmujące osamotnienie dziecka, które nie akceptuje siebie na żadnej życiowej płaszczyźnie. Podkreślanie izolacji i alienacji podmiotu to jedna z cech narracji introwertycznej uprawianej przez Tulli.

Niemniej dzięki włoskim korzeniom bohaterka ma możliwość doświadczenia innej rzeczywistości. W Mediolanie znajduje wakacyjne schronienie przed problemami życia codziennego, z którymi nie daje sobie rady. Poznaje nowe zasady funkcjonowania, odmienną mentalność,

⁴⁰³ Motyw zawieszenia czy wręcz uwięzienia przywodzi na myśl sytuację narratora obecnego w *Trybach*: „Nie ma ucieczki, i może trzeba będzie aż do odwołania poruszać się wśród rozstawionych zawczasu dekoracji, między którymi nie sposób dopatrzeć się nawet najmniejszej szczeliny”, M. Tulli, *Tryby*, dz. cyt., s. 38.

⁴⁰⁴ A. Nęcka, „Co nie jest biografiją – nie jest w ogóle”. *Przykłady z prozy polskiej po 2000 roku*, w: tejże, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013, s. 204.

różnice kulturowe. Wydaje się jednak, że cierpiąca na depresję dziewczynka nie zauważa uroku włoskiej rzeczywistości. Prawdopodobnie dzieje się tak dlatego, że możliwość opuszczenia kraju uwypukla niedostatki życia w Polsce doby PRL-u. Dodatkowo w Mediolanie towarzyszy jej nuda, którą rekompensuje sobie przeglądaniem kolorowych albumów. *Włoskie szpilki* i *Szum* obrazują ciągle zmaganie się głównej bohaterki z obcością i próby jej tożsamościowego scalenia. Proces ten bez wątpienia przekracza możliwości dziecka, które dodatkowo nie może liczyć na niczyje wsparcie czy zrozumienie. Tożsamościowe luki próbuje uzupełnić na własną rękę, opierając się na domysłach i historiach zasłyszanych w jej otoczeniu. Natomiast przebywanie w domu rodzinnym ojca, pośród jego fotografii z młodości, staje się dla dziecka również namiastką kontaktu z mężczyzną. Zmieniający się fizyczny wygląd ojca unaocznia, jak bardzo odmieniło go doświadczenie wojny.

Mój ojciec nie lubił wspomnień, tak samo jak matka, chociaż z innych powodów. Nad ranem przychodzili do niego żołnierze Wehrmachtu. Ojciec miał dobry wzrok i równie dobrą pamięć, pamiętał każdego z nich. Miał też pewną rękę. Dziwne, że po tylu latach wiedzieli, gdzie go szukać. Umieli znaleźć go w Mediolanie, choć po wojnie zmienił adres – dawny dom poszedł do rozbiórki, osłabiony wybuchami alianckich bomb. Trafiali nawet do naszego warszawskiego mieszkania, widocznie żelazna kurtyna też nie była dla nich przeszkodą. Przychodzili przeważnie w pojedynkę, każdy w zielonkawoszarym mundurze i z ciemną dziurką pośrodku czoła. Właśnie o tę dziurkę mieli do niego żal. Wyciągali z kieszeni i podsuwali mu pod nos fotografie swoich narzeczonych, które na nich czekały, które płakały, do których o mały włos – skoro już szczęśliwie ominął ich front wschodni – wróciliby cali i zdrowi. I które – z tym najtrudniej było się pogodzić zabitym żołnierzom – już dawno o nich zapomniały (Sz, 103).

Ojcowska niechęć do wspomnień jest, tak jak w przypadku matki, spowodowana wojenną przeszłością, jednak zgoła odmienną. W przeciwieństwie do walki o przetrwanie kobiety, byłej więźniarki obozu koncentracyjnego, w przypadku mężczyzny walka w partyzantce była aktywnym działaniem przeciwko wrogowi. Eliptyczne wyrażenie „miał pewną rękę” dookreśla sprawczość ojca. Obecność koszmarów podkreśla niemal pominiętą w powieściach wojenną traumę Vica. Natomiast zestawienie zdrobnienia „dziurka”, wskazującego na dziecięcą percepcję zdarzenia, z brutalnym strzałem w głowę potęguje silnie afektywny wydzźwięk słów. Imitacja dziecięcej dykcji, znosząca granicę między fikcją i faktami, wprowadza równocześnie akcent tragikomiczny. „Dziurka” to eufemistyczne, metonimiczne nazwanie śmierci zadanej przez Vica, natomiast pretensje ofiar („Właśnie o tę dziurkę mieli do niego żal”) przywodzą na myśl zażalenia niezadowolonych klientów. Zastosowane powtórzenia potęgują natomiast wrażenie narastających wyrzutów sumienia, budują swoiste napięcie, zwieńczone gorzką refleksją o niepamięci. Paradoks sytuacyjny polega na tym, że uśmierceni przez ojca dziewczynki żołnierze pozostają w pamięci swojego oprawcy zamiast w pamięci ukochanych.

W odniesieniu do powyższego cytatu warto zaznaczyć, że obecność esesmanów w snach córki to figuracja cudzego – ojcowskiego – lęku, współdzielonego i współodczuwanego przez dziecięcą bohaterkę. Nawiedzają ją w snach zniekształceni, z głowami w kształcie czajników, co świadczy o zapośredniczonej wiedzy dziewczynki na ich temat. Niemniej wciąż budzą przerażenie, kiedy pojawiają się w przedszkolu, by zabrać w nieznanym losowo wybrane dzieci. Są także bezwzględni, nie składają żadnych propozycji ani obietnic, stawiają najmłodszych w sytuacji granicznej. Natan Kellermann w artykule dotyczącym epigenetycznej możliwości dziedziczenia snów przez drugie pokolenie powojenne zaznacza, że koszmary dzieci urodzonych w rodzinach ocalałych mogą być uzupełniane o dziecięce wyobrażenie Zagłady, a zatem koloryzowane. Badacz uznaje, że w odróżnieniu od nieudowodnionej możliwości dziedziczenia snów o Holokauście przedstawiciele pokolenia 2G mogą przejawiać ogólną tendencję do śnienia koszmarów⁴⁰⁵. Wydaje się zatem, że domysły bohaterki na temat przeszłości rodziców, wraz z dopełniającą je wiedzą o wojnie zaczerpniętą od rówieśników, najczęściej bez jakiegokolwiek filtra stosowności, tworzą zakrzywiony obraz Zagłady, mający jednak afektywny wpływ na życie i sny dziewczynki. Sytuacja jest jednak o tyle złożona, że wynika z połączenia dwóch skrajnie odmiennych traumatycznych historii.

Polsko-włoska rodzina w powojennej Polsce budzi powszechne zainteresowanie, ale i niezrozumienie. Zarówno dla funkcyjnych SB, sąsiadów czy przypadkowych szewców fakt osiedlenia się Włocha w Polsce i uporczywego pozostawania rodziny w kraju, pomimo szansy wyjazdu za granicę, budzi niemałe zdziwienie. Matka dziewczynki nie chce skorzystać z możliwości ucieczki z szarej, warszawskiej rzeczywistości prawdopodobnie dlatego, że po utracie najbliższych w Auschwitz nie zamierza opuścić swojej jedynej siostry⁴⁰⁶. Jest to jednak powód do domysłów otoczenia, że Vico nie jest tym, za kogo się podaje. W sąsiedztwie żartobliwie, choć z podejrzliwością mówi się o jego „sposobie na Włocha” – roli cudzoziemca, którą miałyby odgrywać. Domniemaną sfingowaną tożsamość komentują nawet rodzice szkolnej koleżanki głównej bohaterki.

⁴⁰⁵ ‘While a general tendency for having frightening nightmares may well be epigenetically transmitted, and the persecution nightmares of children of Holocaust survivors may be colored by their Holocaust imagery, we are obviously still unable to show that the content of a specific nightmare is affected by epigenetic marks transmitted in a reproductive cell or in the womb’. N.P.F. Kellermann, *Epigenetic Transmission of Holocaust Trauma: Can Nightmares Be Inherited?*, „Israel Journal of Psychiatry Related Sciences” 2013, nr 1, s. 35, on-line: https://cdn.doctorsonly.co.il/2013/07/08_Epigenetic-Transmission.pdf (dostęp: 10.05.2022).

⁴⁰⁶ Relację kobiet Bernadetta Żynis określa jako „siostrzane podwojenie”, mające na celu utwierdzenie matki w jej istnieniu, wzmacnianie jej tożsamości. Mimo wszystko jednak ich symbioza ma również negatywny aspekt, co unaocznia przytoczony koszmar matki, w którym Halinka zobrazowana została jako wypchana trocinami kukła: „Siostra nie przypomina jej o życiu, ale o śmierci, o sztucznej egzystencji, o życiu dawno temu złożonym w ofierze i trwającym już tylko w swoim pozorze. Należą do świata, którego już nie ma, same są światem, którego nie ma”, zob. B. Żynis, dz. cyt., s. 116–117.

Obcość też była podzielona na kategorie. Nie wiedziałam, że oburzenie jej ojca ma związek z pomyłkami kategoriami obcości. Włochy? Tak, ale te pod Warszawą. Rodzina – mówiono u niej w domu – wymyśliła lipną historyjkę, ale my swoje wiemy. Historyjka na pozór nie trzymała się kupy. Dorośli rozumieli przecież, że cudzoziemiec nie może ot tak przyjechać do naszego kraju i zamieszkać, tak jak miejscowi nie mogą wyjeżdżać i mieszkać sobie w obcych krajach. Granice były zamknięte. Nawet dziecko wiedziało, co to znaczy: że nie można zamieszkać w obcym kraju ot tak, jakby nigdy nic. Sposób mojego ojca, utrzymywali ci rodzice, nazywał się „na Włocha”, nie on jeden w swoim czasie tego próbował (Sz, 85).

Otoczenie pisze zatem dla bliskich głównej bohaterki życiorys alternatywny, mający potwierdzać domysły o ich żydowskim pochodzeniu oraz usprawiedliwiać pogardliwe traktowanie innych przez odstającą od normy rodzinę. O domniemanym fikcyjnym charakterze włoskiego pochodzenia ojca świadczą drwiące zdrobnienia: „lipna historyjka”, „historyjka [...] nie trzymała się kupy”. Fragment ten podszyty jest również ironią obnażającą pychę i wywyższanie się tych, którzy „wiedzą lepiej” („Nawet dziecko wiedziało, co to znaczy”). Ojciec bohaterki traktuje owe podejrzenia w kategoriach żartu. Inaczej niż jego żona, nie przejmuje się osądami otoczenia. Dziecięca bohaterka konstatuje jego postawę słowami: „mojemu ojcu nie zależało na utrzymywaniu pozorów [...] był sobą i nie zwracał sobie głowy udawaniem” (Sz, 102). Co więcej, mężczyzna nie próbuje nikogo wyprowadzać z błędu, kpi sobie z tego, co inni uważają na jego temat. W polskiej rzeczywistości PRL-u Vico żyje na nieco odmiennych warunkach niż pozostali, dla których nie istnieją alternatywne realia, a ich świat ogranicza żelazna kurtyna. Początkowo towarzyszy mu przy tym ciągłe zdziwienie wobec otaczającego go środowiska i problemów życia codziennego. Należy również pamiętać o różnicach mentalnych dzielących Polaków i Włochów, do których autorka odnosi się w wywiadzie z Małgorzatą Kąkiel:

W „Szumie” pisze pani: „Rana przenosi się na potomstwo przez milczenie i przez powietrze”. Kolejne pokolenia dziedziczą pamięć cierpienia poprzednich. To zapewne utrudnia porozumienie. Bo każdy z nas ma pamięć krzywd. Każdy naród i grupa.

– Wcale nie każdy. Na przykład Włosi – akurat ten kraj bardzo dobrze znam – też mieli swoich zaborców, ale nie żyją dawnymi krzywdami. W ogóle o nich nie myślą. Ich poczucie tożsamości nie jest zbudowane na krzywdach. Mogłoby się okazać – po dogłębnym zbadaniu sprawy – że narody budujące swoją tożsamość na krzywdach są w Europie w mniejszości i żyją głównie w naszej okolicy⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ Wywiad Magdaleny Tulli z Małgorzatą Kąkiel, *Siedzi w nas pamięć upokorzenia*, „Przegląd” 2017, nr 47, s. 40–43.

Być może właśnie włoska mentalność ocala ojca od życia przeszłością i powoduje, że mimo wojennych doświadczeń potrafi prowadzić zwyczajną egzystencję, patrząc w przyszłość. Takie postępowanie nie wpasowuje się jednak w powojenne kanony życia w Polsce, stąd Vico do końca życia pozostaje obcym.

Idiomy zamknięcia

Problemy tożsamościowe podmiotu związane są również z żydowskim pochodzeniem matki dziewczynki. Córce przypada w udziale wojenne dziedzictwo, którego wątek jest w powieściach Tulli mocno wyeksponowany. Transfer traumy na kolejne pokolenie nie jest jednak procesem jawnym, ponieważ Zagłada ma tu charakter afektywny, a pochodzenie rodzicielki okryte jest tajemnicą. Owa transmisja łączy się z jednym ze sposobów pisania o żydowskim pochodzeniu w literaturze postpamięci. Marta Cuber w *Metonimiach Zagłady...* wskazuje na dwie możliwości „dziedziczenia żydostwa” – nagłej i stopniowej. Przywołane przez nią badania Barbary Kessel, prowadzącej wywiady biograficzne z osobami, które dowiedziały się o swoich żydowskich korzeniach nieoczekiwanie, wprowadzają do dyskursu postpamięciowego pojęcie „nagłej żydowskości”, czyli tożsamości budowanej na bazie odkrycia dokonanego w dorosłości. Cuber uznaje natomiast, że w odniesieniu do prozy postpamięciowej Ewy Kuryluk i Magdaleny Tulli należy jednak mówić o „narastającej żydowskości”. Tematyka powieści auterek osnuta jest głównie wokół spraw codziennych, natomiast wątek tożsamościowy narasta stopniowo, by w efekcie stać się najważniejszym w toku fabularnym – stanowić klucz interpretacyjny powieści. Badaczka zaznacza, że istotną rolę w owym procesie odgrywa zmetaforyzowany, a jednocześnie lekki i swobodny język. Kuryluk i Tulli przygotowują w ten sposób czytelnika do momentu, w którym temat dziedziczenia wojennej traumy staje się fabularną dominantą.

Pisarki kwestionują istnienie „naglego żydostwa”. Nowa tożsamość nie spada jak grom z jasnego nieba, nawet jeśli jest dla podmiotu gwałtownym i inwazyjnym przeżyciem, to jest to doświadczenie rozłożone w czasie. I tak też, jako pewien proces, mający swoje następstwa, przedstawia je literatura. Doświadczenie rozległego i narastającego żydostwa jest zatem nieoczywistym, lecz stałym i długotrwałym składnikiem obu wspomnianych biografii artystycznych. Według Ewy Kuryluk i Magdaleny Tulli sztuka służy bowiem mówieniu o kłopotach z tożsamością oraz ich odsłanianiu. Jej przewrotność (jakoby można było robić dwie różne rzeczy w jednym i dobrze pojętym interesie) wynika z osłaniająco-ironicznych możliwości literatury, jakie ma ona dzięki odpowiednio przemyślanym metonimiom i metaforom⁴⁰⁸.

Bohaterka *Włoskich szpilek*, choć dopiero stopniowo nabywa wiedzę o swoich korzeniach, od dziecka czuje, że istnieje „coś”, co rzutuje na jej życie, co wskazuje na afektywny wpływ Zagłady na kolejne, powojenne pokolenia. Marek Zaleski zaznacza, że jeśli w kontekście prozy

⁴⁰⁸ M. Cuber, *Muzea i flasze moby*, w: tejsze, *Metonimie Zagłady...*, dz. cyt., s. 14. O całokształcie działalności artystycznej Ewy Kuryluk pisze Agata Stankowska, zob. A. Stankowska, „Podróż ku sobie w podróże od siebie”. *O poezji i sztuce Ewy Kuryluk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 32(52), s. 221–249.

Tulli można mówić o afektach, to jedynie mając na myśli sposób konstruowania opowieści i jej stylu⁴⁰⁹. Tym samym opisywana wcześniej „trauma ukryta” zostaje w literackiej konstrukcji utożsamiona z przekazaną w międzypokoleniowym transferze traumą wojenną. Zachowania matki – łącznie z lekceważeniem potrzeb relacyjnych własnego dziecka – są bowiem reperkusją jej traumatycznego doświadczenia. Aleksandra Grzemska zaznacza natomiast, że w odróżnieniu od *Małej zgłady* Janko, nośnik postpamięci u Tulli nie ogranicza się do cech somatycznych, lokując się tym samym

poza strukturą biologiczną i genetyczną; jest rozproszony w przestrzeni afektów, daje o sobie znać w przemilczeniach i niedomówieniach, przyjmuje formę odziedziczonego po matce paraliżującego poczucia wstydu i upokorzenia, przekazanego w spadku nawyku okazywania nie emocji, lecz przeszywającego chłodu. Afektywny składnik pobrzmiewa w szumie życia, cyrkuluje pomiędzy matką i córką (oraz ciotką), pomiędzy przeszłością i teraźniejszością⁴¹⁰.

Charakterystyczny dla powieści Tulli jest sposób (nie)mówienia o Holokauście w najbliższym otoczeniu głównej bohaterki. W tekście ani razu nie pada słowo „Zagłada” ani żaden jego synonim, choć ów brak nie świadczy o nieobecności tego wątku w toku narracji – przeciwnie. Wcześniej zwróciła na to uwagę Marta Cuber w cytowanych uprzednio *Metonimiach Zagłady...*:

Tulli nie używa [...] do określenia Zagłady samodzielnej części mowy. Sięga po zaimek wskazujący „to” („Więc to tak – myślałam sobie. Więc to tak wygląda” [WS, 18]) lub „tam” (o matce: „Ale oprócz przymsu były też zasady. Jakimś cudem przetrwały, widocznie były niepalne [...]. Z początkiem jesieni moja matka uciekła z sortowni przesyłek na uniwersytet. Bez matury, choćby zdała ją na pewno, gdyby tam, gdzie spędziła ostatnie lata, urządzano egzaminy [WS, 25])⁴¹¹.

Zaimki wskazujące „tam” i „to” ujawniają zastosowanie ocalającego dystansu w mówieniu o wydarzeniach traumatycznych. Również we wcześniejszych powieściach Tulli nie mówi się o nich wprost. Badaczka zauważa, że w opisach katastroficznych pojawia się motyw niszczącego ognia. Żywioł, będący metonimią Zagłady, którym oczarowany jest narrator powieści *W czerwieni*, „potrafi tlić się pod podłogą przez lata”⁴¹², by niedługo potem ogarnąć swoimi językami całe miasto. Obecny jest również w *Skazie*, gdzie pełni rolę „poetyckiej przenośni”⁴¹³:

⁴⁰⁹ M. Zaleski, *Niczym mydło w grze w scrabble*, dz. cyt., s. 43.

⁴¹⁰ M. Grzemska, *Matki i córki...*, dz. cyt., s. 231.

⁴¹¹ M. Cuber, *Metonimia jako struktura wyobraźni. O prozie Magdaleny Tulli*, w: tejże, *Metonimie Zagłady...*, dz. cyt., s. 243–244.

⁴¹² M. Tulli, *W czerwieni*, Warszawa 1999, s. 124.

⁴¹³ M. Cuber, *Metonimia jako struktura wyobraźni...*, dz. cyt., s. 243.

„Łuny wieczoru zwiastują rychły finał. Pulsują także pod zaciśniętymi powiekami, póki w jakiejś mrocznej chwili nie pokażą się na nich gwiazdy”⁴¹⁴. Cuber zaznacza, że we *Włoskich szpilkach* nie pojawiają się już tego typu metafory ognia – zastępuje je czasownik „spalić”. Używany jest jako groźba w ustach przedszkolaków: „do spalenia!” (WS, 16) czy też w pytaniu bohaterki skierowanym do matki: „Czy ludzi można palić?” (WS, 16). Palenie, ukazane również poprzez dostępną dziewczynce w mediolańskim albumie *Sąd ostateczny* Boscha, odsyła do Zagłady i sprowadza się do synonimu krematorium⁴¹⁵. We *Włoskich szpilkach* pojawia się również będący alegorią wojny pożar, o którym nie mówi się w domu rodzinnym, trawiący cały przedwojenny świat i pozostawiający ocalałych na jego zgliszczach. Badaczka sugeruje również możliwość, iż „metonimie Zagłady w prozie Magdaleny Tulli są werbalną częścią procesu cenzurowania bolesnych doświadczeń” ze wskazaniem, że „zrozumieć można go w pełni dopiero wtedy, gdy przyjmie się, że symboliczne obrazy wojny są objawem stłumionego cierpienia artystki”⁴¹⁶.

Zagłada, paradoksalnie, uobecnia się w życiu dziecięcej bohaterki i jej rodziny pod postacią przemilczeń, mając afektywny wpływ na jej członków i ich zachowania⁴¹⁷. To temat objęty ścisłym tabu, o czym świadczy chociażby ostry sprzeciw matki względem ujawniania jakiegokolwiek wiedzy na jego temat. Realizuje się zatem jedynie w postaci znaczących aluzji pochodzących z otoczenia dziewczynki. Jak zaznacza Bernadetta Żynis, pamięć dziecka w sytuacji bohaterki prozy Tulli, nie jest pamięcią przedłużoną, ponieważ nie jest ono bezpośrednim świadkiem Zagłady. Natomiast „jej postpamięć budują obrazy wyobraźni, które nadchodzą ze wsząd dookoła. Tych obrazów nie daje dom, ale dom daje dla nich pożywkę”⁴¹⁸. Milczenie w powieściach Tulli staje się komunikacją zastępczą. Nie oznacza to jednak, że kwestie nim objęte tracą swoją moc oddziaływania. Przeciwnie – to, co przemilczane, paradoksalnie skłania do namysłu nad jego istotą i jego ciągłych poszukiwań. Dorota Korwin-Piotrowska, pisząca o znaczeniu milczenia w narracyjnej strukturze, wskazuje na możliwość wystąpienia w niej milczenia jako przemilczenia:

⁴¹⁴ M. Tulli, *Skaza*, Warszawa 2006, s. 161–162.

⁴¹⁵ M. Cuber, *Metonimia jako struktura wyobraźni...*, dz. cyt., s. 243.

⁴¹⁶ Tamże, s. 244.

⁴¹⁷ O nienazywanym wprost motywie Zagłady we wcześniejszej twórczości autorki pisze Marta Cuber: „W czterech pierwszych jej książkach nie pada ani jedno słowo na temat obozów koncentracyjnych, krematoriów, getta w Łodzi, spalonej Warszawy, Holokaustu i masowego umierania ludzi podczas II wojny światowej. Oznacza to jednak tylko tyle, że Tulli nie pracuje na zespole nazw i pojęć, które w najpowszechniejszym rozumieniu wiążą się z obozami, wojną i Zagładą”, zob. M. Cuber, *Metonimia jako struktura wyobraźni...*, w: tejże, *Metonimie Zagłady...*, dz. cyt., s. 228.

⁴¹⁸ B. Żynis, dz. cyt., s. 121.

[...] celowe pominięcie jakichś treści w trakcie wypowiedzi można byłoby sklasyfikować w ramach tej koncepcji jako środek taktyczny działania, ale dałoby się je zinterpretować również w odniesieniu do funkcji charakterologicznej oznaki (niektóre osoby mają szczególną predyspozycję do stosowania przemilczeń). Pełni ono także – jako forma ukrytego działania – bardziej skomplikowaną rolę, jeśli chodzi o kwestię moralną – może się bowiem wiązać z celowym przemilczeniem dla czyjś dobra lub odwrotnie, z mniej lub bardziej szkodliwym ukryciem czegoś przed drugą osobą lub grupą. Bywa zatem formą manipulacji i jako takie jest już nie tyle pominięciem, ile wręcz zatajeniem⁴¹⁹.

Językową sytuację powieściową określają przemilczenia i niedomówienia – dopiero choroba Alzheimera matki zmienia tę sytuację. Rodzicielka głównej bohaterki zdaniem Dariusza Nowackiego postrzega wykluczenie z codzienności tematu wojennej traumy jako ochronę dziecka. Dorosła bohaterka *Szumu* wydaje się dopiero po latach dojść do takiego właśnie wniosku. Badacz zaznacza również, że w powieściach Tulli przekazana trauma nie ma charakteru nobilitującego, nie ma w niej również nic niezwykłego⁴²⁰. Niemniej, jak zauważa Żynis: „To, o czym się nie wie, wpływa na życie z nieumniejszoną niczym siłą. Normalnością nie jest udawanie, że wszystko jest w porządku, ale zmierzenie się z «niewykorzianą negatywnością». I tylko to jest normalne i nie podlega normom”⁴²¹.

Szczególne miejsce w autobiograficznych powieściach Tulli mają również apozjopezy występujące pod postacią wielokropka: „Przepraszam za ciekawość, ale zawsze chciałem o to zapytać... Pan chyba nie jest Polakiem... [...]. Jeśli dobrze rozumiem, o co pan pyta...” (WS, 135), „w tym kraju, a już zwłaszcza w tym sezonie, wszyscy przyzwoici ludzie powinni podawać się za...”. Wielokropek zastępuje słowo „Żyd”, które po pierwsze, w powojenne rzeczywistości objęte jest językowym tabu, po drugie – w marcu '68 może ściągnąć na rodzinę o żydowskich korzeniach niebezpieczeństwo.

Nie sposób nie wspomnieć również o fali antysemityzmu w Polsce doby PRL-u. To temat bardzo bliski rodzinie z *Włoskich szpilek*, stąd w powieściach Tulli pojawia się porównanie Żydów do lisów: „I tak to jest z nami lisami. Będziemy przez pokolenia przemykać się z jednego snu w drugi, z drugiego w trzeci” (WS, 143). Przymiotnik „farbowany”, użyty w celu ich dookreślenia, wskazuje na nieprawdziwość i konotuje podszywanie się pod kogoś, kim się nie

⁴¹⁹ D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015, s. 77.

⁴²⁰ D. Nowacki, *Z matki na córkę...*, dz. cyt., s. 189–190.

⁴²¹ B. Żynis, dz. cyt., s. 124. O tym, że okrywanie wojennej przeszłości tajemnicą nie tylko nie chroni dzieci, ale sprawia, że ich życie zaczyna krążyć wokół owego tematu i powoduje chęć gromadzenia informacji na własną rękę, świadczą chociażby słowa Lili Haber, córki ocalałych z Zagłady, w rozmowie z Mikołajem Grynbergiem: „Wiesz, myśmy myśleli, że świat się dopiero zaczął. To był mój największy problem w późniejszym życiu, bo rodzice robili wszystko, żebym ja myślała, że przedtem nic nie było. [...] Jak rodzice umarli, u mnie w głowie wybuchła bomba. Zrozumiałam, że nic nie wiem. Przedtem nikt nie chciał mi odpowiadać, a teraz nie mam już kogo zapytać”. Zob. M. Grynberg, *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, Wołowiec 2014, s. 64, 76.

jest. Farbowane lisy całe życie poświęcają ukrywaniu się, ucieczce przed oprawcami-myśliwymi, których przybywa w kraju szczególnie w marcu 1968 roku. Nieprzypadkowy jest również wybór lisów dla opisanego kondycji ocalałych z Zagłady Żydów – zwierząt ze swej natury bardzo sprytnych i potrafiących przetrwać nawet w skrajnie niesprzyjających warunkach. Powieściowe farbowane lisy przeżyły uprzednią wojenną hekatombę, by następnie musieć mierzyć się ze społeczną agresją bądź też odsuwać od siebie absurdalne oskarżenia otoczenia:

Farbowane lisy. Maskują się, wredne – wycodziła tamta dziewczynka. Nie wiedziałam dokładnie kogo ma na myśli, lecz byłam gotowa oburzyć się razem z nią, bo czułam się samotna.

– Nie udawaj – szturchnęła mnie łokciem w bok. – I tak wiem, kim jest twoja matka.

– Moja matka – powiedziałam z ociąganiem – pracuje na uniwersytecie. Chyba oczekiwała innej odpowiedzi.

– Taaak? To teraz ją wywalą – obrzuciła mnie wszechwiedzącym, chłodnym spojrzeniem (WS, 132).

To tylko jeden z przykładów z powieści, kiedy rówieśnicy posiadają obszerniejszą wiedzę na temat rodziny głównej bohaterki niż ona sama. Sugestie, że modli się pięć razy dziennie do Jehowy, a jej oczy, choć naprawdę jaskrawoniebieskie, są dla koleżanek zupełnie czarne, mają kluczowe znaczenie, świadczą bowiem nie tylko o nieznanym żydowskiej kulturze przez społeczeństwo, ale również o stereotypowym myśleniu polskiej społeczności. W powojennej Polsce jakiegokolwiek przejawy obcości, szczególnie te, widoczne gołym okiem, są nieakceptowane oraz, co istotne, postrzegane jako powód do agresywnych i wykluczających zachowań⁴²². Dziecięca bohaterka nie może zrozumieć napiętnowania za przypisywane jej cechy wyglądu i nieistniejące w jej życiu, a nawet świadomości, praktyki religijne:

Niewidoczna przemoc wydała mi się nawet jeszcze bardziej brutalna, kiedy nie poprzestawała na zadawaniu pytań, lecz sama sobie udzielała zagadkowych odpowiedzi. Ta dziewczynka coś wiedziała, o czym nie miałam pojęcia i co widocznie było tak obciążające, że nie dawało się o tym mówić wprost (Sz, 84).

W artykule „*Odrodziły się traumy z czasów Zagłady*”. *Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna* Anna Artwińska porusza temat owej przemocy wobec Żydów. To trudna kwestia

⁴²² „W społeczeństwach wielokulturowych różne kultury, zwyczaje i tradycje egzystują obok siebie i nie są uporządkowane hierarchicznie; w społeczeństwach heterogenicznych, takich jak w Polsce lat sześćdziesiątych, prymat kultury dominującej wiąże się z marginalizacją kultur i tradycji zaliczanych do mniejszości, często traktowanych jako zagrożenie czy zamach na narodową tożsamość”. A. Artwińska, „*Zasłużona rodzina polska*” albo *marcowe gry w genealogie*, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, T. Żukowski, Warszawa 2014, s. 374. O wydarzeniach marca 1968 zob. również: K. Chmielewska, T. Żukowski, *Trauma marca. Epilog*, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie...*, dz. cyt., s. 380–395; (*Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. H. Gosk, Warszawa 2008.

powracającej fali antysemityzmu w Polsce, która w marcu '68 osiąga swoje apogeum. Artwińska mówi o „oddziaływaniu katastrofy po katastrofie”⁴²³, przytaczając wiele jego literackich przedstawień. Badaczka pisze:

Cechą wspólną tych tekstów: autobiografii, opowieści i sag rodzinnych, czy szerzej literatury wspomnieniowej, jest tendencja do przedstawiania Marca 1968 jako swego rodzaju powracającej katastrofy – zapowiedzi wydarzenia na miarę Holocaustu. Porównania, metafory i semantykę, używane wcześniej do opisu tragicznych wydarzeń z gett i obozów, można odnaleźć nie tylko w narracjach ofiar Zagłady i ocalałych z niej świadków, lecz także w narracjach przedstawicieli drugiego i trzeciego pokolenia po Holokauście⁴²⁴.

Strach, stany lękowe, brak poczucia bezpieczeństwa, wykluczenie i odrzucenie stają się codziennością dla tych, którzy podlegają owej przemocy, ale są też przypomnieniem przeszłości, tytułowym „odrodzeniem się traum z czasów Zagłady”. Artwińska zaznacza jednak, że między Marcem '68 a Holocaustem nie stawia znaku równości, a wydarzenia te traktuje jako następujące po sobie – nie jako powtórzenie Zagłady, ale jej dalekosiężny efekt – i dodaje:

Postkatastroficzość, jak ją rozumiem, miałaby tu polegać na aktualizacji figur, symboli i stereotypów antysemitycznych [...]. Postkatastroficzość Marca wyraża się więc w tym, że polskie społeczeństwo ponownie przyczyniło się do szerzenia antysemityzmu, który wywołał prześladowania Żydów⁴²⁵.

Zasługujący na uwagę jest również fakt, że we *Włoskich szpilkach* zachowania antysemityczne przejawiają się głównie w działaniach dziecięcych bohaterów. To rówieśnicy dziewczynki (powielający zachowania dorosłych) wyrokuje, że cała jej rodzina powinna zostać spalona, przypisują jej „niedobry” wygląd, mówią o przynależności dziewczynki do wspólnoty „wrednych, farbowanych lisów”. Owa przemoc psychiczna wśród dzieci uwypukla skalę opisanego zjawiska społeczno-politycznego, zwłaszcza ukrytego, występującego w polskich rodzinach.

Ukrywanie żydowskich korzeni nie jest proste ze względu na fakt, że rodziny ocalałych z Zagłady nie posiadają krewnych, o czym wspomina badaczka. Brak najbliższych wyróżnia owe jednostki w polskim społeczeństwie, hołdującym wychowaniu w wielopokoleniowej rodzinie. Matka głównej bohaterki stara się, jak może, by utrzymać swoje pochodzenie w ścisłej tajemnicy. Według Krzysztofa Szwejca:

⁴²³ A. Artwińska, „Odrodziły się traumy z czasów Zagłady”. *Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25(45), s. 193.

⁴²⁴ Tamże, s. 195.

⁴²⁵ Tamże, s. 189.

MILCZENIE pozostaje z PAMIĘCIĄ w niebezpiecznych i pogmatwanych związkach. Na pewno nie jest równoznaczne z niepamięcią. Częściej konserwuje pamięć, nie pozwala jej się rozwijać, dojrzewać. Milczenie sprawia, że pamięć nie jest przepracowana, nie jest pamięcią dorosłego człowieka, ale doświadczeniem dziecka, pełnym najbardziej podstawowych emocji i lęków. W pamięci jest tak źle, że nie chce się tam zagłębiać. Zbolała, milcząca, obarczona poczuciem winy pamięć rodzi pokusę, żeby od niej uciec. Ocaleni z Holocaustu z wysiłkiem pracowali na rzecz niepamięci. Rodzina, praca, sukcesy, aktywne życie, romanse, działalność społeczna, trzymanie się utopii społecznych i idei nadwartościowych, podwójne tabu – żydowskie i Holocaustu, wszystko to sprzyjało niepamięci, pamięci zanegowaniu. Ocaleni nigdy nie przepracowali swych utrat – nie mogli użyć społecznie akceptowalnych rytuałów żałoby, nie mieli grobów, czasu ani pojemności, aby opłakać śmierci dziesiątek bliskich i całego swego narodu. Mają poczucie winy, że przeżyli, gdy inni zginęli, czują się winni, że przeżyć chcieli, nieraz ponad wszystko⁴²⁶.

Tragiczna historia rodziny matki głównej bohaterki *Włoskich szpilek* zostaje za każdym razem skwitowana przez nią utartym frazesem „było, minęło” (WS, 23), sama natomiast rzuca się w wir pracy, by zaangażować swoje niespokojne myśli. Jej wysiłek w tuszowaniu przeszłości przybiera wręcz kuriozalny charakter. Kobieta zaprzecza nie tylko istnieniu przeszłości, neguje również codzienność, zwyczajność, tworząc tym samym alternatywny – wewnętrzny – świat, w którym potrafi się odnaleźć:

Odkąd ją znalazłam, potrafiła ze spokojem zaprzeczać oczywistościom. Nie czuła mrozu ani upału. Ani bólu, jeśli zacięła się w palec. Krew? Najwyżej kropelka. Wołałaby wierzyć, że w jej żyłach krew wcale nie płynie, że można żyć bez krwi. Tak byłoby nawet schludniej. Gdyby mogła sobie na to pozwolić, nie potwierdziłaby, że za jej życia wybuchła wojna. Tym bardziej nie przyznałaby, że w niej samej coś spłonęło i zgasło. Łatwo było ukrywać się z tym po pożarze, który strawił pół świata. Wokół nie brakowało poparzonych przyznających się do swojej krzywdy i to oni ściągali na siebie uwagę (WS, 30).

Kondycję matki bohaterki określa metafora wewnętrznego wypalenia – „w niej samej coś spłonęło i zgasło”. Kobieta żyje tak, jak gdyby przeszłości nie było. Stara się jak najlepiej wtopić w otoczenie, a ocaleniem staje się bezpieczna rutyna. W niczym nie akcentuje swojej inności, podchodzi do życia zdroworoządkowo. Społeczno-polityczna sytuacja sprzyja wykluczeniu, izolacji. Tulli spożytkowała ten fakt w konstrukcji introwertycznego modelu narracji, w którym motyw zamknięcia ma szczególne znaczenie. W opisywanym fragmencie jest to zamknięcie się w sobie, równoznaczne z nieokazywaniem emocji, ale także skrupulatne wpisywanie się w określone normy społeczne, by nie przyciągać uwagi, a tym bardziej kamuflowanie tożsamościowej inności. Nawet posiadanie dziecka wiąże się z realizacją konspiracyjnych celów kobiety, co tłumaczy również jej oschły stosunek do córki.

⁴²⁶ K. Szwejca, *Ocaleni z Holocaustu w oczach psychiatry, czyli o milczeniu i pamięci*, w: *Pamięć Shoah...*, dz. cyt., s. 593.

Na kanwie marcowych wydarzeń do bohaterki *Włoskich szpilek* powraca również ciemna chmura jako wizualizacja losu żydowskich przodków. Choć ukazuje się ona dziewczynce od wczesnego dzieciństwa (ma też znaczenie, jeśli potraktować powieści jako kontinuum autobiograficzne), tym razem dochodzi do jej przeobrażenia:

I właśnie tamtej jesieni, zanim żółte liście opadły do reszty, wróciła do mnie chmura. Tym razem ukazała mi się we śnie, jeszcze czarniejsza niż przedtem. [...] chmura powoli opuściła się trochę niżej, niemal ocierając się o szczybę, wśród kłębow gęstego jak sadza dymu widziałam jakieś szmaty, pojedyncze buty, puste walizki. Coś dużego oddzieliło się od mojego serca, ruszyło do góry i boleśnie utknęło w krtani. Wtedy wszystko zrozumiałam. W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad lądami i morzami, płynęła po niebie moja rodzina (WS, 140).

Odkrycie bohaterki staje się prawdziwym przełomem w jej życiu. Od tej pory zyskuje pewność, że wszystkie dotychczasowe podejrzenia dotyczące losu jej rodziny były uzasadnione, a tragedie osób wydarzyły się naprawdę. Chmura podąża również w *Szumie* za dorosłą już Małgorzatą/Karoliną, co wskazuje na brak możliwości pozbycia się owego dziedzictwa. Staje się klarownym obrazem przodków unicestwionych w komorach gazowych Auschwitz, o czym świadczy wyliczenie znajdujących się w niej przedmiotów, przypominających obozową ekspozycję muzealną. Jak wzmiankuje Ewa Wiegandt, chmura jako grób przodków przywodzi na myśl wiersz Paula Celana *Fuga śmierci*⁴²⁷:

Czarne mleko poranku pijemy je wieczór
Pijemy w południe o świcie pijemy je nocą
Pijemy pijemy
Grób kopjemy w powietrzu tam nie leży się ciasno
Człowiek mieszka w tym domu który bawi się z węzami ten pisze
Pisze gdy zmierzcha do Niemiec złoto Twoich włosów Małgorzato
Tak pisze wychodzi przed dom i gwiazdy migocą przyzywa
gwizdem swe psy
Gwizdem wywleka swych Żydów każe im kopać grób w ziemi
Nam nakazuje teraz zagrajcie do tańca
[...]
Krzyczy słodziej zagrajcie śmierć ta śmierć jest mistrzem z Niemiec
Krzyczy ciemniej ciągnijcie po skrzypkach a z dymem wleciecie
w powietrze

⁴²⁷ E. Wiegandt, dz. cyt., s. 150. Warto zaznaczyć, że w 2021 roku ukazała się obszerna biografia artysty autorstwa Anny Arno, w której autorka wspomina również o niniejszym wierszu, zob. A. Arno, *Paul Celan. Tam, za kasztanami, jest świat. Biografia*, Kraków 2021.

Grób wtedy macie w chmurach tam nie leży się ciasno

[...] ⁴²⁸

Dorota Głowacka zestawia natomiast Celanowski oksymoron „czarne mleko poranku” z czarno-białymi fotografiami Elżbiety Janickiej, obrazującymi powietrze nad sześcioma obywatelami śmierci. Mają one na celu ukazać kontrast pomiędzy lekkością powietrza, chmur a ciężarem popiołów unicestwionych więźniów. Głowacka traktuje ów popiół jako „rozproszony ślad Zagłady, który nas naznacza zarówno psychicznie, jak i cieleśnie”⁴²⁹. Badaczka, rozwijając ów biotyczny motyw uobecniania Zagłady, powołuje się również na słowa pochodzące z wywiadu Janickiej z Krzysztofem Cichonem, twórcą pojęcia recyklingu popiołów:

W powietrzu krążą popioły. My tym powietrzem oddychamy. A wiatr, chmury, deszcz? Popioły są w ziemi, w rzekach, na łąkach i w lasach – poddawane nieprzerwalnemu recyklingowi, w którym uczestniczymy, nie ruszając się z miejsca zamieszkania [...]. Jesteśmy skonfrontowani z problemem niepochowania i niemożności wyprawienia pochówku [...]. Tu sarkofag nie wchodzi w rachubę, chyba że to my sami jesteśmy sarkofagami – absorbującymi te szczątki zewsząd i na różne sposoby⁴³⁰.

Bohaterka *Włoskich szpilek* sprzeciwia się natomiast owemu dziedzictwu. Czarna chmura unieważnia jej życie, lokując je w cieniu Zagłady, oraz „odbiera prawo do własnego losu” (WS, 140). Kobieta wyraża również swoją frustrację: „Tylko połowa mojej rodziny płynie w tej chmurze, myślę z gniewem. Tylko połowa. Druga połowa żyje przecież z lekkim sercem w pięknym świecie z leksykonu Palazziego” (WS, 140), podkreślając tym samym niewspółmierne obarczenie traumą.

Charakterystyczny dla prozy Tulli jest również koncentryczny sposób przedstawiania rzeczywistości – w ciemnej chmurze lokuje przodków bohaterki, natomiast traumę pokolenia rodziców zamyka we wnętrzu kasetki⁴³¹. Marta Cuber uznaje, że najciekawszymi metaforami w twórczości autorki są idiomy zamknięcia, za które uznaje miasto Ściegi w powieści *W czerwieni*, hotel w *Trybach* oraz mieszkanie we *Włoskich szpilekach*⁴³². Badaczka zaznacza,

⁴²⁸ P. Celan, *Fuga śmierci*, tłum. S.J. Lec, w: *Psalm i inne wiersze*, wyb. i tłum. R. Krynicki, Kraków 2013, s. 39.

⁴²⁹ Zob. D. Głowacka, *Sztuka i wspólnota: artystyczna refleksja nad Shoah jako otwarcie się na inność*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 195.

⁴³⁰ Zob. *Portrety powietrza. Z Elżbietą Janicką rozmawia Krzysztof Cichoń*, „Atlas sztuki”, nr 21, cyt. za: D. Głowacka, dz. cyt., s. 195. O projekcie Janickiej pisze także Jacek Małczyński, zob. J. Małczyński, *Krajobrazy Zagłady w sztuce współczesnej*, w: tegoż, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Warszawa 2018, s. 144–209.

⁴³¹ Podobnego zabiegu dokonuje Anna Janko w *Małej zagładzie*, niemniej paradoksalnie czyni z owego zamknięcia historii matki w fizycznym obiekcie (książce) gest ekstrawertycznego ujawnienia. Zamykanie „w szczelnych zdaniach” i „zamkniętych akapitach” (Mz, 242) jest w istocie dzieleniem się przez pisarkę swoją wizją rzeczywistości i przeżyciami z innymi.

⁴³² M. Cuber, *Metonimia jako struktura wyobraźni...*, dz. cyt., s. 240.

że „kubatura narracji ma w książkach Tulli istotne znaczenie. Sposób opowiadania przez pisarkę historii, które od lat mamy „wykarbowane” (określenie Arnolda Mostowicza), stanowi jej osobną filozofię społeczną”⁴³³.

Narratorka ostatniej z wymienionych powieści w sposób metaforyczny przybliży czytelnikowi przygnębiającą atmosferę panującą w jej domu: po pokojach krążą esesmani, burząc spokój jego mieszkańców. Ich nieustanna obecność sprawia, że rodzinom, takim jak przedstawiona, trudno uwolnić się od widm przeszłości, by móc normalnie funkcjonować. Cierpią na tym również relacje rodzinne. Należy jednak podkreślić, że świadomość dziecięcej bohaterki *Włoskich szpilek* na temat przeszłości jest znikoma, zatem o obecności widm przeszłości mówi dopiero z perspektywy czasu:

Wtedy, zaledwie dwadzieścia parę lat po upadku Hitlera, wszędzie było jeszcze pełno esesmanów, ale nie mogłam o tym wiedzieć. Ich czarne mundury dostrzegał tylko ten, kto już wcześniej był obeznany z ich widokiem. Kiedy ktoś taki schodził z tego świata, zabierał ich ze sobą, lecz przecież nie wszystkich. Umieli jakoś wydostawać się stamtąd, gdzie chciałaby ich zamknąć moja matka, z tej wyklętej krainy. Niewidoczni, niestrudzenie maszerowali przez okolice Pułtuska i Ostrołęki tak samo jak przez nasz przedpokój, kuchnię i pokoje. Dzień i noc przez wszystkie piętra naszego domu, przez wszystkie domy naszej ulicy ciągnęły zwarte kolumny, z których na chwilę wyrwały się pojedyncze postacie, żeby zrobić coś strasznego, czego nigdy się nie zapomni, po czym znowu rozplynać się w szeregach (WS, 57–58).

Mimo upływu dwóch dekad esesmańskie mury wciąż przedostają się do teraźniejszości ocalałych, mieszkają w ich podświadomości (stąd przymiotnik „niewidoczni”), będąc równocześnie przyczyną nieustającego poczucia śmiertelnego zagrożenia. Wszechobecność czarnych postaci i nieuchronność przed spotkaniem z nimi potęgują przestrzenne wyliczenia. Esesmani, sprawiają, że nikt, kto miał z nimi uprzednio do czynienia, nie może czuć się bezpiecznie, nawet we własnych „czterech ścianach”, będących metaforą wewnętrznego świata postaci, co również łączy się z introwertyczną koncepcją narracji.

O odsuwaniu od siebie traumy, ale także emocji, Beata Przymuszała pisze też w kontekście dziecięcej bohaterki *Szumu*, która chcąc uciec przed rzeczywistością, znajduje schronienie w swoim świecie wewnętrznym. To kolejny zabieg Tulli, kierujący narrację „do wewnątrz”. Owa rzeczywistość jawi się w powieści jako las, który według badaczki jest nie tylko przestrzenią alternatywną, wynikającą z psychicznego mechanizmu obronnego, przenoszącego dziecko w inną sferę, lecz również metaforą psychiki. Taka optyka powodowana jest faktem pojawienia się w lesie nie tylko przychylniej bohaterce postaci lisa, ale także figury esesmana. Według

⁴³³ Tamże, s. 424.

Przymuszały las to przestrzeń pozwalająca na zmierzenie się z trudnymi emocjami i przeżyciami⁴³⁴.

Fikcyjne postacie lisa i esesmana pojawiające się w *Szumie* to (pre)figuracje lęku i losu. Najistotniejszą relacją, jaką w dzieciństwie udaje się nawiązać głównej bohaterce, jest kontakt z powołanym przez nią do istnienia lisem. Przymuszała pojawienie się zwierzęcia łączy z faktem podawania dziecku leków uspokajających, powodujących utrudniony kontakt z rzeczywistością zewnętrzną, a tym samym z zamknięciem się w swoim świecie wewnętrznym. Obecność fikcyjnej postaci to odpowiedź na przejmującą potrzebę posiadania bliskiej osoby, towarzysza, który zrozumie problemy dziewczynki i zaakceptuje ją taką, jaka jest. Bohaterka poprzez narysowanie zwierzęcia i swojej podobizny kreuje rzeczywistość alternatywną, w której oboje nawiązują silną przyjaźń opartą na przeświadczeniu, że mają ze sobą wiele wspólnego:

Życzyłam jej takiego przyjaciela jak on. Pomyślałam, że powinnam ich ze sobą poznać, więc namalowałam oboje na kartonie z bloku podczas lekcji rysunków. Maszerowali pod drzewami, trzymali się za ręce, uśmiechnięci i podobni do siebie jak dwie krople wody (Sz, 51).

W cytowanym fragmencie *Szumu* pojawia się szczególna sytuacja osobowa, którą można określić jako dysonans „ja” – „ona”. Tym razem rozdwojeniu ulega dziecięce „ja”. Trzecioosobowa autorefleksja podkreśla brak wiary dziewczynki w możliwość nawiązania kontaktu nawet wtedy, gdy ma się do czynienia z wyimaginowaną postacią. Istotny jest również opis relacji dziecka i lisa: „trzymanie się za ręce” i wywołany sytuacją uśmiech wskazują na silną i niezaspokojoną potrzebę bliskości i akceptacji. Zwierzę staje się od tej chwili przewodnikiem, ale i opiekunem dziewczynki.

Wydaje się, że nie bez powodu Tulli wybiera i wprowadza w narrację właśnie to zwierzę – w powieści mowa przecież o Żydach nazywanych „farbowanymi lisami”. Lis staje się metaforą „narastającego żydostwa” i związanych z nim lęków. Pod względem konstrukcyjnym jest to postać odzwierciedlająca postawy niemal wszystkich powieściowych bohaterów: dziewczynki, która odkrywa swoje korzenie i uczy się, jak radzić sobie w życiu; matki – funkcjonującej w ciągłym strachu przed zdemaskowaniem oraz podejmującej walkę o przetrwanie w najtrudniejszych sytuacjach; ojca – prowadzącego niemal samotną egzystencję na swoich własnych warunkach; Rudego – kierującego się logiką i wybierającego najprostsze i najefektywniejsze rozwiązania. To jednak relacja dziewczynki ze zwierzęciem jest w *Szumie* najistotniej-

⁴³⁴ B. Przymuszała, *Smugi Zagłady...*, dz. cyt., s. 271. Akcja wydanej przez autorkę książki dla dzieci *Ten i tamten las* również rozgrywa się w leśnej przestrzeni, będącej metaforą relacji nawiązanych w obliczu trudnego doświadczenia, M. Tulli, *Ten i tamten las*, dz. cyt.

sza i najmocniej wyeksponowana. Kiedy dziecięca bohaterka nie radzi sobie z problemami codziennego życia, „zamieszkuje” w leśnej przestrzeni mentalnej, w której czuje się najbezpieczniej. Z wiekiem zaczyna jednak rozumieć coraz więcej. Odkrywanie żydowskich korzeni splata się z lękiem. To właśnie wtedy lis uczy ją, jak żyć z takim ciężarem. Już same opisy funkcjonowania zwierzęcia w wyobrażonym przez nią świecie przywodzą na myśl skojarzenia z Żydami walczącymi o przetrwanie w czasie II wojny światowej. Lis wie, że najbezpieczniej żyć w ukryciu, gdyż świat zewnętrzny jest przepełniony przemocą.

Fantasmagoryczny przyjaciel, w odróżnieniu od naznaczonej traumą ocalałej części rodziny, potrafi odpowiadać na zadawane przez dziecko pytania i udziela satysfakcjonujących odpowiedzi. Jest zaangażowany w jego problemy, dlatego staje się powiernikiem jego tajemnic. Istotne jest również to, że dziewczynka rozmawia z lisem po włosku, co wskazuje na jego przynależność do świata z leksykonu Palazziego. Pomimo zastosowanej antropomorfizacji zwierzęcia posiada ono również cechy charakterystyczne dla swojego gatunku. Gdy czuje się zagrożone, ucieka. Kierują nim instynkty. Staje się zatem (pre)figuracją lęku w powieści Tulli – obrazem tego, czym podszyty jest świat przedstawiony. Wspomina o tym również Marek Zaleski, pytając:

Co zatem jest zasadą powieściowego świata Tulli? To poczucie braku, czyli niepewności co do interpretowania pragnienia Innego, które jak wiemy rodzi lęk, afekt prymarny według Lacana. Brak okazuje się ontologiczną podstawą świata podmiotu. Dlatego lęk jest afektem wszędobylskim i towarzyszącym wszystkim naszym poczynaniom niczym cień. W świecie prozy Tulli przybiera rozmaite postaci⁴³⁵.

Jak zauważa Beata Przymuszała:

Opowieść o lisie pozwala pokazać splot wstydu, lęku i ukrywanej agresji jako mieszankę prowadzącą do życia na obrzeżach, do prześlizgiwania się poboczami, wymagającą nieustannej czujności, przy czym ta „lisia strategia przetrwania”, chociaż eksponuje własny spryt (i tym samym reinterpretuje poczucie zawstydzenia i lęku), nie gwarantuje bezpieczeństwa (wynika przecież z konieczności dostosowania się do sytuacji, nie jest efektem konformizmu). „Lisia strategia” mogła w czasie dzieciństwa pomóc nie zniszczyć siebie samej, stwarzała niszę, w której dziewczynka była w stanie ochronić siebie, nie dopuszczając do siebie zbyt dużego cierpienia. Ale koszty kontynuowania jej później prowadziły do niemożności kierowania własnym życiem, do zachowań skupionych na przystosowywaniu się, bez żadnej szansy na wywołanie w sobie zdolności przeciwstawienia się innym ludziom⁴³⁶.

⁴³⁵ M. Zaleski, *Niczym mydło w grze w scrabble*, dz. cyt., s. 37.

⁴³⁶ B. Przymuszała, *Smugi Zagłady...*, dz. cyt., s. 272.

Kłopoty z brakiem umiejętności wyrażania własnego zdania oraz obrony przed pochodzącą z otoczenia słowną agresją pomaga przezwyciężyć wspierający i służący dobrą radą lis. Po jakimś czasie zwierzę jednak odchodzi, a jego miejsce w roli przyjaciela, ale też poniekąd mentora, zajmuje mąż głównej bohaterki. Ową zamianę życiowego towarzysza uwypukla fakt, że mąż nosi w towarzystwie przydomek „Rudy”. Małżonek kobiety mówi o sobie wprost: „jestem prostym leśnym zwierzęciem” (Sz, 126). Ponadto bohaterka wskazuje na ich pierwsze spotkanie na rogu ulic Marszałkowskiej i Hożej. Wątek ten autorka *Szumu* porusza w wywiadzie rzece z Justyną Dąbrowską: „Pewnego razu jechałam do domu z nową drukarką na bagażniku rowerowym, przejeżdżałam przez takie jedno nieprzyjemne skrzyżowanie – mówiłam już że to było na Marszałkowskiej? – i naraz zobaczyłam lisa”⁴³⁷. Co więcej, w scenie obrazującej sytuację tuż po rozwodzie bohaterki, wychodząc z sali rozpraw, kobieta dostrzega na korytarzu rudą kitę lisa. Konieczność obecności życiowego towarzysza to prawdopodobnie wyraz skumulowanego przez lata lęku przed samotnością.

W leśnej przestrzeni pojawia się również postać esesmana. Dziewczynka i lis wiążą mu ręce, gdyż wiedzą, że stanowi dla nich potencjalne zagrożenie. Jego obecność pozwala jednak na konsolidację dwójki bohaterów. Jak zaznacza autorka *Smug Zagłady*:

Ten gest wyraźnie przypomina o historycznym aspekcie opisywanej sytuacji, co nie pozwala traktować niemieckiego żołnierza tylko jako symbolicznego ujęcia agresywności i podświadomości, ale i też takiego odczytania jego postaci nie wyklucza. Z jednej strony jest on postrzegany na zasadzie *pars pro toto* jako reprezentant pokolenia, a z drugiej jest konkretnym esesmanem, który w pewnym stopniu pomógł matce dziewczynki przeżyć marsz śmierci⁴³⁸.

Esesman stara się przekonać dziewczynkę, że jej przyjaźń z lisem nie wróży niczego dobrego. Poznańska badaczka zaznacza, że jego słowa są odzwierciedleniem głosów innych osób, przetrzucających winę za jej życiowe niepowodzenia na nią samą: „Nie możesz pozwalać, żeby pomiatał tobą każdy, kto zechce! – zawołał. – Tę pokorę na tobie wymuszono, pozwoliłaś na to. W tym nie ma żadnej zasługi” (Sz, 66). Co ciekawe, w innym fragmencie powieści słowa esesmana zostają przekształcone w taki sposób, by uwolnić bohaterkę od postrzegania siebie w kategorii ofiary. Wypowiada je tym razem stojący po jej stronie Rudy: „Nie pozwalaj, żeby wchodzili ci na głowę. Nie powinnaś przesadzać z pokorą. W tym nie ma żadnej zasługi, wprost przeciwnie, wprowadzasz ich w błąd. Muszą znać granice” (Sz, 127). Esesman symbolizuje również potrzebę zemsty, wyrażonej już uprzednio przez dziewczynkę w czasach szkolnych, kiedy w ataku furii połamała nogi krzesła. Mężczyzna poprzez aluzję odwołuje się do tego

⁴³⁷M. Tulli, *Jaka piękna iluzja...*, dz. cyt., s. 98.

⁴³⁸B. Przymuszała, *Smugi Zagłady...*, dz. cyt., s. 274.

wydarzenia, by przypomnieć głównej bohaterce, do czego jest zdolna. Ta jednak dystansuje się wobec słów esesmana, uważając, że „odpłacając się nienawiścią, najbardziej ukarze siebie”⁴³⁹.

Dlatego też główna bohaterka i jej przyjaciel zachowują odpowiednie środki ostrożności wobec mężczyzny, nie są jednak okrutni. Karmią esesmana cukrem, gdyż sam nie może jeść, mając związane ręce. Wątek ten jest odzwierciedleniem historii matki głównej bohaterki, której podczas marszu śmierci członek SS podawał cukier na łyżeczce, dzięki czemu udało jej się przeżyć. Niemniej po wyzwoleniu obozu, gdy więźniowie dokonują na mężczyźnie samosądu, rodzicielka nie decyduje się mu pomóc. Symboliczne splątanie życiorysów esesmana i dziewczynki wyrażone jest przez mężczyznę, kiedy zapewnia, że jest dla niej rodziną. Ta zapośredniczona znajomość ujawnia tragiczne złączenie losów ofiary z oprawcą. „Przeszłość jednak nie tyle wraca, co wciąż jest obecna jako podwójny ciężar: historyczny (problem nazistów) i rodzinny (problem traumy przeżytej przez matkę)”⁴⁴⁰. Esesman staje się zatem metaforą niemożności uwolnienia się od widm Zagłady. Nadmiar ciężącej przeszłości i konieczność zmniejszenia siły jej oddziaływania obrazuje scena w Sądzie Najniższym, w której bohaterka – już jako dorosła kobieta – mówi o warunkach wybaczenia. Uważa, że może ono dokonać się dopiero wtedy, kiedy jednostka przestanie być ofiarą, co – jak zaznacza Przymuszała – wyraża manifestacyjne wobec zgromadzonych na sali karmienie esesmana czekoladą.

By zobrazować postpamięć i wojenne dziedzictwo, Tulli posługuje się metaforami zamknięcia czy – jak nazywa je Anja Tippner – metaforami kontenera⁴⁴¹. Przeszłość i jej traumatyczne doświadczenie stara się zamknąć w ściśle określonej kubaturze miejsc i przedmiotów. Czyni to m.in. w opisie czterech ścian przechodniego pokoju, do którego po wyzwoleniu trafia matka głównej bohaterki powieści autobiograficznych:

[...] przez pół Europy dobrnęła do przechodniego pokoju i dopiero tam się okazało, że zużyła już wszystkie siły, nie zostało nic. Przez amfiladę coraz to ktoś przechodził, ludzie siadali przy łóżku na chwilę albo na dłużej. Pytano ją, jak się ma, a ona, zamiast odpowiedzieć lekkim tonem, że w porządku, da się wytrzymać, zaczynała coś opowiadać nieskładnie [...]. Mówiła nieprzytomnie, z przymkniętymi oczami,

⁴³⁹ Tamże, s. 275.

⁴⁴⁰ Tamże, s. 274.

⁴⁴¹ A. Tippner, dz. cyt., s. 83. Badaczka wspomina również, że metafory kontenera obejmują wszelkiego rodzaju zamykane przedmioty, a więc torebki, pudełka, kasetki, w których przechowywana jest przeszłość. Tego typu metaforą posługuje się m.in. Agata Tuszyńska, pisząca o przeszłości zamkniętej w torebce babci: „Kiedy dorosłam, mama przekazała mi czarną torebkę. Spadek po mojej nieznanym babce. Wszystko, co o niej wiem, wszystko, co mam. [...] Wewnątrz torebka jest większa, niż się to wydaje na pierwszy rzut oka. Można w niej zmieścić cały podręczny świat. Daje się czytać wielokrotnie. W otwartych przegrodach i ukrytych kieszeniach. Boczny pas skóry podwójnie się rozkłada, tworząc dodatkowy schowek. Dela wiedziała, że w każdej chwili musi być gotowa na konfrontację”, A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, dz. cyt., s. 293–294.

urywając słowa, o zdarzeniach, o których inni pragnęli zapomnieć. Chwilami milkła z zaciśniętym gardłem, któreś z kolei zdanie przerywał jej gwałtowny szloch, a w połowie następnego zasypiała. Budziła się i dalszy ciąg próbowała opowiedzieć komuś innemu, kto się akurat nawinał. Nic z niej nie zostało, myśleli ci ludzie, i myśleli też o tym, że ich samych na szczęście stać było na to, żeby wziąć się w garść. Każdy z nich mógł przecież zmienić się w taki nieszczęsny kłębek uczuć [...] (Sz, 187–188).

Przechodnie miejsce, w którym znajduje się kobieta, stanowi metaforę zawieszenia pomiędzy dwoma czasoprzestrzeniami – przeszłością i utraconym przedwojennym światem oraz niepewną przyszłością. Rozpamiętywanie przeszłości wiąże się z odnawiającą się traumą i brakiem możliwości funkcjonowania w świecie, pozostaniem „nieszczęsnym kłębkem uczuć”. Natomiast życie terażniejszością i patrzenie w przyszłość wymaga kategorycznego odcięcia się od przeszłości oraz od wszystkiego, co jej przynależne, łącznie ze wspomnieniami o utraconych bliskich. Matka dziewczynki toczy w przechodnim pokoju walkę o samą siebie. Jej krzyki, rozpacz, rezygnacja wybrzmiewają w owych czterech ścianach po raz ostatni. Wychodząc z przechodniego pokoju, decyduje się nie patrzeć wstecz, zdaje sobie sprawę z tego, że konsekwencją jej wyboru jest niejako wyparcie się własnych korzeni, tożsamości, wspomnień o utraconych bliskich, ale tylko to umożliwi rozpoczęcie życia na nowo. W przechodnim pokoju kobieta pozostawia dotychczasowe doświadczenia, niejako się ich pozbywa. Zamyka traumatyczne przeżycia i losy wojenne w kubaturze czterech ścian. Odgródzenie się od przeszłości jest także równoznaczne z rezygnacją z odczuwania jakichkolwiek emocji i uczuć – jeśli dałaby sobie taką możliwość, istniałoby ryzyko, że to, co „zostawiła” w przechodnim pokoju, nie pozwoliłoby jej podnieść się z wojennego upadku. Córka decyzję matki postrzega jako wprowadzenie w życie rodzicielki (a później rodzinne) jeszcze większego zamętu, a w efekcie zatracenia własnego „ja”.

A więc ostatkiem sił dowlokła się aż do tego przechodniego pokoju i dopiero tam zgubiła drogę. [...] Byłam pewna, że to tam, w tym niewielkim mieszkaniu, uległa nieuchwytniej przemocy litościwych spojrzeń, uwierzyła w wyższość milczenia, w zwycięską siłę chłodu. Dlatego pozwoliła, żeby rozwinęła się w niej twardość serca, jakiej życie naprawdę od nikogo nie wymaga. Wymaga trudów ponad siły, wymaga ryzyka ponad rozsądek, ale akurat tego nie, nigdy (Sz, 188–189).

Jej decyzje z przeszłości mają ogromny wpływ na założoną następnie rodzinę i relację z dzieckiem, któremu odmawia miłości. Co więcej, doradza mu również szczelne zamknięcie jego emocji w sobie. W tym przypadku zamiast przechodniego pokoju pojawia się metafora skrytki: „Dawała mi do zrozumienia, że będę musiała je schować jak najgłębiej, może na przykład połknąć i urządzić im jakąś skrytkę na samym dnie żołądka, bo na zewnątrz na pewno nie będzie

na nie miejsca” (Sz, 116). Ironiczny opis wskazuje na irracjonalność matczynego pomysłu wyzbycia się i nieokazywania stanów emocjonalnych.

Metafora przechodniego pokoju łączy się bezpośrednio z inną metaforą zamknięcia, którą jest odziedziczona przez bohaterkę kasetka. Jej matka twierdzi, że transmisja traumy niewypowiedzianej nie jest możliwa („To, co przemilczane, w jej przekonaniu traciło atrybut istnienia” [Sz, 170]), gdyż to, o czym dziecko nie wie, nie może na nie oddziaływać. Stąd też ciężar dramatycznych wojennych doświadczeń zostaje w powieści zobrazowany jako symboliczna szkatułka. Narratorka nie otrzymuje jednak kluczyka, by móc ją otworzyć, gdyż wypełniające ją doświadczenia mają pozostać w zamknięciu. Mimo to główna bohaterka postanawia zapoznać się z jej wnętrzem, czego następnie żałuje.

Bohaterka tej historii też nie znalazła żadnej bitwy w swojej części spadku. Zamiast bitew było tam coś o wiele bardziej kłopotliwego. Powiedzmy „zamknięta kasetka, nie bardzo duża, przy tym ważąca, dajmy na to, parę ton. Bez kluczyka, który gdzieś przepadł. Może wyrzucono go ze współczucia, żeby jej ulżyć choć o parę gramów? Za takie współczucie dziękuję pięknie. Gdyby to był mój przypadek, wiedziałabym, że nie zostanie mi oszczędzone, że tak czy owak muszę znaleźć sposób, by włamać się do kasetki i obejrzeć swoje dziedzictwo. Podatek spadkowy ściągany był awansem, od zawsze, a płaci się go do końca życia, jeśli nie dłużej. Dodajmy, że podatek od tych zamkniętych kasetek jest morderczy: wieczne zwątpienie, zimne tchnienie na karku i zamiast solidnego gruntu pod nogami – pustka. Do tej pory płaciła, ale zawsze chciała zapytać, za co. Włamała się do kasetki i tym sposobem weszła w posiadanie niemałego kapitału ujemnego (WS, 65).

Mogłaby się upomnieć o swoje. Ale jeśli to mój przypadek, ani mi to w głowie. Przeciwnie – staram się omijać swoje dziedzictwo szerokim łukiem. Na próżno (WS, 66).

Zmienna perspektywa narracyjna – ponownie przechodząca z pierwszoosobowej w trzecioosobową – podkreśla w tym przypadku wstyd bohaterki odczuwany po otwarciu kasetki, choć ta była celowo zamknięta. Nie spodziewała się tego, co w niej znalazła. Co więcej – nie potrafiła się z tą „masą spadkową” uporać. Stąd ciągle lawirowanie pomiędzy opowieścią o swoim doświadczeniu („Za takie współczucie dziękuję pięknie”) i cudzym („Bohaterka tej historii też nie znalazła żadnej bitwy w swojej części spadku”, „Gdyby to był mój przypadek...”, „Ale jeśli to mój przypadek...”). W powyższym fragmencie mowa również o „morderczych kasetkach” wskazujących na uniwersalność doświadczenia. Bohaterka powieści wyraża stanowczy sprzeciw wobec dziedziczenia Zagłady, mówiąc: „ja nie chcę tego spadku. Powinam się go zrzec. A jeśli na to już za późno, to czemu by nie postawić po cichu mojej ciężkiej⁴⁴² kasetki na trotuarze, na pierwszym lepszym rogu ulicy i odejść jak gdyby nigdy nic?” (WS, 75).

⁴⁴² O ciężarze kasetki pisze szczegółowo Kamila Dzika-Jurek, zob. K. Dzika-Jurek, dz. cyt., s. 73–89.

Marta Cuber zauważa, że motyw kasetki koresponduje w popularną w obrębie studiów nad Zagładą kategorią krypty, „czyli miejsca szczelnie zamkniętego, z którym wiążą się: groza, strach, przerażenie, ciemność i lęk przed śmiercią”⁴⁴³. Jak zaznacza Kamila Dzika-Jurek, istotną kwestią jest zmiana, jaka dokonuje się w obrębie rozdziału *Broniek*. Refleksję o kasetce zastępuje refleksja na temat urny, w której bohaterka po śmierci matki trzyma jej prochy.

Emocjonalna niedostępność rodzicielki oraz sytuacja niezaspokojonej potrzeby matczynej miłości i troski, która jest źródłem wielu kłopotów w życiu córki, sprawia, że dziewczynka tworzy fantazmat relacji z matką, wspólnej przestrzeni upatrując w przedmiotach, które mogą ją symbolicznie „uwięzić”, „zamknąć”. Za życia matki jest to tajemnicza „kasetka”, zaś po śmierci zastępuje ją urna z prochami rodzicielki, którą pisarka (brzmi to znamiennie) woli „przechowywać nielegalnie w swoim mieszkaniu” (WS, 78) niż np. umieścić na cmentarzu albo rozsypać w jakimś szczególnym miejscu⁴⁴⁴.

Natomiast Cuber zwraca uwagę na to, że opisane przedmioty – kasetka i urna – są „stylistycznymi ornamentami” drastycznej historii o ocalałej i jej późniejszej choroby. Jednak ze względu na fakt, że owe ornamenty zostały wykreowane w wyobraźni jej córki, będącej reprezentantką powojennego pokolenia, nie przydaje się im dodatkowego znaczenia semantycznego.

Dzika-Jurek pisze, że wymienione przedmioty dobrze korespondują z emocjonalnym oddaleniem matki i córki. Według badaczki postaci wyłącznie istnieją obok siebie jako dwa różne przedmioty-przestrzenie, między którymi można tylko coś przekładać, wkładać lub wymować. „Wydaje się więc, że w prozie Tulli z pierwotnej (prenatalnej) bliskości, w której dziecko – idąc w ślad za tą metaforyką przestrzenną – «zawiera się» w matce, nie zostało po porodzie nic”⁴⁴⁵. Matka i córka zostały zobrazowane jako dwa odrębne byty, dwie zamknięte na siebie przestrzenie.

⁴⁴³ M. Cuber, *Opowieści z krypty (Magdalena Tulli Włoskie szpilki)*, w: tejże, *Metonimie Zagłady...*, dz. cyt., s. 69.

⁴⁴⁴ K. Dzika-Jurek, dz. cyt., s. 78.

⁴⁴⁵ Tamże, s. 79.

Pustka jako narracyjna strategia kreowania świata

Małgorzata Cieliczko, pisząc o kategorii pustki w nauce i sztuce, zaznacza jej miejsce również we współczesnej literaturze. Badaczka przekonuje, że zacierają się w niej coraz bardziej granice pomiędzy pustką i pełnią, powołując się na *Nic, czyli wszystko* Tadeusza Różewicza. Pisarz twierdzi, że tytułowe *Nic* w drugiej połowie XX wieku znacząco różni się od tego w przeszłości. Dawne *Nic* związane z nicością, niebytem, brakiem czy absencją zastępuje współcześnie *Nic* „konstruktywne i afirmujące”, przejawiające się w działaniu, ruchu, twórczej sile i – paradoksalnie – wiążące się z obecnością⁴⁴⁶. W tym ujęciu pustka staje się kategorią twórczą, pozwalającą budować na braku, tworzyć nowe sensory. Co istotne, Cieliczko tworzy definicję pustki jako zabiegu artystycznego:

Pustka to świadomy, celowy i znaczeniowótworczy zabieg artystyczny stosowany we wszystkich sferach artystycznej aktywności przez autorów tworzących w przestrzeni różnych nurtów i tradycji. Skupiając się na dziełach pochodzących z XX i XXI wieku, chwyt ten można rozpatrywać w trzech głównych ujęciach: jako podstawowy koncept, zaskakującą ingerencję lub równoprawny element spójnej całości⁴⁴⁷.

W kontekście prozy Magdaleny Tulli, w której pustka staje się narracyjną strategią kreowania świata, interesuje mnie ujęcie tej kategorii jako ingerencji. Według Cieliczko przejawia się ona w swoistym „zamachu” na dzieło i jego integralność. Ta autorska, niemal siłowa, ingerencja nie staje się jednak aktem absolutnej destrukcji, przeciwnie – polega na ujawnianiu tego, co „pod spodem”, znaczeniowego sedna. Dla zobrazowania tej koncepcji badaczka posługuje się sposobem kreacji dzieł malarskich Lucii Fontany. Artysta, używając ostrych narzędzi, rozdzierał płótna swoich, z reguły monochromatycznych, obrazów. Takie działanie miało otworzyć nową perspektywę interpretacyjną, czyniąc z dwuwymiarowego dzieła obraz trójwymiarowy. Powstała w twórczym akcie szczelina dawała możliwość dostrzeżenia tego, co za nią ukryte, a więc innej płaszczyzny rzeczywistości. Okazało się, „że dopiero «destrukcja» dzieła ukazuje jego początkową koherencję, a tym samym zmusza do zastanowienia się nad nową wizualnością danej pracy, zachęcając do odnalezienia w niej i w jej spacjach jakiejś swoistej całości”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ T. Różewicz, *Nic, czyli wszystko*, w: tegoż, *Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 183, cyt. za: M. Cieliczko, *Pustka*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1(lato), s. 99.

⁴⁴⁷ M. Cieliczko, dz. cyt., s. 100. O kategorii pustki w poezji pisze natomiast Stanisław Jasionowicz, zob. m.in. S. Jasionowicz, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009; tenże, *Pustka jako kategoria antropologiczna we współczesnym doświadczeniu poetyckim (Halina Poświatowska, Henri Michaux)*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2008, nr 8, s. 68–74.

⁴⁴⁸ Tamże, s. 102.

Uważam, że powyższa koncepcja łączy się z narracyjną strategią kreowania światów uprawianą przez Tulli, jako „kontenerowaniem” fabularnych ciągów, iluzorycznych, zastępczych, niestabilnych oraz substytucyjnych. Ów zabieg przejawia się już we wcześniejszych niż *Włoskie szpilki* i *Szum* powieściach. Wrażenie pustki potęgowane jest również przez nielinearność utworów, ich fragmentaryczność czy też ich pozorną niespójność. O wyzwaniach, jakie obrana strategia narracyjna stawia przed samą artystką, pisze Marta Koszowy:

Teksty Tulli uruchamiają ciągi bezładnych skojarzeń, obrazy poddane trudnemu montażowi atrakcji. Nawet jeśli ich znaczenie jest uchwytnie, to nie sposób narzucić mu jednorodnego odczytania bez poczucia gwałtu zadawanego tej otwartej, ale skończonej prozie [...]. Zdaje się, że możliwość tworzenia nieskończonej liczby światów wynika z niewiary w nieprzychylny człowiekowi świat i jest proporcjonalna do braku, który próbuje zamaskować. To, jak zakrywa pustkę, zawsze jednak zostaje zaprezentowane jako figuracyjne, niedoskonałe i sztuczne. Każdy świat jest zarazem możliwy i niemożliwy, jest też wadliwy. Niełatwo być demiurgiem kreującym wobec nicości, opierając stworzenie na otchłani realnego. Walczyć z próżnią skrytą za obecnością, demaskując jednocześnie samą zasłonę *objet petit a*. Ułomność świata, ból i cierpienia w nim istniejące nie dają się wyplenić⁴⁴⁹.

Pustka w powieściach autobiograficznych Tulli przejawia się na różnych poziomach i jest obliczona na kreowanie afektu. Oprócz fragmentarycznej formy utworów oraz nielinearnej koncepcji czasu obejmuje również płaszczyznę fabularną. W jej obrębie dokonuję podziału na trzy tematyczne ujęcia pustki: pustkę aksjologiczną jako podstawę wykreowanego świata, pustkę relacyjną przejawiającą się we wzajemnym oddziaływaniu na siebie postaci oraz pustkę wewnętrzną postaci. Co istotne, kolejne przedstawienia tworzą układ przyczynowo-skutkowy, skierowany „do wewnątrz” – od makroplanu świata przedstawionego do mikroplanu życia wewnętrznego postaci. Takie ujęcie pozwala na dostrzeżenie introwertyczności kreowanej narracji.

Powojenna pustka aksjologiczna – świat przedstawiony we *Włoskich szpilkach* i *Szumie* to rzeczywistość podnosząca się po upadku, utożsamianym w narracji z pożogą. Jak zaznacza Ewa Perepelica:

Pomoc nie jest możliwa, bo świat w pewnym sensie płonie i rozsypuje się nadal, dziedzictwo zostaje przekazywane dalej i niewiele można już z tym zrobić. Właściwie jest to przesłanie nie tylko z *Włoskich szpilek*, ale z prozy Tulli generalnie. Światy rozpadały się i w *Czerwieni*, i w *Trybach*, i w *Skazie* bez względu na działania bohaterów⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ M. Koszowy, *Obecne nierzeczywiste...*, dz. cyt., s. 132–133.

⁴⁵⁰ E. Perepelica, *Po przejściach – Z przeszłością. Dziedziczenie emocji i Włoskie szpilki*, w: *Emocje, ekspresja, poetyka – przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013, s. 260.

Traumatyczne doświadczenia i bezpowrotna utrata przeszłości wiąże się z kryzysem wartości ocalałych i ich zwątpieniem w możliwość powrotu do normalności:

Na marne poszedł trud ponad siły i ryzyko ponad rozsądek. Wszystko poszło na marne: wiara, nadzieja i miłość. W tym wielkim mieszkaniu nikt już nie wierzył w nic, a gdyby nawet ktoś jeszcze w coś wierzył, to tylko po kryjomu, wbrew sobie (Sz, 186).

Rozpad dotyczy również świata przedstawionego, w którym wszystko, co przedwojenne, nosi znamiona prawdziwości, natomiast rzeczywistość po katastrofie ukazana jest jako prowizoryczna, zrobiona z tek(s)tury.

W tym czasie w całym kraju rozbierano stare, wypalone dekoracje i pośpiesznie ustawiano nowe, do złudzenia przypominające domy, mosty, fabryki. Iluzja rzeczywistości była nieodparta. Żyło się w nich dość spokojnie, zwłaszcza w porównaniu z zamętem, który dopiero co przeminął. Ale nie miały odpowiedniego ciężaru właściwego. Ważyły tyle, co tektura. Trwaniu tych nowych dekoracji mogły zagrozić silniejsze porywy wiatru (WS, 24).

Poprzez akt „budowania na braku” Tulli obnaża iluzoryczność skonstruowanego świata. To bezimienne postacie, ocaleni, rozbierają stare dekoracje noszące znamiona pożaru i zamieniają je na nowe. Fikcyjność wykreowanej rzeczywistości podkreśla przeciwstawienie sporego ciężaru prawdziwych, przedwojennych realiów z lekkością tek(s)turowych i podatnych na podmuchy wiatru substytutów, nie tyle nawet budowanych, ile ustawianych w pośpiechu (również ze słów). Podobnie we wcześniejszej *Skazie* braki w świecie przedstawionym, podnoszącym się po katastrofie, należało ukryć pod warstwą grubej tektury⁴⁵¹. Pisząc o koncepcji przestrzeni w *Skazie*, Anna Węgrzyniak wskazuje na stosowane przez autorkę „chwyty teatralne” odnoszące się do przedstawienia placu (głównego miejsca wydarzeń) jako sceny czy „postaci-tyków” charakteryzowanych przez przybrany kostium:

Po pierwsze – są znakiem zawieszenia w pustce (zerwanej ciągłości między domem i placem), po drugie – wspomagają ironiczną kalkulację (oszczędną przestrzeń wymusza ekonomia), po trzecie – w aspekcie metaliterackim – podkreślają umowność i schematyczność (czasoprzestrzeni, postaci, zdarzeń)⁴⁵².

Tymczasem Małgorzata Węgiel-Wnuk zauważa, że porównanie świata przedstawionego do przestrzeni sceny pojawia się we wszystkich powieściach Tulli poprzedzających *Szum*, nawet jeśli wyłącznie w postaci pojedynczego śladu. I tak w *Snach i kamieniach* ruch świata przywo-

⁴⁵¹ M. Tulli, *Skaza*, Warszawa 2006, s. 61.

⁴⁵² A. Węgrzyniak, *Przestrzeń w prozie Magdaleny Tulli*, w: *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012, s. 215.

dzi na myśl ruch charakterystyczny dla mechanizmu scenicznego, we *W czerwieni* teatr to centralny punkt przestrzeni, w którym pod podłogą tli się ogień, natomiast w *Trybach* zamiast sceny pojawia się cyrkowa arena. Spalone dekoracje we *Włoskich szpilkach* zostają tymczasem zamienione na nowe⁴⁵³. „Najistotniejszą rolę przestrzeń sceny odgrywa w *Skazie*, gdzie warunkuje konstrukcję świata przedstawionego, stając się zwierciadłem makrokosmosu”⁴⁵⁴.

Kwestia iluzoryczności i prowizoryczności dotyczy również wartości i zasad obowiązujących w „nowej” rzeczywistości powieści autobiograficznych Tulli. Zastępując starą, generuje ona potrzebę stworzenia nowych zasad funkcjonowania, by móc się w niej odnaleźć. Powstałe na zgliszczach poprzedniego świata dekoracje:

Miały być wspólną dumą i chlubą, tym, za co wszyscy oddamy życie, kiedy przyjdzie pora. Tymczasem jednak trzeba było żyć, poruszając się ostrożnie, tak żeby niczego nie przewrócić. I nie wolno było oczekiwać zbyt wiele. [...] Moja matka rozumiała, że trzeba zachowywać się, jakby nigdy nie było żadnej przeszłości. Tym lepiej, myślała może. Trzeba było spać, jeść i chodzić do pracy, nic więcej. Trzeba było mieć lampę, stół, parę krzeseł, tapczan i półki na książki, ponieważ należało prowadzić normalne życie (WS, 25).

Niestabilność świata przedstawionego potęguje konieczność ostrożnego poruszania się pomiędzy dekoracjami⁴⁵⁵. Istotny jest również przymus prowadzenia uregulowanego życia, podkreślony wyliczeniami pożądanых zachowań i otaczania się właściwymi przedmiotami, by uczynić swoje życie normalnym, a zarazem przeciętnym. Jak zaznacza Sylwia Karolak: „Ocalałym z powieści Tulli nie pozostaje nic poza pustką, której nie sposób wypełnić treścią [...]”⁴⁵⁶.

Pustka relacyjna – prowizoryczny świat narracyjny powoduje ogólnospołeczną frustrację, na którą nakłada się poczucie przegranej wojny: „Doznane upokorzenie było jak nieuleczalny, paskudzący się wrzód ukryty pod źle skrojoną koszulą i marynarką. Nielezione zakażenie przenosiło się z człowieka na człowieka” (WS, 13). Wstyd i upokorzenie generuje natomiast krążąca w świecie „energia przemocy” (WS, 65). W rzeczywistości wykreowanej przez Tulli postaci nie łączą niemal żadne pozarodzinne relacje – nie ma w niej miejsca na przyjaźń czy dobre sąsiedzkie stosunki. Te zastępują natomiast nieustanne wzajemne podejrzania, oskarżenia oraz

⁴⁵³ Ta sama przestrzeń powojenna ukazana jest również w *Szumie*.

⁴⁵⁴ M. Węgiel-Wnuk, *Proza moralitetem podszyta. O modalności utworów Magdaleny Tulli*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 1(6), s. 243–244.

⁴⁵⁵ Destabilizacja i nietrwałość wykreowanej rzeczywistości, a zarazem uniwersalizm formy, obecne są również w dramacie Tadeusza Różewicza, zob. T. Różewicz, *Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja*, Kraków 1986.

⁴⁵⁶ S. Karolak, *Druga wojna światowa...*, dz. cyt., s. 322.

związany z nimi strach i poczucie braku bezpieczeństwa. Jedyne ojciec głównej bohaterki wydaje się mentalnie wykraczać poza szarą PRL-owską rzeczywistość, co wiąże się z wielokrotnym opuszczaniem Warszawy i podróżami do Mediolanu. Szczątkowe interakcje, w które poprzez rozwój zdarzeń uwikłane zostają postaci, podszyte są lękiem, niepewnością i absolutnym brakiem zaufania. Dobrze obrazuje je sytuacja spotkania Karoliny/Małgorzaty z mężczyzną, który tak jak ona przygląda się czarnej chmurze pojawiającej się na nieboskłonie:

– Co to może być? – podchwycił facet, który już przedtem zaczął Karolinę. – Jak pani sądzi? I wbił w nią znaczące spojrzenie. Coś zwąchał? Może tylko chciał sobie pogadać. Przyjrzała mu się. Raczej chciał tylko pogadać. Ale po co mu to wiedzieć? Nie jego sprawa. – Może sterowiec? – powiedziała powoli, bez przekonania. [...] – Sterowiec! Cha, cha! No, ale para wodna to na pewno nie jest – zaśmiał się ten facet, puszczając do niej oko (WS, 129).

Z pozoru niewinna sytuacja stwarza w bohaterce poczucie zagrożenia. Chaotyczne myśli kobiety wskazują na chęć ucieczki. Ostatecznie jednak stają się przyczyną wewnętrznego buntu, zawartego w konstatacji: „Nie jego sprawa”. Nachalny sposób komunikacji mężczyzny sprawia, że bohaterka ma wrażenie jakoby odkrył jej tajemnicę, i w razie potrzeby będzie mógł tę wiedzę wykorzystać. To również uwypuklenie stałej obecności Zagłady w życiu kobiety i zakorzenionej w niej podejrzliwości w stosunku do obcych – narratorski opis przechodnia narzuca dostrzeżenie w nim rysu szmalcownika. Brak międzyludzkich relacji bądź ich prowizoryczność doprowadza do zamknięcia się w sobie, ukrycia własnej tożsamości, co prowadzi do poczucia wewnętrznej pustki i solipsyzmu.

Pustka wewnętrzna – pozorność relacji głównej bohaterki powieści postpamięciowych Tulli z otoczeniem wywołuje w niej silne przygnębienie, które z biegiem czasu przeradza się w objawy depresji („Wysłuchiwałam nieprzyjemnych reprimend i nie odzywałam się. Mogłabym walczyć jak dawniej, krzycheć i machać rękami, ale rozumiałam już, że nie jestem w lesie, czego żałowałam” [Sz, 57]). Brak pierwotnego kontaktu z matką oraz niemożność nawiązania relacji z domownikami i rówieśnikami są przyczyną braku wiary w to, że kiedykolwiek jej sytuacja się odmieni. Dlatego niemałym zaskoczeniem jest dla niej zainteresowanie łyżwiarza:

Pomyślałam, że marnuje dla mnie drogocenny czas, który mógłby spędzić z innymi. Pomyślałam, że odnosi się do mnie tak uprzejmie, bo nie powiedziano mu, kim jestem: kimś, kogo się nie lubi. Kimś, kogo lubić się nie da (Sz, 113).

Uwagę zwraca przede wszystkim postawa bohaterki, próbującej wytłumaczyć sobie zachowanie chłopca. Jest przekonana, że poświęcanie jej uwagi to „marnowanie czasu”. Podwojenie

czasownika „pomyślałam” wskazuje na zakodowane w psychice poczucie niskiej wartości, które dodatkowo podkreśla postrzeganie siebie jako „kogoś”. Bohaterka bacznie obserwuje zachowanie łyżwiarza w swojej obecności i zauważa, że im więcej czasu spędzają razem, tym mniej się uśmiecha. Sama również opisuje pierwsze oznaki epizodu depresyjnego: „myślałam sobie, że mogłabym być szczęśliwa, a nie jestem” (Sz, 17). Choroba przybiera na sile, a wraz z nią czas wydaje się zapętlać poprzez machinalnie powtarzane scenariusze.

Po lekcjach wracałam do domu. Kładłam się na kanapie i jechałam na niej przez puste przestrzenie popołudnia, trochę drzemiąc, przykryta paltem jak zmarznięta pasażerka w nieogrzewanym przedziale kolejowym. Byle dotrzeć do ostatniej stacji wieczoru, na której czekała mnie przesiadka do wanny z gorącą wodą. Tę głuchą, martwą rozpacz skądś znałam, rozpoznawałam ją jako rzecz najbardziej pierwotną w moim życiu, coś, od czego się ono zaczęło, jego przewodni wątek. Nie szamotałam się. Na coś jeszcze czekałam, lecz nie wiedziałam, że czekam. Byłam zmartwiała, ale tego nie czułam (Sz, 118–119).

Jak zaznacza Justyna Tabaszewska: „Brak emocji tam, gdzie ich oczekujemy, bywa bardziej afektujący niż próba opisu określonego odczucia”⁴⁵⁷. Życie bohaterki jawi się jako podróż bez celu – podobne wycieczki autobusem po mieście odbywała w dzieciństwie dla zabicia czasu. Jej działania są jednak mechaniczne, bezrefleksyjne, spowodowane życiem w letargu: „byle dotrzeć do ostatniej stacji wieczoru, na której czekała mnie przesiadka do wanny z gorącą wodą”. Bohaterka rozpoznaje jednak stan, w którym się znajduje, doświadcza go bowiem z różną intensywnością od wczesnego dzieciństwa. We *Włoskich szpilkach* upatruje źródeł swojej kondycji w rodzinnym doświadczeniu wojennym: „Tak, zginęliśmy. Oto dlaczego żyję tylko na pół gwizdka, w każdej minucie wtapiając w grunt pod nogami, chmury, trawę i wszystko inne” (WS, 73)⁴⁵⁸. Tymczasem kiedy dochodzi do rozstania bohaterki *Szumu* z łyżwiarzem – rozstania niedopowiedzianego, wynikającego z zaniechania działania przez dziewczynę, ale także z rezygnacji nastolatka – zakończenie tej relacji dodatkowo potęguje objawy depresji kobiety: „Udając, że śpię, wykluczyłam siebie samą z listy postaci i w tej odsonie wystąpiłam jako bezwolny rekwizyt” (Sz, 120)⁴⁵⁹; „Jeszcze przez całą jesień płynęłam w pustce, przebiebrałam nogami, nie czując gruntu pod nogami” (Sz, 121).

⁴⁵⁷ J. Tabaszewska, dz. cyt., s. 104.

⁴⁵⁸ Z „zapadaniem się gruntu pod nogami” wiąże się również ukazany w *Skazie* wątek zniknięcia uchodźców ze schronu, który Beata Przymuszała porównuje do biblijnego pustego grobu, zob. B. Przymuszała, *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie” Magdaleny Tulli*, „Akcent” 2008, nr 4(114), s. 67.

⁴⁵⁹ Opis ten koresponduje dodatkowo ze wskazaną uprzednio pustką przedstawionego świata, porównanego do teatralnych dekoracji – narratorka występuje w sztuce własnego życia jako „bezwolny rekwizyt”, świadczący o reifikacji bohaterki we własnych oczach.

Posługując się ustaleniami psycholożek Anny Starkowskiej, Patrycji Rachuty i Ewy Chewniak, które stworzyły kompendium wiedzy zaburzeń depresyjnych, uznają, że bohaterka powieści autobiograficznych Tulli wykazuje cechy osobowości depresyjnej:

to rodzaj zaburzenia osobowości, czyli względnie stałego zestawu cech, które wyznaczają określone zachowania w odpowiedzi na określone bodźce i sytuacje. Jest to coś więcej niż depresja, jako choroba. Cechy będące objawami depresji w tym przypadku utrwalają się, tworząc typowe dla danej osoby cechy indywidualnej konstrukcji psychicznej, które ujawniają się przez większość czasu, w większości sytuacji, człowiek niejako staje się „depresyjny ze swojej natury”. Zachowania płynące z zaburzonej osobowości są nadmiernie sztywne, nieelastyczne, nie prowadzą do adaptacyjnych zachowań. Niemal każda reakcja i zachowanie będą w takim wypadku depresyjne. Początki zaburzeń osobowości sięgają wczesnego dzieciństwa, a proces ich terapii jest zdecydowanie bardziej skomplikowany niż leczenie depresji jako choroby i cechuje się mniej pomyślnymi rokowaniami. Między innymi po to, aby pojawiające się we wczesnych latach dziecięcych i adolescencji skłonności do depresji nie utrwały się w postaci zaburzenia osobowości, tak krytycznie ważne jest niesienie pomocy młodym ludziom doświadczającym zaburzeń nastroju⁴⁶⁰.

Z powyższych ujęć wynika, że pustka jest nieodzowną częścią wykreowanej rzeczywistości i osadzonych w niej postaci. Począwszy od pustki aksjologicznej, sprawiającej, że nowy, powojenny świat w niczym nie przypomina uprzedniego, poprzez pustkę relacyjną, przejawiającą się niechęcią do nawiązywania jakichkolwiek kontaktów międzyludzkich, bo te podszyte są złymi intencjami, aż po jednostkowe doświadczenie pustki wewnętrznej, dostrzeganej w objawach depresji, apatii, rezygnacji i niskiej reaktywności podmiotu. Jak wspomniałam na początku podrozdziału, koncentryczny układ zależności współgra z introwertyczną koncepcją narracji prowadzonej przez Magdalenę Tulli.

Sądzę, że ów układ nawiązuje do badań Doroty Korwin-Piotrowskiej, która zauważyła tendencje do anihilacji rzeczywistości i mechanizmy wytwarzania efektu pustki w prozie artystki. Według badaczki, w przytoczonym poniżej zakończeniu *Snów i kamieni*, Tulli prowadzi czytelnika w głąb pustki, przenikającej całą rzeczywistość przedstawioną (łącznie z warstwą typograficzną utworu), sugerując, że jeśli ów fakt zostanie zaakceptowany, możliwe stanie się dostrzeżenie potęgi trwania. Przedstawiony paradoks uwidacznia graficzny sposób zapisu słów kończących powieść:

⁴⁶⁰ A. Starkowska, P. Rachuta, E. Hewniak, *Depresja bez tajemnic. Kompendium wiedzy*, on-line: <https://www.wws.wzp.pl/sites/default/files/kompendium-wiedzy-projekt-pt.-depresja-bez-tajemnic.pdf> (dostęp: 02.04.2022).

Wtedy łatwiej będzie przyjąć oczywistą prawdę, że przygniatający ciężar nic nie
waży. Miasto zrodzone przez drzewo świata na początku
tej historii – nie istnieje, podobnie jak drzewo i jak
my sami. Ale życie kamieni, nie znające troski
o przeszłość i przyszłość, było i będzie:
niezłomne, wolne od nazwy
trwanie⁴⁶¹.

Jak zauważa Korwin-Piotrowska, układ tekstu przypomina zanikanie. Unieważnione zostaje to, co pozornie istotne – ciężar traci swoją wagę, miasto przestaje istnieć, pozostaje jedynie życie kamieni. Schodzące, ulegające redukcji wersy skupiają się ostatecznie w słowie „trwanie”. Jak konstatuje badaczka: „[...] zgoda na świat jest też zgodą na jego obecność i nieobecność, zanikanie, a słowa tworzą i równocześnie unicestwiają to, co już stworzone”⁴⁶². Podobny dysonans dostrzegalny jest w przypadku pustki, zawierającej w sobie równocześnie brak i obecność. Będąc podstawą kreacji świata postaci, ujawnia jednocześnie jego iluzoryczność.

⁴⁶¹ M. Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1996, s. 87.

⁴⁶² D. Korwin-Piotrowska, dz. cyt., s. 197.

Odzyskana przyszłość. Doświadczenie choroby we *Włoskich szpilkach* i *Szumie*

Wątek choroby Alzheimera matki w powieściach autobiograficznych Tulli scala pozorny bezład konstrukcyjny. Układ opowieści odpowiada jednemu z najważniejszych i najlepiej rozpoznawalnych objawów choroby – atomizacji pamięci i tożsamości jednostki. Jego obecność sprawia, że powieści autobiograficzne Tulli wpisują się w dyskurs maładyczny, którego istotą według Mateusza Szuberta jest:

wszechstronna, wieloaspektowa, podejmowana z poziomu różnych orientacji badawczych refleksja nad chorobą. Wielogłosowość choroby stanowi o atrakcyjności dyskursu maładycznego, w którego ramach można (wy)powiedzieć chorobę na wiele sposobów⁴⁶³.

W obrębie dyskursu maładycznego badacz wyróżnia także subdyskursy, związane z postrzeganiem konkretnych chorób i wykształconym na potrzeby ich opisu specyficznym językiem. Są nimi m.in. dyskurs raka, dyskurs gruźlicy, dyskurs HIV/AIDS, przy czym Szchubert wskazuje na możliwość powołania wielu innych. Zaznacza również, że „te najczęściej przywoływane w społecznym obiegu choroby wypracowały własny język, nierzadko oderwany od swej pierwotnej, biomedycznej reprezentacji”⁴⁶⁴. Jak zauważa Beata Morzyńska-Wrzosek, teksty kultury opisują najczęściej choroby dobrze znane, w których zmianie i degradacji na skutek cierpienia ulega ciało.

Zdecydowanie rzadziej poddawane kulturowej wykładni są choroby o mniej znanej etiologii, które wiążą się m.in. z zaburzeniami funkcji mózgu. Schorzeniem neurodegeneracyjnym wprowadzającym szczególnie dramatyczne zmiany w osobowości pacjenta, powodującym jej całkowite przekształcenie, jak choroba Alzheimera⁴⁶⁵.

Opisanie choroby Alzheimera stanowi wyzwanie twórcze, również przez wzgląd na brak dostępu do subiektywnych odczuć i emocji pacjenta, a tym samym brak możliwości zastosowania odśrodkowej perspektywy. Wiąże się ono zatem z projekcją życia wewnętrznego postaci oraz opisu jej zachowań w poszczególnych fazach choroby. Wspomniane próby literackiego opisu wymienia Hanna Serkowska – są nimi powieści *Hersenschimmen* Jana Bernlefa⁴⁶⁶ oraz

⁴⁶³ M. Szubert, *Dyskurs maładyczny – perspektywy badawcze*, w: *Fragmenty dyskursu maładycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk 2019, s. 19.

⁴⁶⁴ Tamże.

⁴⁶⁵ B. Morzyńska-Wrzosek, *Choroba – bliski – utrata. Narracja maładyczna w późnej poezji Ludmiły Marjańskiej*, „Europa Orientalis” 2018, nr 37, s. 229.

⁴⁶⁶ Wydana w polskim tłumaczeniu w 2010 roku, zob. J. Bernlef, *Niewdzięczna pamięć*, tłum. A. Oczo, Warszawa 2010.

Still Alice Lisy Genovej⁴⁶⁷. Badaczka wskazuje, że tego typu deskrypcje choroby nie pojawiły się jeszcze w literaturze polskiej, w której rozwinięty został jedynie metaforyczny sposób przedstawiania Alzheimer⁴⁶⁸. Teksty narracyjne podejmujące ten wątek wpisuje natomiast w powstałą niedawno (i prężnie się rozwijającą) kategorię tematyczno-stylistyczną o nazwie *Alzheimer's novel*. Według Serkowskiej choroba Alzheimer⁴⁶⁹ wprowadza w zaliczające się do niej narracje „zagadnienia leżące w samym sercu humanistyki takie jak osobowość, tożsamość, samoświadomość i samostanowienie, godność i dekorum”⁴⁶⁹.

Przedstawiony w powieściach autobiograficznych Tulli wątek choroby Alzheimer⁴⁷⁰ pozwala nie tylko na fabularną rewizję relacji z matką, ma również wpływ na konstrukcje obu powieści, ze szczególnym wskazaniem na *Włoskie szpilki*, w których jest najsilniej rozwinięty. Charakterystycznymi objawami opisywanej choroby są postępująca utrata własnej tożsamości, prowadząca do momentu, w którym chory staje się kimś zupełnie innym niż przedtem, wręcz nierozpoznawanym przez otoczenie ze względu na odmienne zachowania czy reakcje. Zmieniają się również funkcje poznawcze pacjenta, następuje „atomizacja pamięci, powolny rozpad dotychczasowego świata, przesuwanie go ku totalnemu bezwładowi”⁴⁷⁰.

Owa atomizacja pamięci koresponduje z fragmentarycznością utworów nurtu *Alzheimer's novel*. Porządek narracyjny *Włoskich szpilek* nie bez powodu cechuje chaotyczny i pozornie nieprzemysłany układ – narratorka raz zabiera czytelnika w podróż do dzieciństwa, by w kolejnym rozdziale opowiadać o swoim dorosłym życiu sprzężonym z chorobą matki. Układ poszczególnych rozdziałów przywodzi na myśl splatanie – a może wręcz, z uwagi na zawile relacje matki i córki, splatanie – pozornie nieprzystających wątków. Rozdział wprowadzający w fabułę chorobę matki nosi tytuł *Fusy*, nawiązując do swoistego osadu pamięci – pamięci

⁴⁶⁷ Polskie wydanie: L. Genova, *Motyl*, tłum. Ł. Dunajski, Słupsk 2011.

⁴⁶⁸ H. Serkowska, *Jakiej wiedzy o Alzheimerze dostarcza literatura piękna?*, w: *Literatura piękna i medycyna*, red. M. Ganczar, P. Wilczek, Kraków 2021, s. 302–303. Nie sposób jednak zgodzić się z badaczką. O cierpieniu matki, w związku z pogłębiającymi się objawami choroby, pisze w swojej poezji Wojciech Kass.

Widzę cię, mamę jak błędzisz, jak z pęku
kluczy ubywa jeden po drugim, gdy upadają
w śnieg i topnieją, jakby były z gorącego lodu.
Sinieje mózg, staje się śnięty, a z nim owoc miasta
w którym przechodzi twoje życie.
Czym ono jest teraz? Labiryntem, procesem
pułapką, koszmarem, domem wariatów?
Czasem boję się do ciebie dzwonić
żebyś nie pomyliła mnie z umarłym.

Zob. W. Kass, A. w: tegoż, *Bal*, Sopot 2014, s. 27.

⁴⁶⁹ Tamże, s. 302.

⁴⁷⁰ B. Morzyńska-Wrzošek, dz. cyt., s. 231.

wyekspluowanej, zużytej. Fusy przywodzą również na myśl niszczoną, „rozdrobnioną” (w wyniku choroby Alzheimera) tożsamość, po której pozostają jedynie jej resztki. Dodatkowo wróżenie z fusów to aktywność przypominająca podejmowane przez główną bohaterkę próby zrozumienia stanu rodzicielki oraz tego, w jaki sposób wpływa na nią ponowne przeżywanie przeszłości. Nie wiadomo bowiem, które wspomnienia wypłyną na powierzchnię, a które opadną na dno świadomości kobiety, jak osad po naparze na dno szklanki, ponieważ jest to mechanizm niezależny od jej woli. W związku z postępującą dezorientacją matki, pogłębiają się jej lęki, związane chociażby z motywem zagubionego potomka: „Niewyraźne wspomnienie o dziecku uciskało tkanki mózgu. Strzępy przeszłości unosiły się wtedy i zaczynały wirować jak fusy w szklance” (WS, 35). Niepokój i powracające wyrzuty sumienia wywołane niemożnością odnalezienia dziecka są przyczyną cierpienia kobiety⁴⁷¹. Wątki chorobowe w *Szumie* również wprowadzane są w narrację niespodziewanie, wplatanie w nią niczym pojawiające się losowo wydarzenia z przeszłości.

Choroba Alzheimera wpływa również na koncepcję czasu i przestrzeni w powieściach⁴⁷². Utwory cechuje celowe zwalnianie biegu akcji, potęgujące wrażenie osaczenia w trudnej sytuacji. Ponadto fragmentaryczność powieści koresponduje z obrazem powracających w pamięci matki niezależnych wspomnień: „Odnajdywały się w niej [w pamięci – K.B.] coraz to inne okruchy przeszłości. Po kilka oderwanych zdarzeń układających się w skomplikowane wzory, w coraz to nowe konfiguracje. Na tym polegała jej choroba” (WS, 29). Narracje Tulli charakteryzuje nieustanne powracanie do przeszłości, do tego stopnia, że bohaterka *Włoskich szpilek* nie potrafi zlokalizować w czasie momentu rozpoczęcia opowieści: „Początek jest tam, gdzie tkwi chorągiewka, chyba że wyjmie ją ktoś i przeniesie gdzie indziej. Umowność początku będzie nam na rękę. Wbijmy chorągiewkę w to miejsce, do którego po wojnie wraca moja matka” (WS, 22–23). W *Szumie* natomiast owa umowność czasu zaakcentowana została poprzez metaforę „osobistego kalendarza” rodzicielki:

⁴⁷¹ Marta Cuber utożsamia wspomniane dziecko z podmiotem łączącym *Włoskie szpilki* oraz wcześniejsze powieści autorki: „W przypadku Tulli rolę pomocniczą i jednocześnie kluczową odgrywa kategoria «spóźnionego dziecka», które opowiada bajkowe historie, gdy jest już dorosłe i zna każdy ich szczegół. Okazuje się w końcu, że autorem i narratorem *Skazy* jest to samo dziecko, które później snuje swoją opowieść we *Włoskich szpilkach*. Ocalenie jego rodziny z Zagłady nie przyniosło nikomu szczęśliwej odmiany losu”. Zob. M. Cuber, *Metonimia jako struktura wyobraźni...*, dz. cyt., s. 242.

⁴⁷² O związku choroby i przestrzeni pisze Iwona Boruszkowska, wyszczególniając kategorię infirmerium: „Pojęciem łączącym wszelakie narracje o specyficznym doświadczeniu medycznym z miejscem/przestrzenią, będzie tekst infirmerijny, spajający dyskurs choroby (ale też zdrowia) z perspektywą spacjalną” oraz precyzując jej zakres: „Przykładem infirmerium może być szpital, szpital psychiatryczny, sanatorium, hospicjum, gabinet terapeutyczny czy inne podobne miejsca”. Zob. I. Boruszkowska, *Tekst infirmerijny albo topografia doświadczenia medycznego*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 118, 123.

– W siedemdziesiątym ósmym nie mogła tego napisać – powiedziała jego matka, oglądając rozchwiane litery. To była prawda, w siedemdziesiątym ósmym na pewno nie. W tamtych czasach była zdrowa, jej ładne pismo jeszcze nawet nie zaczynało się potykać. Ta zamierchła data u góry po prawej mówiła wiele o osobistym kalendarzu mojej matki, w którym czas nie biegł do przodu, tylko zbacział z drogi, robił pętlę i cofał się o trzydzieści lat (WS, 63–64).

Czas płynący w odwróconym kierunku koresponduje z optyką przyjętą przez główną bohaterkę powieści, patrzącą wstecz również na swoje życie. Ujawnia wątki z przeszłości, które rozpałtuje i uzupełnia o uzyskane w dorosłości informacje. Czas powieściowy ulega retardacji, co sprzyja ciągłemu rozdrapywaniu ran. Ewa Wiegandt, pisząc o tempie narracji *Włoskich szpilki*, posługuje się określeniem „pigułkowe”. Wszystkie ważne wydarzenia w mikroskali rodzinnej i makroskali historycznej są czytelnikowi aplikowane w wielkim skrócie, niemal zamknięte w postaci tabletki. Określenia tego można również użyć do opisu fragmentarycznych, przypadkowych i niepowiązanych ze sobą wspomnień rodzicielki. Badaczka zaznacza również, że:

narracja o rodzinie matki prowadzona jest od końca, ale nie została umotywowana, jak w powieści psychologicznej, działaniem praw pamięci, lecz chorobą Alzheimera. Nie chodzi więc o „zdrowe” wspomnianie, przywracanie przeszłości, lecz – dosłownie – chorobliwe zapominanie i zaburzoną orientację w rozpoznawaniu osób i w poczuciu własnego „ja”⁴⁷³.

Ponadto kreacja przestrzeni łączy się z losowym doświadczaniem przez matkę głównej bohaterki miejsc z przeszłości. Agnieszka Wójtowicz-Zajac zauważa podobieństwo kreacji miejsc w *Szumie* i *Trybach* jako jedną z cech „techniki alzheimerowskiej”:

Narracja wyznaczana jest wewnętrzną mechaniką języka, ale też piętrami i poziomami hoteli – zależnie od tego, na jakie piętro hotelu-opowieści trafi narrator, znajdzie się w innej opowieści, w innych trybach narracyjnych, a co za tym idzie – historyjka zakończy się inaczej, niejako „opowiadając się sama”, zgodnie z logiką danego „toru” narracji. Plan hotelu jest lustrzanym odbiciem lęków matki, opisanych w *Szumie* metaforą spadania na najniższe piętra, prosto na plac apelowy. W *Trybach* najniższy poziom hotelu to wojenny lazaret⁴⁷⁴.

⁴⁷³ E. Wiegandt, dz. cyt., s. 148.

⁴⁷⁴ A. Wójtowicz-Zajac, *Wypowiedzieć traumę. Choroba Alzheimera i narracja w prozie Magdaleny Tulli*, w: *Kobieta, literatura, medycyna*, Szczecin 2016, s. 386–387. Autorka zaznacza, że obecny we *Włoskich szpilki* i *Szumie* opis choroby naświetla sposób, w jaki Tulli prowadzi narrację w całej swojej twórczości: „W jej pisarstwie widać powracające grupy motywów: budowa i upadek miasta (*Sny i kamienie*, *Włoskie szpilki*), ciężenie świata ku nieuchronnej zagładzie (*Sny i kamienie*, *W czerwieni*, *Skaza*, *Tryby*), stwarzanie postaci poprzez ubranie (*Sny i kamienie*, *W czerwieni*, *Tryby*, *Skaza*, *Włoskie szpilki*), objaśniające tworzenie narracji metafory krawieckie (*W czerwieni*, *Skaza*) oraz konstrukcyjne (*Tryby*, *Włoskie szpilki*, *Szum*). Metaliterackie gry z konwencjami i cytatami tworzone są tak, jak matka pod wpływem choroby tworzyła swoje wspomnienia”. Tamże, s. 386.

Dodatkowo Tulli w obrębie obu powieści autobiograficznych podkreśla nietrwałość świata przedstawionego. Zbudowany z dekoracji, koresponduje z doświadczeniem matki, dla której rzeczywistość jest płynna i niepewna, zmieniająca się nagle i wywołująca potrzebę ponownego określania własnego położenia w zmieniającej się czasoprzestrzeni. Taki stan rzeczy w powieściach potęguje afektywna obecność Zagłady odczuwana przez bohaterów.

Obecność esesmanów odbierała światu zewnętrznemu pozór materialnej spójności. Na przykład nasza podłoga, która na pierwszy rzut oka cała była z solidnej bukowej klepki, w rzeczywistości tu i ówdzie kryła w sobie niewidoczne otchłanie. Nieuważne stąpienie mogło dla matki – tylko dla niej – skończyć się upadkiem przez wiele pięter, przez więcej niż ich miał nasz dom, prosto na plac apelowy. W takich warunkach, nie mogąc liczyć na pewny grunt pod nogami, matka musiała radzić sobie z życiem, w dodatku musiała tak sobie z nim radzić, żeby nie zostawić żadnych śladów szamotaniny – trud miał pozostać niewidoczny. Ale matka była twarda, nie załamywała się, nie narzekała, robiła swoje i jakoś to szło, a byłoby jej nawet łatwiej, gdyby nie ta szkoła razem z tą dziewczynką (Sz, 59).

Solidna bukowa podłoga to metafora świata przedstawionego, który tylko z pozoru wydaje się jednolity i kompletny. „Niewidoczne otchłanie” nawiązują natomiast do wspomnień traumatycznej przeszłości, które wraz z utratą kontroli nad własnym życiem powracają do chorej matki coraz częściej i coraz mniej spodziewanie. Powyższy fragment uwypukla również niezłomny charakter rodzicielki, w każdych warunkach próbującej stawić czoła losowym przeciwnościom i niedającej poznać po sobie, że dzieje się coś złego. Ponadto temporalne przemieszanie, lokujące w bliskiej czasowej odległości plac apelowy oraz „tę szkołę razem z tamtą dziewczynką”, koresponduje z alzheimerowską dezorientacją.

Jak zaznacza Monika Ładoń, utwory Tulli, a w szczególności *Włoskie szpilki*, które z choroby Alzheimera czynią „postawę organizacji sensów”⁴⁷⁵, dotyczą trudnych do uchwycenia wątków, jak na przykład zmiany tożsamości czy stopniowa utrata samoświadomości. Matka głównej bohaterki – co wyjątkowo istotne w kontekście budowy utworu – traci „zdolności do snucia zdyscyplinowanej opowieści o sobie”⁴⁷⁶. Postępująca choroba porównana zostaje do inwazji na upadające pod naporem wroga cesarstwo: „Armie cofały się, opuszczały przyczółki zajęte w czasach minionej świetności, posągi kruszały, pałace zarastały zielskiem” (WS, 22). Co istotne, matka, która przez całe swoje życie stara się nie ulegać emocjom, bezkompromisowo podporządkowuje się normom społecznym oraz wymusza na dziecku stosowanie się do nich, „doznaje zdrady ciała”⁴⁷⁷.

⁴⁷⁵ M. Ładoń, *Kłopotliwa kasetka z chorobami. O Włoskich szpilkach i Szumie Magdaleny Tulli*, w: *Kobieta, literatura, medycyna*, dz. cyt., s. 369.

⁴⁷⁶ Tamże.

⁴⁷⁷ Tamże, s. 371.

Choroba Alzheimera zadzwiała z matki i jej filozofii. Czy nie okazała się w gruncie rzeczy szyderczą odpowiedzią życia na świadome nieprzepracowanie wojennych traum? Snując opowieść o schorzeniu matki, narratorka prozy Tulli wspomina o wyborze („matka zdecydowała się na chorobę Alzheimera” – WS, 66), ale chyba bliżej tutaj do chichotu losu, kapitulacji w obliczu choroby z kręgu tych, „na które [matka – K.B.] nie będzie mogła się zgodzić w żadnym wypadku” (Sz, 30–31). Alzheimer – pojęty jako element narracji – jest wreszcie wyborem samej Tulli. Znacznie wykraczając poza opowieść o matce, wyraźnie ciąży ku metaforze. Widać zatem, że ucieczka Tulli przed skłonnością do metaforyzacji, jaka znamionowała jej powieści sprzed *Włoskich szpilek*, jest pozorna. Nawet jeśli jest to droga od gęstej metafory do autobiografii/autokreacji, to *Włoskie szpilki i Szum* dopisują drogę powrotną⁴⁷⁸.

Warto prześledzić również, jakich metafor używa Tulli dla zobrazowania objętej chorobą pamięci oraz dla samych objawów Alzheimera. Pamięć zostaje w powieściach ukazana jako przestrzeń zamykana na klucz, która raz otwarta, narażona jest na gwałtowne podmuchy wiatru i spowodowane nimi powracanie wspomnień: „[...] jeśli tak się złożyło, że przeciąg otworzył następną przegródkę, wyfruwały z niej nowe znaki zapytania” (WS, 34). Przestrzeń pamięci przywodzi na myśl szufladę z dokumentacją pacjenta, w której skrupulatnie zorganizowane wspomnienia zajmują kolejne przegródki. Niemniej nawet zmagazynowane w jej obrębie fragmenty przeszłości z czasem ulegają degradacji.

Pod koniec zawartość jej pamięci, zwłaszcza dalszych przegródek, zawierających fakty z dojrzałego życia, niszczała zrzucona na stertę, jak po trzęsieniu ziemi. Odnajdywały się w niej coraz inne okruchy przeszłości. Po kilka oderwanych zdarzeń układających się w skomplikowane wzory, w coraz to nowe konfiguracje. Na tym polegała jej choroba (WS, 29).

Monika Ładoń uznaje, że objawy chorobowe autorka ukazuje poprzez metafory związane z katalizmami: trzęsieniem ziemi, z przeciągiem poruszającym warstwy pamięci, zaburzającym chronologię zdarzeń i mieszającym ciąg przyczynowo-skutkowy, oraz z ruchem wirowym, zobrazowanym przy pomocy fusów w szklance⁴⁷⁹. Warto do wyliczeń badaczki dodać również metaforę katastrofy kolejowej, korespondującą z szybkim postępowaniem objawów choroby:

Dziwnych wspomnień tymczasem pojawiało się coraz więcej, jednego dnia takie, drugiego inne. Sklejały się w dziwny przekładaniec albo zderzały czołowo, jak pociągi jadące w przeciwne strony po tym samym torze, i wypadały z szyn (Sz, 31).

Metafory te uzmysławiają również, jak trudnym doświadczeniem dla samego pacjenta i jego otoczenia jest choroba Alzheimera. Rozwijające się objawy powodują, że aby nawiązać kontakt z chorym, ukoić jego lęki czy poprawić mu samopoczucie, należy podjąć próbę dostosowania

⁴⁷⁸ Tamże, s. 377–378.

⁴⁷⁹ Tamże, s. 374.

się do jego rzeczywistości. Aby zobrazować ów mechanizm, Hanna Serkowska posługuje się metaforą mostu, zaczerpniętą od Arno Geigera⁴⁸⁰. Przejście na drugą stronę konstrukcji, po której znajduje się osoba chora, oznacza przyjęcie jej wersji wydarzeń oraz funkcjonowanie w wytworzonej przez nią fikcji. Dla chorego nie ma już jednak drogi powrotnej – most nie pozwala na jego przeprawę w dwie strony. Przestrzeń po stronie osoby doświadczającej Alzheimera jest ostatnim miejscem, w którym można się jeszcze z nią spotkać⁴⁸¹. Jak zaznacza Tabaszewska:

Postępująca choroba staje się paradoksalnym sprzymierzeńcem w walce o pamięć przeszłości: zabierając teraźniejszość, zmusza do spojrzenia na przeszłość tak, jak się ją wówczas przeżywało, a więc nie jako coś minionego, zamkniętego, lecz jako jedyną, nieredukowalną rzeczywistość⁴⁸².

Bohaterka *Włoskich szpilek i Szumu*, która przez całe życie nie mogła nawiązać z matką kontaktu, podejmuje próbę odnalezienia się w wykreowanej przez nią rzeczywistości. To „spotkanie w chorobie” stwarza dla kobiety możliwość „odnalezienia rodziny”, ukrytej w zakamarkach pamięci rodzicielki. Następujące po sobie wspomnienia wskrzeszają kolejnych jej członków, o których istnieniu bohaterka nie wiedziała:

Henryk pojawił się w naszym życiu [rodziny – K.B.] niespodziewanie i nie od razu pojeśliśmy skąd się wziął [...]. Miał w Łodzi matkę, ojca i cztery siostry. Ale skąd raptem cztery? Jak dotąd, wiedziałam o trzech. Cztery, na pewno cztery. Tak mówił Henryk, nie mogło być inaczej (WS, 72).

Choroba matki staje się dla kobiety okazją do odkrycia nieznanych wątków z przeszłości. Dzięki nim może połączyć posiadane informacje z tymi, które są dla niej całkiem nowe. Bohaterka robi to w sposób bardzo uważny, zadając przemyślane pytania i umiejętnie prowadząc rozmowę. Kiedy chora zaprzecza, że kiedykolwiek miała córkę, ta wykazuje zrozumienie: „Nie robiliśmy z tego tragedii, rozumieliśmy, że właśnie mijamy półmetek lat pięćdziesiątych. Moja

⁴⁸⁰ Została ona stworzona przez Arno Geigera, opiekującego się ojcem chorym na Alzheimera. W książce *Stary król na wygnaniu* autor opisuje doświadczenie choroby z perspektywy życia obok chorego. Zob. A. Geiger, *Stary król na wygnaniu*, Warszawa 2013. Aneta Domagała w studium dotyczącym problemów komunikacyjnych na płaszczyźnie pacjent–opiekun pisze: „W kontakcie z osobą chorą z czasem pojawiają się bariery komunikacyjne, których nie sposób pokonać, szczególnie problematyczne dla otoczenia, uciążliwe zwłaszcza dla osób pozostających z pacjentem na co dzień, sprawujących nad nim opiekę. Dla stałego opiekuna (rodzinnego, zawodowego) ważne jest, by wypracował możliwie jak najlepsze sposoby porozumiewania się z chorym, także ze względu na samego siebie i możliwość sprawowania należytej opieki, często długoterminowej, w której istotne jest utrzymanie bliskich relacji z podopiecznym. Ogólna wiedza na temat sposobów usprawniania komunikacji w chorobie Alzheimera, dostarczana opiekunowi, w praktyce może okazać się niewystarczająca – częstokroć będzie mu brakowało satysfakcjonujących rozwiązań problemów pojawiających się w zakresie komunikacji z chorym”. Zob. A. Domagała, *Bariery w terapii pośredniej. Problemy w komunikowaniu się z chorym*, w: A. Domagała, E. Sitek, *Choroba Alzheimera. Zaburzenia komunikacji językowej*, Gdańsk 2018, s. 282.

⁴⁸¹ H. Serkowska, dz. cyt., s. 10.

⁴⁸² J. Tabaszewska, *Zatarte granice teraźniejszości...*, dz. cyt., s. 111.

matka tam się zatrzymała” (WS, 67). Czas dla rodzicielki płynie w przeciwnym kierunku, pod prąd. Justyna Tabaszewska wskazuje na ważną tendencję w sposobie kreowania czasu dyktowanego chorobą matki: „dalsza, jeszcze nieprzeżyta przeszłość, staje się przyszłością, tym, co wkrótce powróci i zostanie ponownie przeżyte. Afektywna przeszłość zmienia się zatem w domagającą się przepracowania traumatyczną przyszłość”⁴⁸³.

Relacja bohaterki z chorą matką początkowo przysparza drobnych przykrości, takich jak nierozpoznanie członków rodziny, utożsamianie córki z obcą opiekunką czy też innymi (nieznajomymi) postaciami z przeszłości rodzicielki. Pisze o tym Janusz Waligóra:

Te partie książki są tak poruszające, że chciałoby się je cytować w całości. Co rusz jakaś cząstka narracji – sformułowanie, zdanie, myśl, akapit czy puenta domykająca dłuższy wątek – trafia w czułą strunę, porusza jakiś nerw, ogłusza i obezwładnia. Samo odwrócenie ról, kiedy córka staje się cierpliwą opiekunką chorej na Alzheimera matki, zapowiada ciężkie chwile próby, odsyła do rdzenia pogmatwanych relacji, zmusza odtrąconą kiedyś dziewczynkę do podjęcia obowiązku ratowania kobiety, która z niefrasobliwością osoby nierozpoznającej najbliższych wyznaje córce, że nie lubi dzieci⁴⁸⁴.

Córka wykazuje się empatią, zrozumieniem i nie próbuje wyprowadzać matki z błędu do momentu, kiedy ta „umieszcza” ją w obozie. Wtłoczenie bohaterki w rolę więźniarki wywołuje w niej niekontrolowaną i bardzo gwałtowną reakcję. Mimo zaprzeczeń i podjętej próby logicznego wytłumaczenia rozbieżności czasowo-przestrzennych matka pozostaje jednak nieprzekonana. Co więcej, wciąż ufa we własną zdolność analitycznego myślenia.

Według jej rachunków musiałam być od niej starsza przynajmniej o pięć lat. Podniesiony głos nie dodał mi wiarygodności. Zwłaszcza że ostatnio bywałam tak różnymi postaciami, z których prawie każda... Tym razem matka popatrzyła na mnie jednak zupełnie bez niechęci. Pomysł z zaprzeczeniem oczywistości musiał jej się wydać znajomy (WS, 38).

Matka wydaje się doceniać próby odżegnienia się głównej bohaterki od „prawdziwej” tożsamości. Zauważa w nich własny sposób na przetrwanie w okupacyjnej rzeczywistości, co paradoksalnie stwarza możliwość nawiązania konspiracyjnego porozumienia między kobietami. Jednak z uwagi na ciężar roli, jaka przypada córce, ta rezygnuje z możliwości nawiązania kontaktu na proponowanych zasadach. Choroba Alzheimera ma jednak również pozytywny wpływ na kwestię radzenia sobie z efektami traumy (zarówno matki, jak i córki). Na skutek powodowanego chorobą wstecznego porządku czasowego rodzicielka powraca do wydarzeń z dzieciństwa i wczesnej młodości, co pomaga jej uwolnić się od ciężaru traumy. Ożywione wspomnienia

⁴⁸³ Tamże, s. 113.

⁴⁸⁴ J. Waligóra, *Wymazywanie. Zdeprawowana pamięć matki w autobiograficznej prozie Magdaleny Tulli*, w: *Przestrzeń i czas w lekturze – lektura przestrzeni i czasu*, red. D. Hejda, A. Jakubowska-Ożóg, Rzeszów 2019, s. 236.

niejako przywracają jej utraconą rodzinę. To z kolei pozwala córce zrozumieć matkę i poznać jej doświadczenia. Przed bohaterką powieści autobiograficznych Tulli otwiera się również możliwość „odzyskania” przyszłości i uwolnienia się z narzuconej przez rodzicielkę pułapki przeszłości. Justyna Tabaszewska proponuje odczytywanie tego wątku jako mechanizmu uzdrawiającego, wskazując, że gdy choroba odbiera matce władzę nad czasem, pojawia się możliwość przezwyciężenia milczenia. Jak zaznacza badaczka, powracające wspomnienia dają również możliwość przywrócenia właściwych zależności pomiędzy tym, co było, jest, a co dopiero się wydarzy. Przeszłość, przeżyta ponownie jako teraźniejszość, generuje możliwość pojawienia się przyszłości⁴⁸⁵. Zdaniem Tabaszewskiej

[...] przywrócenie naturalnego biegu czasu pozwala na konfrontację z tym wszystkim, co przeszłość powinna wyzwolić, i na powolne odbudowywanie zarówno zaufania wobec rzeczywistości świata, jak i rzeczywistości własnego doświadczenia. Wcześniej wypruta z doświadczenia przeszłość oraz związane z nią emocje muszą zostać ponownie przeżyte, a więc najpierw stać się częścią teraźniejszości, by wreszcie przestać być klinem, który radykalnie narusza tryby funkcjonowania naszego doznawania upływu czasu⁴⁸⁶.

Choroba Alzheimera matki głównej bohaterki wpływa na niemal wszystkie płaszczyzny utworu literackiego – począwszy od jego konstrukcji, poprzez relacje między postaciami, aż po fabularne złagodzenie doświadczenia wojennej traumy i dokonanie rozrachunku z przeszłością. Zważywszy na nieprzekraczalną barierę poznania i zrozumienia tego, co wydarza się w życiu osoby doświadczonej chorobą, proza Tulli to niezwykle wyzwanie (i wyznanie – by tak rzec za Czermińską – wzmacniając jednocześnie wymiar autobiograficzny tej prozy) twórcze. Jednak dzięki szeregowi narracyjnych zabiegów konstrukcyjnych i fabularnych – odwróconej koncepcji czasu, fragmentaryczności utworów, ukazaniu atomizacji pamięci i tożsamości poprzez nietrwałość, zmienność i destabilizację świata przedstawionego – konstruuje utwory zbliżające się do wyrażalności trudnego doświadczenia, w szczególności dezintegracji osobowości czy traumy.

⁴⁸⁵ J. Tabaszewska, *Zatarte tryby teraźniejszości...*, dz. cyt., s. 115.

⁴⁸⁶ Tamże, s. 119.

Zakończenie

Narracja postpamięciowa (próba definicji)

Istotą niniejszej pracy doktorskiej jest rozpoznanie i wyszczególnienie cech charakterystycznych dla narracji reprezentantów drugiego pokolenia powojennego. Wybrany materiał badawczy – (współ)autobiografia Anny Janko oraz proza autobiograficzna Magdaleny Tulli, pozwolił mi zauważyć szereg zbieżności oraz różnic w strategiach narracyjnych. Na podstawie ich cech podejmę próbę definicji narracji postpamięciowej.

Rozpoznanie i usytuowanie prozy Magdaleny Tulli na gruncie teoretycznoliterackim przysporzyło wielu problemów krytykom, niemalże od momentu ukazania się *Snów i kamieni* w połowie lat 90. XX wieku. Przyporządkowania powieści Tulli do kategorii nieepickiego modelu dokonał Przemysław Czapliński, lokując autorkę pomiędzy Jerzym Pilchem, Zytą Rudzką, Nataszą Goerke i Markiem Bieńczykiem⁴⁸⁷. Badacz nie tylko podjął próbę klasyfikacji prozy Tulli, ale również zwrócił uwagę na poetykę jej twórczości oraz na szczególną i oryginalną technikę obrazotwórczą artystki. Natomiast Jerzy Jarzębski, pisząc o dorobku artystycznym autorki, uwypuklał interesujące połączenie realistycznego opisu zdarzeń z „włamującym się w ich logikę porządkiem fantastyki”⁴⁸⁸. Tymczasem Arkadiusz Morawiec, zajmując się debiutancką powieścią Tulli, dociekał, jak – i czy w ogóle – możliwe jest odczytanie owej prozy⁴⁸⁹. Przez zindywidualizowany język, jakim posługuje się autorka, jej oryginalny styl i tematykę, proza ta stwarzała niemały problem kategoryzacyjny, choć można się zastanawiać, czy takie rozstrzygnięcia były w ogóle zasadne i konieczne, zwłaszcza w kontekście rozmycia granic gatunkowych i rodzajowych. Dopiero pojawienie się *Włoskich szpilek*, a następnie *Szumu* sprawiło, że narrację tę badacze twórczości artystki formalnie usytuowali oraz wykorzystali jako klucz interpretacyjny poprzednich powieści.

Tulli wielokrotnie sprzeciwiała się jednoznacznej kategoryzacji swojej prozy. Po ukazaniu się dwóch powieści autobiograficznych, znalazła ona również płaszczyznę porozumienia z czytelnikiem, której uprzednio nie udało jej się wytworzyć:

Moje doświadczenia z porozumiewaniem się przy pomocy książek przekonały mnie do metod dosłownych, do robienia rzeczy łatwych. Już wiedziałam, że muszą być łatwe, jeśli chcę szukać wspólnej części

⁴⁸⁷ P. Czapliński, *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 68–70.

⁴⁸⁸ J. Jarzębski, *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 46.

⁴⁸⁹ A. Morawiec, *Sny i kamienie Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań*, w: tegoż, *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*, Toruń 2014, s. 204–226.

naszych doświadczeń [...]. Ale czułam, że teraz mówimy o tym samym i rozumiemy się. Mówimy o naszym życiu, o tym, co mamy ze sobą wspólnego. Po to się pisze takie książki. Inaczej to nie ma sensu⁴⁹⁰.

Jak zauważa Dariusz Nowacki:

Wydaje się, że problem międzypokoleniowego transferu traumy – wypowiedziany wprost we *Włoskich szpilek*, wyraźnie zasugerowany we wcześniejszej *Skazie* (2006) – to „znalezisko”, które cieszy przede wszystkim interpretatorów prozy Tulli. Sama pisarka – tak w swoich wypowiedziach literackich, jak i w autokomentarzach – nie tyle nawet lekceważy ów problem, ile stara się zachować umiar i rozsądek, **a to antypody postawy, jaką kilka lat później zmanifestowała Anna Janko**⁴⁹¹.

Badacz dostrzega w powieściach Tulli tematyczną ciągłość. Dość surowy osąd twórczości Anny Janko zwraca jednak uwagę na fakt, że *Mała zagłada* przyczyniła się do prawdziwego przełomu w karierze artystki. Autorka, po wydaniu książki, otrzymała wiele wyróżnień i nagród, wskazujących na popularność i poczytność prozy zawierającej wątki dziedziczenia traumatycznego doświadczenia wojennego przez kolejne pokolenia. Niemniej w odczytaniu *Małej zagłady*, *Włoskich szpilek* i *Szumu* inspirującą kwestią stała się dla mnie poetyka owych narracji. Dlatego też utwory te zaliczam do prozy niefabularnej, której definicję zaproponował Bogdan Owczarek.

Konstruując pojęcie prozy niefabularnej, badacz wyszedł z założenia, że autorzy prozy polskiej po 1989 roku coraz mniejszą wagę przykładają do osi fabularnej. Na pierwszy plan wysuwa się natomiast opowiadanie, które w rozumieniu Owczarka nie ogranicza się do „tworzenia i przekazywania fabuły”⁴⁹². Punkt ciężkości opowiadania zostaje przesunięty z planu opowieści na samą czynność narracji⁴⁹³. Zjawisko niefabularności badacz chce rozważyć z dwóch perspektyw:

[...] od zewnątrz – od strony narracji, i od wewnątrz – od strony kompozycji opowieści. W pierwszym wypadku pomaga potoczna, czytelnicza intuicja sugerująca, iż w prozatorskich tekstach współczesnych fabuła wypierana jest przez wielokształtny żywioł mowy, pochodzący z rozmaitych gatunków i form. Fabułę więc wypiera opis, refleksja, publicystyka, esej, moralistyka, autobiografia, reportaż, listy itd. Z kolei patrząc od wewnątrz tekstu, można zauważyć, iż niefabularność powstaje jako efekt rozluźnienia związków opowiadania i ukształtowania nowych, niejasnych jeszcze stosunków między zdarzeniami⁴⁹⁴.

⁴⁹⁰ M. Tulli, *Jaka piękna iluzja*, dz. cyt., s. 96.

⁴⁹¹ D. Nowacki, *Z matki na córkę...*, dz. cyt., s. 187–188. Wyróżnienie – K.B.

⁴⁹² B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, s. 7.

⁴⁹³ Tamże, s. 13.

⁴⁹⁴ B. Owczarek, dz. cyt., s. 17.

Wymienione utwory Anny Janko i Magdaleny Tulli w mojej ocenie wpisują się w powyższy model poprzez traktowanie w nich płaszczyzny fabularnej podrzędnie względem realizacji strategii narracyjnej, obliczonej na wywołanie zaprojektowanej uprzednio czytelniczej reakcji. Niemniej to właśnie podjęty przez autorki wątek międzypokoleniowego dziedziczenia traumy wojennej pozwala na objęcie *Małej zagłady*, *Włoskich szpilek* oraz *Szumu* definicją narracji postpamięciowej i wykazanie cech strategii narracyjnych realizowanych w utworach. Różnice konstrukcyjne, ujęte w przeciwstawnych sobie odmianach narracji postpamięciowej – ekstrawertycznej, uprawianej przez Janko, i introwertycznej, realizowanej przez Tulli – wskażę, posługując się kategorią skali Doroty Korwin-Piotrowskiej, a więc poprzez wyznaczenie skrajnych „biegunów” narracji postpamięciowej. Takie działanie umożliwia, w moim odczuciu, wstępne zarysowanie granic definicji⁴⁹⁵. Podążam też w tym względzie za badawczymi sugestiami Aleksandry Grzemskiej czy za oceną Dariusza Nowackiego, który sytuuje strategię narracyjną Janko w opozycji do literackich praktyk Tulli.

Narracja postpamięciowa obejmuje zbiór strategii artystycznych mających na celu projekcję procesu międzypokoleniowego transferu traumy II wojny światowej przy pomocy określonych chwytów narracyjnych. Opiera się ona na wykorzystaniu zapośredniczonego doświadczenia traumatycznego, dotyczącego potomków ocalałych, i niesie potencjał kreacji tożsamościowej. Istotną cechą narracji postpamięciowej jest określenie związków pomiędzy osobami doświadczonymi traumą i tymi, którzy tę traumę odczuwają, co pozwala na wskazanie konsekwencji transferu traumatycznych doświadczeń. Narracja postpamięciowa charakteryzuje się fragmentarycznością, zaburzeniem związków przyczynowo-skutkowych i linearności. Koncepcja narracji zakłada przyjęcie subiektywnej perspektywy, dzięki której wykreowany obraz postaci i rzeczywistości wywoła w czytelniku określoną, zaplanowaną reakcję. Narracja postpamięciowa łączy się z dominacją estetyki śladu nad estetyką obecności. Istotna jest również koncepcja czasu i przestrzeni, która może prowadzić do symbolizacji bądź alegoryzacji przeszłości. By wykazać spektrum realizacji cech narracji postpamięciowej, wyróżniam w jej obrębie dwa modele: narrację ekstrawertyczną i introwertyczną.

Nadrzędną cechą modelu ekstrawertycznego, reprezentowanego przez *Małą zagładę* Anny Janko, jest jej apelatywny charakter. Narratorka wykorzystuje traumatyczne doświadczenie matki w celu wykształcenia wspólnoty emocjonalnej z odbiorcą oraz wskazania, że zagłada nigdy się nie kończy. Związek głównej bohaterki z matką został oparty na silnej, córczynej –

⁴⁹⁵ Mając świadomość operowania na wyłącznie dwóch strategiach narracyjnych, rezygnuję ze stworzenia ścisłych ram definicji. Przedstawione cechy obu narracji traktuję wyłącznie jako próbę naznaczenia obszaru cech charakterystycznych dla narracji postpamięciowej.

by tak rzecz – potrzebie identyfikacji, mającej na celu przejęcie ciężaru traumatycznej przeszłości. W obrębie narracji introwertycznej związku między postaciami osadzone są na intersubiektywnym modelu separacyjnym. W obrębie narracji introwertycznej związku między postaciami osadzone są na intersubiektywnym modelu separacyjnym. Unaocznia go użycie w narracji zestawu motywów korespondujących z obrazami pojawiającymi się w poezji Teresy Ferenc (wyobrażeniami domu, progu, ciszy, lustra – które szczególnie wzmacniają model). Ponadto *Mała zagłada* eksponuje silny splot matrylinearny, potęgowany epigenetycznym trybem dziedziczenia traumy. Relacja z rodzicielką ma jednak charakter zaburzony – w narracji pojawia się wątek parentyfikacji, polegający na poczuciu konieczności objęcia matki opieką. *Mała zagłada* jest próbą przepisania doświadczenia rodzicielki. Pomimo podjętych uprzednio przez matkę poetyckich wysiłków autoterapeutycznych Janko wydaje się korzystać z wojennego dziedzictwa nie tylko w celu rozrachunku z przeszłością, ale również w celu wpisania go w szerszy kontekst kulturowy. Wykazuje przy tym również aspiracje do uzupełnienia luk w historii rodzinnej i stworzenia sagi. W odróżnieniu od Magdaleny Tulli, w twórczości której istnieje silna międzypokoleniowa blokada informacyjna, pisarce udaje się osiągnąć generacyjne porozumienie i łączność. Narratorka *Małej zagłady* manifestuje silną potrzebę gromadzenia informacji o minionych wydarzeniach, co łączy się z wysoką reaktywnością podmiotu. Janko jest zainteresowana zbieraniem śladów przeszłości, odbudowywaniem historii rodzinnej, by następnie potraktować ją jako podstawę do mówienia o zbrodni w szerszym kontekście. Utwór ma charakter „afektywnej dialogiczności” – intertekstualność, wprowadzanie w jej obręb literackich, filozoficznych, kulturowych i artystycznych nawiązań ma na celu projektowanie afektu jako doświadczenia zewnątrztekstowego, odbiorczego. Narracja ekstrawertyczna realizuje estetykę nadmiaru poprzez stosowanie powtórzeń i enumeracji, stanowiących tendencję stylistyczną i obrazotwórczą utworu. Afektywność prozy realizowana jest równocześnie poprzez epatowanie okrucieństwem, kontrowersyjność przytaczanych przykładów, porównywanie, skalarność i gradualność zbrodni oraz wskazanie na fakt, że masakry wydarzają się „tu i teraz” niemal na oczach uczestnika kultury. Janko, korzystając z własnych wspomnień i zasobów pamięci zapośredniczonej, tworzy pamięciową sieć, sprawiającą, że doświadczenie indywidualne zostaje wpisane w szerszą perspektywę. Konstruuje tym samym sferę kolektywu postpamięci. Narratorka *Małej zagłady* wykazuje silną potrzebę grupowej przynależności. Otwiera się na innych w celu współdoświadczenia i współpamiętania. Poprzez wyjście poza historię matki i odnoszenie się do spraw społecznych używa również ironii jako kategorii wspólnototwórczej. Narratorka nastawiona jest na kreację rozmaitych kręgów funkcjonalno-kulturowych po to, by stworzyć płaszczyzny porozumienia z odbiorcą, któremu następnie narzuca własny, subiektywny

punkt widzenia. Z dziedziczeniem traumatycznej przeszłości łączy się również określona koncepcja czasu opierająca się na przyspieszeniu, akceleracji i następującej po nich kompensacji. Reprezentowana wizja temporalności wiąże się z życiem w ciągłym strachu przed kolejną katastrofą.

By wykazać cechy narracji introwertycznej, posługuję się dwiema powieściami autobiograficznymi Magdaleny Tulli: *Włoskimi szpilkami* oraz *Szumem*. Nadrzędną cechą modelu introwertycznego jest typ narracji o charakterze afektywnym (polegającym na afekcji podmiotu). Celem utworów jest wytworzenie wspólnoty doświadczenia z czytelnikiem poprzez afektywny wpływ narracji na odbiorcę. Podobne cechy wykazuje co prawda *Mała zagłada*, lecz w odróżnieniu od prozy Tulli afektywność ustępuje w niej miejsca apelatywności, będącej dominantą narracyjną. W powieściach autobiograficznych autorki *Trybów* związek głównej bohaterki z matką zbudowany jest na kategorii braku i pustki. Kreacja dziewczynki opiera się na modelu dziecka zaniedbanego, doznającego przemocy psychicznej, co powoduje jej społeczne nieprzystosowanie oraz pogłębia jej introwertyczność, prowadzącą do epizodów depresyjnych. Podmiot w powieściach Tulli żyje w osamotnieniu w nieprzychylnym i niepewnym świecie. Model introwertyczny charakteryzuje w przypadku *Włoskich szpilek* i *Szumu* szczególną niemetrylinearność, związaną z traumatycznym doświadczeniem obozowym matki-Żydówki i jej decyzją odcięcia się od emocji oraz rezygnacji z czułego kontaktu z dzieckiem. Narracje Tulli to przykłady rodzinnej antysagi przez wzgląd na szczątkowość relacji, które w przeważającej mierze mają charakter toksyczny lub ciężą ku rozpadowi, a w efekcie odsłaniają pozostającą po nich pustkę. Ponadto skrywana tajemnica rodzinnej przeszłości uniemożliwia stworzenie linearnej i chronologicznej historii rodzinnej. Zagłada wywiera afektywny wpływ na potomkinię ocalałej. Trauma międzypokoleniowa nie ma charakteru czysto biodziedzicznego, wynika w dużej mierze z modelu wychowania w izolacji i czerpania wiedzy na temat przeszłości ze środowiska zewnętrznego. W obrębie narracji introwertycznej związki między postaciami osadzone są na intersubiektywnym modelu separacyjnym. Jedyne relacje nawiązywane przez główną bohaterkę to więzi z postaciami fikcyjnymi wprowadzonymi w obręb narracji. Tulli kreuje również iluzoryczne światy zastępcze, które po pierwsze pełnią funkcję azylu postaci, a po drugie odsłaniają przed czytelnikiem złożoność – a zarazem nietrwałość – świata przedstawionego. W obrębie narracji introwertycznej kreowane są różne formy zamknięcia – czy to ciężącej przeszłości, czy też nadmiaru niechcianych emocji. Ponadto pamięć również podlega ulokowaniu w określonej przestrzeni – traktowana jest w prozie Tulli jako magazyn wspomnień. Narracja introwertyczna zbudowana jest na braku i pustce przejawiającej się w iluzo-

ryczności przedstawionego świata, prowizoryczności relacji międzyludzkich oraz pustki wewnętrznej postaci. Tak ujmowana pustka potęguje osamotnienie i generuje ironię w funkcji metarefleksyjnej. Czas w narracji introwertycznej charakteryzuje natomiast retardacja i rozciągłość, determinowana matczynym życiem przeszłością i koniecznością strzeżenia wojennej tajemnicy bez wybiegania w przyszłość czy nawet życia w teraźniejszości. Dopiero choroba Alzheimera rodzicielki prowadzi do przeformułowania uszkodzonej relacji pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, doprowadzając do swoistego uwolnienia głównej bohaterki z pułapki minionych wydarzeń. Porządek temporalny uwarunkowany jest zatem kondycją podmiotu traumatycznie doświadczonego.

Niezależnie od dzielących je różnic, *Mała zagłada* oraz powieści autobiograficzne Tulli wykazują też cechy wspólne. Pierwszą z nich jest niewątpliwie performatywność. O „zwrocie performatywnym” w humanistyce pisze Ewa Domańska:

„Zwrot performatywny” (wraz ze zwrotem ku sprawczości) wydaje się ciekawy, bowiem manifestuje „rebelianckie” skrzydło współczesnej humanistyki. Performance jest tutaj niejako symbolem przekraczania granic czy nawet ich niwelowania zarówno w sensie „znoszenia” granic dyscyplinarnych, jak i granic między tym, co ludzkie i nie-ludzkie. Nacisk na sprawczy podmiot, podmiot tworzący się poprzez działanie, przywraca mu moc i wyprowadza z postmodernistycznych mielizn⁴⁹⁶.

Wspomniana sprawczość realizuje się w wymienionych utworach jako celowe zatarcie granicy pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co fikcyjne. Obie autorki kreują autofikcje w celu złagodzenia nadmiernej ekspozycji emocjonalnej, ujawnienia bolesnych, życiowych doświadczeń. Niemniej zarówno Janko, jak i Tulli korzystają z faktu przynależności do drugiego pokolenia powojennego, dającej możliwość wytworzenia wiarygodnych kreacji artystycznych, opierających się na konfabulowanym doświadczeniu wojennych przeżyć oraz wskazaniu na ich długofalowe konsekwencje. Obie twórczynie aktywnie uczestniczą w spotkaniach autorskich, promują własne utwory, udzielają wywiadów. Anna Janko przyczyniła się również do ekranizacji *Małej zagłady*. Taka aktywność wskazuje na performatywny charakter postpamięciowych narracji artystek. Pisarki posługują się zabiegami narracyjnymi pozwalającymi na zachowanie dystansu wobec opisywanych traumatycznych zdarzeń. Tulli korzysta z możliwości prowadzenia narracji z perspektywy trzecioosobowej, Janko natomiast oddaje głos bezpośrednim świadkom wojennych wydarzeń. Takie działania łączą się z opisanym w psychologii zjawiskiem dysocjacji – swoistym odłączeniem od rzeczywistości. Dysocjacja wykorzystana jako chwyt literacki

⁴⁹⁶ E. Domańska, „Zwrot performatywny” w *współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 61. Obszernie o performatywności w humanistyce pisze również Anna Krajewska, zob. A. Krajewska, *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29, s. 31–85.

wskazuje równocześnie na silnie metarefleksyjny charakter utworów. Autorki korzystają również z podobnych sposobów konceptualizacji pamięci i postpamięci, a także posługują się metaforami tekstylno-krawieckimi. Poszukują również (czytelniczych) wspólnot emocjonalnych. Poprzez wymienione realizacje artystyczne pisarki podejmują próbę spożytkowania doświadczenia zbiorowego pierwszego (i drugiego) pokolenia oraz apelowania do wyobraźni zbiorowości (następnych pokoleń).

Bibliografia

Opracowania monograficzne

Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.

Alexander J.C., *Trauma: A Social Theory*, Cambridge 2012.

Antologia studiów nad traumą, red. T. Łysak, Kraków 2015.

Arno A., *Paul Celan. Tam, za kasztanami, jest świat. Biografia*, Kraków 2021.

Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 2006.

Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013.

Autobiografie (po)graniczne, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2016.

Badania biograficzne i narracyjne w perspektywie interdyscyplinarnej, red. M. Piorunek, Poznań 2016.

Barth, Barthelme, Coover, red. Z. Ładyga, Warszawa 2015.

Barth J., *Chimera*, New York 1972.

Barth J., *LETTERS. A novel*, New York 1979.

Barth J. *Literatura wyczerpania*, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Lewicki, tłum. J. Anders i in., Warszawa 1983, s. 38–54.

Bartnikowska U., *Doświadczenia wczesnego dzieciństwa a zaburzenia regulacji emocji u dziecka*, w: *Emocje dzieci i młodzieży z trudnościami w rozwoju i zachowaniu*, red. B. Win-czura, Kraków 2017, s. 29–41.

Bernlef J., *Niewdzięczna pamięć*, tłum. A. Oczko, Warszawa 2010.

Biografia i wojna. Metoda biograficzna w badaniu procesów społecznych. Wybór tekstów, red. R. Dopierała, K. Waniek, Łódź 2016.

Bocheński T., *Wstęp do czarnego humoru*, w: tegoż, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005, s. 7–24.

- Bojarska K., *Wydarzenia po Wydarzeniu: Białoszewski, Richter, Spiegelman*, Warszawa 2013.
- Borowski M., Sugiera M., *Praktyki spekulatywne*, w: M. Borowski i in., *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, Kraków 2020, s. 227–335.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Budzik J.H., „*Nie lepiej wybrać milczenie?*” literackie świadectwo problemów z dwujęzycznością. Projekt lektury fragmentu Włoskich szpilek Magdaleny Tulli na zajęciach z języka polskiego jako obcego, w: *Przestrzenie spotkania. Tom dedykowany Profesor Ewie Jaskółowej w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. K. Jędrych i in., Katowice 2018, s. 353–365.
- Burzyńska A., *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006.
- Burzyńska A., *Idee narracyjności w humanistyce*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Kraków 2008, s. 21–36.
- Burzyńska A., Markowski P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Carr D., *Time, narrative and history*, Bloomington 1991.
- Celan P., *Psalm i inne wiersze*, tłum. S.J. Lec, w: *Psalm i inne wiersze*, wyb. i tłum. R. Krynicki, Kraków 2013.
- Chase N.D., *Parentification. An Overview of Theory, Research, and Societal Issues*, w: tegoż, *Burdened Children. Theory, Research, and Treatment of Parentification*, Thousand Oaks 1999, s. 3–33.
- Chłosta-Zielonka J., *Znaczenie formy. Autobiograficzne relacje o wojnie adresowane do najmłodszych*, w: *Terapeutyczny wymiar gatunków autobiograficznych w wypowiedziach autorek XX i XXI wieku*, Olsztyn 2021, s. 195–219.
- Ciała zdrzutane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, red. A. Lipszyc, M. Zaleski, Warszawa 2015.
- Crosthwaite P., *Trauma, Postmodernism and the Aftermath of World War II*, Basingstoke 2009.
- Cuber M., *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Katowice 2013.
- Czapliński P., *Zagłada – niedokończona narracja polskiej nowoczesności*, w: *Ślady obecności*, red. S. Buryła, A. Molisak, Kraków 2010, s. 337–382.

- Czerwińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadecko, wyznanie, wyzwanie*, Kraków 2020.
- Dauksza A., *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, Warszawa 2017.
- Dauksza A., *Klub Auschwitz i inne kluby. Rwane opowieści przeżywców*, Gdańsk 2016.
- Dąbrowski B., *Postpamięć, wygnanie, diaspora. Autobiograficzne narracje Marianne Hirsch i Ewy Hoffman*, w: *Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, red. E. Graczyk i in., Kraków 2015, s. 47–58.
- Domagała A., *Bariery w terapii pośredniej. Problemy w komunikowaniu się z chorym*, w: A. Domagała, E. Sitek, *Choroba Alzheimera. Zaburzenia komunikacji językowej*, Gdańsk 2018, s. 282–314.
- Dutka E., *Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli*, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych. Cz. 1*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Katowice 2014, s. 525–550.
- Dzieci i doświadczenie wojny. Wiek XX i XXI*, red. M. Grzywacz, M. Okupnik, Poznań 2020.
- Dzika-Jurek K., *Problem ciężaru. Melancholia w twórczości Magdaleny Tulli*, Katowice 2014.
- Ekonomia w badaniach literackich. Zagadnienia teoretyczne*, red. Ł. Milenkowicz, P. Tomczok, Katowice 2017.
- Ekonomiczne teorie literatury*, red. M. Kłosiński, P. Tomczok, Katowice 2017.
- Ekonomie w literaturze i kulturze*, red. B. Cymbrowski, P. Tomczok, Katowice 2017.
- Emocje, ekspresja, poetyka – przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Kraków 2013.
- Epstein H., *Children of the Holocaust. Conversation with the Sons and Daughters of Survivors*, Nowy Jork 1979.
- Ferenc T. i in., *Cztery twarze domu. Antologia rodzinna*, Szczecin 1991.
- Ferenc T., *Moje ryżowe poletko*, Katowice 1964.
- Ferenc T., *Poezje wybrane*, Warszawa 1984.
- Ferenc T., *Widok na życie*, Sopot 2012.

- Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f)aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, red. M. Sugiera, Kraków 2018.
- Filutowska K., *Tożsamość narracyjna jako empiryczna podmiotowość – MacIntyre, Taylor, Ricœur*, Warszawa 2018.
- Fludernik M., *Towards a „Natural” Narratology*, London–New York 1996.
- Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. M. Ganczar, I. Gielata, M. Ładoń, Gdańsk 2019.
- Fragmenty dyskursu żałobnego*, red. M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański, Gdańsk 2021.
- Freud S., *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 2000.
- Fromm E., *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, Warszawa 1971.
- Fukuyama F., *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Kraków 2009.
- Geiger A., *Stary król na wygnaniu*, Warszawa 2013.
- Genova L., *Motyl*, tłum. Ł. Dunajski, Słupsk 2011.
- Głowiński M., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Kraków 2010
- Głowiński M., *Narratologia*, Gdańsk 2004.
- Gosk H., *Historia literatury jako ćwiczenie w uobecnianiu przeszłości. Propozycja postzależnościowa*, w: *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Warszawa 2015, s. 177–180.
- Grądział-Wójcik J., *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Poznań 2016.
- Grochocińska R., *Przemoc wobec dziecka w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym*, Gdańsk 1999.
- Grochowski G., *Między traktatem a poematem. Szczeliny istnienia Jolanty Brach-Czajny*, w: tegoż, *Teksty hybrydowe. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 215–238.
- Grynberg M., *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, Wołowiec 2014.
- Grzemska A., *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Toruń 2020.

- Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamieci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008.
- Hankała A., *Wybiórczość ludzkiej pamieci*, Warszawa 2001.
- Hasiór W., *Asamblaż* (od 1957), w: K. Brakoniecki, *Obrazy polskie*, Warszawa 2017, s. 44.
- Herman D., *Narrative: Cognitive Approaches*, w: *Encyclopedia of Language and Linguistics*, red. K. Brown, Oxford 2006, s. 452–459.
- Herman D., *Stories as a Tool For Thinking*, w: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, red. D. Herman, Stanford 2003, s. 163–192.
- Hilberg R., *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, tłum. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.
- Hirsch M., *Żaloba i postpamięć*, tłum. K. Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010, 247–280.
- Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2015.
- Hogan P.C., *Affective narratology. The emotional structure of stories*, Lincoln 2011.
- Hogan P.C., *What Literature Teaches Us About Emotion*, Cambridge 2011.
- Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Izdebska A., *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*, w: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, t. 1, red. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów 2010, s. 303–322.
- Jagodzińska M., *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Gliwice 2008.
- Jakubowski P., *Narracyjne i antynarracyjne modele egzystencji*, w: tegoż, *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*, Kraków 2016, s. 21–22.
- Janko A., *Diabłu świeca*, Gdańsk 1980.
- Janko A., *Dziewczyna z zapalkami*, Warszawa 2007.
- Janko A., *Finalistka*, Kraków 2021, eBook.
- Janko A., *Koronki na rany*, Gdańsk 1989.
- Janko A., *Mała zagłada*, Kraków 2015.

- Janko A., *Miłość, śmierć i inne wzory*, Kraków 2016.
- Janko A., *Oleś i Pani Róża*, Kraków 2018.
- Janko A., *Pasja według św. Hanki*, Kraków 2012.
- Janko A., *Świetlisty cudzoziemiec*, Warszawa 2000.
- Janko A., *Wykluwa się staruszka*, Gdańsk 1979.
- Jaremin B., *Pamięć*, w: tegoż, *Pracownia czasu*, Sopot 2015, s. 56.
- Jarzębski J., *Miasta, rzeczy, przestrzenie*, Gdańsk 2019.
- Jasionowicz S., *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009.
- Karolak S., *Druga wojna światowa w kobiecych narracjach postpamięciowych*, w: *Kobiety i/a doświadczenie wojny. 1914–1945 i później*, red. M. Grzywacz, M. Okupnik, Poznań 2015, s. 317–330.
- Kass W., A. w: tegoż, *Ba!*, Sopot 2014, s. 27.
- Klukowski Z., *Dziennik z lat okupacji Zamojszczyzny. (1939–1944)*, wstęp i red. Z. Mańkowski, Lublin 1958.
- Kłosiński K., *Fabula i fabuloznawstwo*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 160–170.
- Kobielska M., *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie, stan wojenny*, Warszawa 2016.
- Kobieta, literatura, medycyna*, red. A. Galant, A. Zawiszewska, Szczecin 2016.
- Korolczuk E., *Matki i córki we współczesnej Polsce*, Kraków 2019.
- Korwin-Piotrowska D., *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015.
- Krajewski M., *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, Olsztyn 2008, s. 131–152.
- Krawczyk-Bocian A., *Homo narrator*, Bydgoszcz 2021.

- Kreiswirth M., *Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences*, w: *Constructive criticism. The Human Sciences in the Age of Theory*, red. M. Kreiswirth, T. Carmichael, Toronto 1995, s. 61–87.
- Krupa B., *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, Kraków 2013.
- Krupiński P., „Dlaczego gęsi krzyczały?”. *Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Warszawa 2016.
- Kula M., *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.
- Kulka O.D., *Pejzaże metropolii śmierci. Rozmyślenia o pamięci i wyobraźni*, Wołowiec 2014.
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.
- Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011.
- Kuryluk E., *Goldi. Apoteoza zwierzczkowości*, Warszawa 2004.
- Kuryluk E., *Frascati. Apoteoza topografii*, Kraków 2009.
- Kuryluk E., *Feluni. Apoteoza enigmy*, Kraków 2019.
- Kwiatkowska A., „Jasne i mądre ciało” w poezji Teresy Ferenc, w: *Formy zaangażowania. Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Brzóstowicz-Klajn, G. Pertek, B. Przymuszała, Poznań 2017, s. 273–284.
- Kwiatkowska A., *W pochodze życia. Anna Janko o Teresie Ferenc*, w: *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik i in., Poznań 2015, s. 85–100.
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Elegijność ironiczna w poezji końca wieku*, w: tejże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 11–35.
- Legeżyńska A., *Od kochani do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.
- Literackie ekonomie*, red. P. Wolski, P. Tomczok, Katowice 2017.
- Loba M., *Wokół narratywistycznego zwrotu. Szkice krytyczne*, Poznań 2013.

- Luckhurst R., *The Trauma Question*, London 2008.
- Liotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migaśiński, Warszawa 1997.
- Łaguna P., *Ironia jako postawa i jako wyraz. Z zagadnień teoretycznych ironii*, Kraków 1984.
- Łebkowska A., *Granice narracji*, w: *Narracja i tożsamość. 2. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 28–43.
- Łebkowska A., *Narracja*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 181–216.
- Łebkowska A., *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019.
- Łebkowska A., *Wstyd i niebyt*, w: *W kulturze wstydu? Wstyd i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, Ł. Wróblewski, K. Muca, Kraków 2018, s. 13–30.
- Mach A., *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa 2016.
- Małczyński J., *Krajobrazy Zagłady w sztuce współczesnej*, w: tegoż, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*, Warszawa 2018, s. 144–209.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1995.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Marzec G., *Metafory pamięci*, Warszawa 2017.
- Medycyna narracyjna. Opowieści o doświadczeniu choroby w perspektywie medycznej i humanistycznej*, red. M. Chojnacka-Kuraś, Warszawa 2019.
- Michalski M., *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, hasła: *pamięć funkcjonalna*, s. 325–326; *pamięć magazynująca*, s. 341; *pamięć protektyczna*, s. 343–345.
- Morawiec A., *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*, Łódź 2018.

Morawiec A., *Sny i kamienie Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań*, w: tegoż, *Polityczne, prywatne, metafizyczne. Szkice o literaturze polskiej ostatnich dziesięcioleci*, Toruń 2014, s. 204–226.

Muchowski J., *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White'a*, Warszawa 2015.

Nęcka A., „*Co nie jest biografią – nie jest w ogóle*”. *Przykłady z prozy polskiej po 2000 roku*, w: tejże, *Emigracje intymne. O współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013, s. 173–210.

(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL, red. H. Gosk, Warszawa 2008.

Niedźwieńska A., *Poznawcze mechanizmy zniekształceń w pamięci zdarzeń*, Kraków 2004.

Nijakowski L.M., *Rozkosz zemsty. Socjologia historyczna mobilizacji ludobójczej*, Warszawa 2013.

Nowacki D., *Z matki na córkę (trzy transfery)*, w: *Kobiety do czytania. Szkice o prozie*, Katowice 2019, s. 181–197.

Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013.

Od poetyki przestrzeni do geopoetyki, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2012.

Opdahl K.M., *Emotion as Meaning. The Literary Case for How We Imagine*, London 2002.

Orwid M., *Przeżyć... i co dalej? Rozmawiają Katarzyna Zimmerer i Krzysztof Szwejca*, Kraków 2006.

Orwid M., *Trauma*, Kraków 2009.

Owczarek B., *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

Pamięć i afekty, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.

Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Łódź 2011.

Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

- Pawelec D., *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003.
- Pawlik-Kopek A., *Rzeczy pierwsze w poezji Teresy Ferenc*, Lublin 2019.
- Pietruszewska-Kobiela G., *Rodzina i dom w obszarze pamięci autobiograficznej. O poezji Teresy Ferenc*, w: *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*, red. K. Kralkowska-Gątkowska, B. Nowacka, Katowice 2011, s. 202–217.
- Podemska-Kałuża A., *Postpamięć w komiksie: Maus... Arta Spiegelmana w odbiorze współczesnej młodzieży*, w: *(Od)pamiętywanie – gry z przeszłością w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2018, s. 311–326.
- Pollack M., *Skazone krajobrazy*, Wołowiec 2014.
- Propp W., *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.
- Przymuszała B., *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, Poznań 2016.
- Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.
- Rimmon-Kennan S., *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London–New York 2002.
- Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska, G. Wołowiec, T. Żukowski, Warszawa 2014.
- Rosińska Z., *Metafory pamięci*, w: *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2006, s. 263–278.
- Rosner K., *Narracja a tożsamość jednostki ludzkiej*, w: *teżę, Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2006, s. 17–52.
- Rozliczanie przeszłości. Relacje polsko-żydowskie w tekstach kultury XX i XXI wieku*, red. T. Sucharski, M. Murawska, Słupsk 2016.
- Różewicz T., *Proza*, t. 3, Wrocław 2004.
- Różewicz T., *Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja*, Kraków 1986.
- Rusek M., *Niewysłuchany krzyk. Infantylnizm à rebours w powieściach Magdaleny Tulli*, w: *Światy dzieciństwa. Infantylnizacja w literaturze i kulturze*, red. M. Chrobak, K. Wądołny-Tatar, Kraków 2016.

- Ryan M.-L., *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington 1991.
- Salmon Ch., *Storytelling. Lla machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris 2007.
- Schier K., *Doroste dzieci. Psychologiczna problematyka odwrócenia ról w rodzinie*, Warszawa 2014.
- Sendyka R., *Poza obozem. Nie-miejsca pamięci – próba rozpoznania*, Warszawa 2021.
- Serkowska H., *Jakiej wiedzy o Alzheimerze dostarcza literatura piękna?*, w: *Literatura piękna i medycyna*, red. M. Ganczar, P. Wilczek, Kraków 2015, s. 301–316.
- Shallcross B., *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.
- Siewior K., *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej*, Warszawa 2018.
- Silverman K., *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge 1996.
- Skalska T., *Między pamięcią protetyczną a protezami pamięci. Dyskursy kultury popularnej w kontekście memory boom*, Łódź 2015.
- Sławiński J., *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.
- Spór o podmiotowość – perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Kraków 2016.
- Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński i in., Kraków 2005.
- Szturc W., *Eironeia*, Kraków 2018.
- Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. A. Dauksza, K. Koprowska, Warszawa 2019.
- Tabaszewska J., *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Warszawa 2016.
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, Kraków 2020.
- Tokarska-Bakir J., *Historia jako fetysz*, w: tejże, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004, s. 95–115.
- Tożsamość, kultura, nowoczesność. T. 1*, red. B. Morzyńska-Wrzosek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski, Bydgoszcz 2017.
- Tulli M., *Jaka piękna iluzja. Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską*, Kraków 2017.

- Tulli M., *Skaza*, Warszawa 2006.
- Tulli M., *Sny i kamienie*, Warszawa 1996.
- Tulli M., *Szum*, Kraków 2014.
- Tulli M., *Ten i tamten las*, Warszawa 2017.
- Tulli M., *Tryby*, Warszawa 2003.
- Tulli M., *W czerwieni*, Warszawa 1999.
- Tulli M., *Włoskie szpilki*, Warszawa 2012.
- Tuszyńska A., *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005.
- Tuszyńska A., *Mama zawsze wraca. Na podstawie opowieści Zosi Zajczyk (Jael Rosner)*, Warszawa 2020.
- Ubertowska A., *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa 2014.
- Ubertowska A., *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.
- Ulicka D., *Wstęp*, w: W. Propp, *Nie tylko bajka*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 5–23.
- W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967.
- Walas T., *Czy możliwa jest inna historia literatury?*, Kraków 1993.
- Walas T., *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003.
- Waligóra J., *Wymazywanie. Zdewastowana pamięć matki w autobiograficznej prozie Magdaleny Tulli*, w: *Przestrzeń i czas w lekturze – lektura przestrzeni i czasu*, red. D. Hejda, A. Jakubowska-Ożóg, Rzeszów 2019, s. 233–245.
- Warmbier A., *Tożsamość, narracja i hermeneutyka siebie. Paula Ricœura filozofia człowieka*, Kraków 2018.
- Wądolny-Tatar K., Klimczuk M., *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko i Mileny Wieczorek*, Gdańsk 2017.
- Wądolny-Tatar K., *Mechanizm dziejów w „Rzezi lalek” Anny Janko*, w: *Dramat w historii – historia w dramacie*, red. K. Latawiec, R. Stachura-Lupa, J. Waligóra, przy współpracy E. Łubieniewskiej, Kraków 2009, s. 486–497.

Wądolny-Tatar K., *Przepisana biografia matki. O „Małej Zagładzie” Anny Janko w perspektywie pamięci biodziedzicznej*, w: *Literatura przepisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Łódź 2016, s. 109–122.

White H., *Metahistory. The Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London 1975.

Wiek teorii. Sto lat nowoczesnego literaturoznawstwa polskiego, red. D. Ulicka, Warszawa 2020.

Wilkomirski B., *Fragments. Memories of a Wartime Childhood*, New York 1996.

Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy i metody badawcze, red. S. Buryła, P. Rodak, Kraków 2006.

Wróblewski M., *Doświadczenie dzieciństwa. Studium z antropologii literatury*, Toruń 2019.

Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania, red. P. Czapliński, E. Domańska, Poznań 2009.

Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.

Zarys teorii literatury, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Warszawa 1962.

Zdankiewicz-Ścigała E., *Aleksytmia i dysocjacja jako podstawowe czynniki zjawisk potraumatycznych*, Warszawa 2017.

Zieniewicz A., *Odmiany paktów autobiograficznych w literaturze XX wieku*, w: *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004.

Żórawska N., *Dziedzictwo (nie)pamięci. Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia*, Katowice 2018.

Artykuły w czasopismach naukowych

Alphen E. (van), *Afekt, trauma, rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 207–218.

Artwińska A., „*Odrodziły się traumy z czasów Zagłady*”. *Marzec 1968 jako narracja postkatastroficzna*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 25(45), s. 187–208.

Artwińska A., *Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i „więzy krwi”*: O Małej Zagładzie Anny Janko i Granicy zapomnienia *Siergieja Lebediewa*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 13–29.

Barthes R., *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 327–359.

Bembenek K., „*Zwrot narratystyczny*” a filozofia. *Casus Paula Ricœura*, w: „*Miscellanea Anthropologica et Sociologica*” 2016, nr 17(2), s. 41–52.

Berlant L., *Trauma i niewymowność*, tłum. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2018, nr 3, s. 176–195.

Bojarska K., *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 47–63.

Boruszkowska I., *Tekst infirmeryjny albo topografia doświadczenia medycznego*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 109–127.

Bremond C., *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 285–291.

Buryła S., *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131–151.

Cieliczko M., *Pustka*, „Forum Poetyki” 2015, nr 1(lato), s. 98–109.

Czabanowska-Wróbel A., „*Uspokojona, uspokajająca... Elegia młodopolska jako ogniwo modernistycznych dziejów gatunku*”, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 8, s. 53–70.

Czaja K., „*Świat przebrany, nieprzebrany*”. *Metafora tekstylna w poezji Stanisława Barańczaka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2019, nr 36(56), s. 125–148.

- Czapliński P., *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 68–84.
- Czapiński P., *Poszerzanie pola Zagłady*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 7–16.
- Czermińska M., *Ruchome granice autobiograficzności*, „Opcje” 2012, nr 1(86), s. 24–29.
- Czub M., *Ukryta trauma – zaniebdywanie i emocjonalne krzywdzenie dzieci*, „Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka” 2019, nr 2, s. 38–58.
- Czyżak A., *Autofikcja*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2020, nr 2(15), s. 93–98.
- Czyżak A., *Biografie polsko-żydowskie i żydowsko-polskie: rekonesans ponawiany*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 22(42), s. 157–172.
- Dauksza A., *Znaczenie odczuwane: projekt interpretacji relacyjnej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 256–281.
- Delaperrière M., *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, „Ruch Literacki” 2013, nr 1, s. 49–61.
- Domańska E., *Metafora – mit – mimesis. (Refleksje wokół koncepcji narracji historycznej Haydena White’a)*, „Historyka. Studia metodologiczne” 1992, t. 22, s. 29–44.
- Domańska E., *„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Drwięga M., *Podmiot i tożsamość w filozofii Paula Ricœura*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2016, nr 17(2), s. 13–25.
- Fortuna-Nieć A., *Transmisja traumy*, „Kronika Bocheńska” 2018, nr 7–8(312–313), s. 36–37.
- Głowacka D., *Sztuka i wspólnota: artystyczna refleksja nad Shoah jako otwarcie się na inność*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 189–206.
- Głowiński M., *Narratologia – dzisiaj i nieco dawniej*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 20–30.
- Grądziel-Wójcik J., *„Na stole operacyjnym”. Doświadczenie szpitala we współczesnej polskiej poezji kobiet*, „Anafora” 2016, R. 3, nr 1, s. 39–60.
- Grądziel-Wójcik J., *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o paronomazji na przykładzie poezji kobiet*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 30(50), s. 89–105.

- Greimas A., *Elementy gramatyki narracyjnej*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4, s. 177–198.
- Gryszkiewicz B., *Czarny humor w świadomości krytycznej dwudziestolecia międzywojennego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, nr 5, s. 108–131.
- Hellich A., *Autobiografia i ekspresja. „Kręgi obcości” Michała Głowińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 1, s. 77–88.
- Hirsch M., *Family Pictures: Mourning and Post-Memory*, „Discourse” 1992–1993, R. 15, nr 2, s. 3–29.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2009, nr 1, s. 103–128.
- Irigaray L., *I jedna nie ruszy bez drugiej*, tłum. A. Araszekiewicz, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 107–113.
- Iser W., *Apelatywna struktura tekstów: nieokreśloność jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1, s. 259–280.
- Jagodzińska M., *Amnezja dziecięca. Dlaczego nie pamiętamy wczesnego dzieciństwa?*, „Przeegląd Psychologiczny” 2000, t. 43, nr 3, s. 273–290.
- Jarzębski J., *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 44–53.
- Jarzyna A., *Poza imaginarium. O miejscu zwierząt w narracjach o Zagładzie i Zagłady w narracjach o zwierzętach*, „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 7–18.
- Jasionowicz S., *Pustka jako kategoria antropologiczna we współczesnym doświadczeniu poetyckim (Halina Poświatowska, Henri Michaux)*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2008, nr 8, s. 68–74.
- Kaczmarczyk K., *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia” 2015, nr 4(43), s. 3–16.
- Karolak S., *Utwory o matkach i córkach. Kobięce narracje postmemorialne*, „Politeja” 2015, R. 12, nr 3(35), s. 171–187.
- Kasińska P., *Somatyczne translacje i (auto)kreacje. Trauma i afekt u drugiego pokolenia w Małej Zagładzie Anny Janko i pracach Helen Epstein*, „Litteraria Copernicana” 2022, nr 2(42) (w przygotowaniu).

- Kellermann N.P.F., *Epigenetic Transmission of Holocaust Trauma: Can Nightmares Be Inherited?*, „Israel Journal of Psychiatry Related Sciences” 2013, nr 1, s. 33–39, on-line: https://cdn.doctorsonly.co.il/2013/07/08_Epigenetic-Transmission.pdf (dostęp: 10.05.2022).
- Knapek R. i in., *Literatura bez narracji, narracje bez literatury*, „ArtPapier” 2008, nr 21(117).
- Kołąkowski A., Liwska M., Wolańczyk T., *Elective mutism in children. Literature review*, „Psychologia Polska” 1996, nr 38(2), s. 233–246.
- Kończal K., Wawrzyniak J., *Polskie badania pamięcioznawcze: tradycje, koncepcje, (nie)ciągłości*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 4, s. 11–63.
- Koszowy M., *Dekonstrukcja dialektyki. Sny i kamienie Magdaleny Tulli (wobec realizmu socjalistycznego)*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 175–190.
- Koszowy M., *Obecne nierzeczywiste. Apofatyczna reprezentacja jako agon na przykładzie prozy Magdaleny Tulli*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 111–133.
- Kowalczyk A., *Czarny humor w twórczości Władysława Szlengla ze szczególnym uwzględnieniem wiersza „Mała stacja Treblinka”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2015, nr 15, s. 121–129.
- Krajewska A., *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29, s. 31–85.
- Kreiswirth M., *Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences*, „Poetics Today” 2000, nr 21, s. 293–318.
- Kula M., *Co zbudować, co zburzyć? O świadectwach pamięci w Polsce w 2007 r.*, „Przegląd Historyczny” 2008, nr 1, s. 105–116.
- Lachman M., *Okladkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 101–117.
- Ładoń M., *Drzewo kobiet. Matrylinearność w Nieczułości Martyny Bundy*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2020, nr 3, s. 201–214.
- Łebkowska A., *Henryk Markiewicz o teoriach powieści*, „Wielogłos” 2014, nr 1(19), s. 11–21.
- Markiewicz H., *Moje zdziwienie*, „Wielogłos” 2012, nr 4(14), s. 349–357.
- Momro J., *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 7–12.

- Morzyńska-Wrzosek B., *Choroba – bliski – utrata. Narracja maladyczna w późnej poezji Ludmiły Marjańskiej*, „Europa Orientalis” 2018, nr 37, s. 227–245.
- Muca K., *Tekst jako terapia. Humanistyka medyczna i badania nad reprezentacjami doświadczeń we współczesnej polskiej kulturze literackiej (wstępne rozpoznanie interdyscyplinarnego pola badań)*, „Prace Polonistyczne” 2020, t. 75, s. 243–244.
- „Napis” 2013, nr 19: *Album rodzinny z traumą w tle*.
- Nora P., *Miedzy pamięcią i historią: les lieux de mémoire*, tłum. P. Mościcki, „Tytuł roboczy. Archiwum” 2009, nr 2, s. 4–11.
- Nowak W., *Szkoła totalitarna*, „Roczniki Socjologii Rodziny” 1998, t. 10, s. 17–28.
- Nycz R., *Tropy „ja”: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 7–27.
- Nycz R., *We władzy opowieści*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 4–8.
- Pawlik-Kopek A., *Dom jako figura artystyczna w poezji Teresy Ferenc. Wstęp do problematyki*, „Colloquia Litteraria” 2015, nr 2, s. 31–43.
- Piaskowski Ł., *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, z. 4, s. 133–150.
- Pikor W., *Ironia jako narzędzie narracji*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2018, nr 11, s. 209–225.
- Przymuszała B., *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie” Magdaleny Tulli*, „Akcent” 2008, nr 4(114), s. 61–68.
- Rembowska-Płuciennik M., *Narracyjne modele intersubiektywności*, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 73–87.
- Rembowska-Płuciennik M., *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczeń sensualnych*, „Ruch Literacki” 2006, nr 6, s. 51–67.
- Rosner K., *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 7–15.
- Rosner K., *Narratywizm w filozofii historii a fenomenologia*, „Przegląd Filozoficzny” 2002, nr 2(42), s. 35–43.

- Różański M., *Tu mówi lager... Przeżywcy mają głos*, „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 422–430.
- Sendyka R., *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 323–344.
- Sobczak I., *Intymna obcość. Figura matki w powieści Frascati Ewy Kuryluk*, „Rocznik Komparatystyczny” 2019, nr 10, s. 103–120.
- Sobolewska A., *Pracownie krawieckie ludzkości*, „Teksty” 1978, nr 5, s. 49–64.
- Stachyra J., *Wpływ rodziny na kształtowanie się osobowości dziecka*, „Sympozjum” 2000, nr 2(7), s. 85–104.
- Stankowska A., *„Podróż ku sobie w podróże od siebie”. O poezji i sztuce Ewy Kuryluk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 32(52), s. 221–249.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci : lieux de mémoire*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11–20.
- Tabaszewska J., *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci. Kategoria pamięci kulturowej w badaniach nad literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4, s. 52–72.
- Tabaszewska J., *Zatarte tryby teraźniejszości. Afektywne struktury czasowe w twórczości Magdaleny Tulli*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 96–120.
- „Teksty Drugie” 2004, nr 5: *Trauma (nie)przedstawiona*.
- „Teksty Drugie” 2010, nr 6: *Trauma lektury, lektura traumy*.
- „Teksty Drugie” 2013, nr 6: *Zaafektowani*.
- „Teksty Drugie” 2014, nr 1: *Afektywne manifesty*.
- „Teksty Drugie” 2016, nr 2: *Widmologie*.
- „Teksty Drugie” 2018, nr 3: *Ustanawianie świadka*.
- Tippner A., *Sensing the meaning, working towards the facts: drugie pokolenie a pamięć o Zagładzie w tekstach Bożeny Keff, Magdaleny Tulli i Agaty Tuszyńskiej*, tłum. K. Adamczak, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 68–87.
- Todorov T., *Kategorie opowiadania literackiego*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 293–325.

- Tomalski R., *Aleksytymia i dysocjacja*, „Psychoterapia” 2008, nr 2(145), s. 35–43.
- Tomalski R., Pietkiewicz I.J., *Rozpoznawanie i różnicowanie zaburzeń dysocjacyjnych*, „Czasopismo Psychologiczne” 2019, t. 25, nr 1, s. 43–51.
- Tomczok M., „*Placz genów*”. *Magdalena Grzebałkowska: 1945. Wojna i pokój. Warszawa, Biblioteka Gazety Wyborczej*, 2015, ss. 413. *Anna Janko: Mała zagłada. Kraków, Wydawnictwo Literackie*, 2015, ss. 259, „*Narracje o Zagładzie*” 2015, nr 1, s. 324–328.
- Tomczok M., *Żydowskie dziedzictwo. Uwagi o sagach współczesnych*, „Kultura Popularna” 2015, nr 3(45), s. 78–87.
- Ulicka D., *Kariera chronotopu*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 259–271.
- Waligóra J., *Autoportret z lisem. Przeszłość do przezwyciężenia w prozie autobiograficznej Magdaleny Tulli*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, Wrocław 2019, nr 59, s. 135–150.
- Wądołny-Tatar K., *Dziecko i wojna w perspektywie postpamięci. Narracje dla najmłodszych*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 3(23), s. 111–124.
- Wądołny-Tatar K., *Estetyka przeszłości w przekazach dla najmłodszych w świetle uwag o filogenezie kulturowej*, „Polonistyka. Innowacje” 2016, nr 3, s. 99–108.
- Wądołny-Tatar K., *Powroty traumy w poezji Teresy Ferenc*, „Ruch Literacki” 2016, nr 2, s. 239–257.
- Węgiel-Wnuk M., *Proza moralitetem podszyta. O modalności utworów Magdaleny Tulli*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 1(6), s. 243–244.
- Wiegandt E., „*To*” *Magdaleny Tulli*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 22(42), s. 143–156.
- Zaleski M., *Niczym mydło w grze w scrabble*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 33–47.
- Zaleski M., *Wstyd jako katastrofa Innego*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 289–302.
- Zatora A., *Saga rodzinna – próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2017, z. 2, s. 25–41.
- Zawadzki A., *Słaba ontologia w nowoczesnej literaturze polskiej. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 27–42.

Rozmowy

CZYTELNIA: Rozlazłość mi wyszła uszami. Rozmowa z Magdaleną Tulli, rozmawiają Magdalena Tulli i Agnieszka Sowińska, on-line: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4729-czytelnia-rozlazlosc-mi-wyszla-uszami.html> (dostęp: 10.05.2022).

Magdalena Tulli, kanał YouTube: Telewizja Literacka TVL, rozmawiają Magdalena Tulli i Stanisław Bereś, on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=N4hHBsfOz9g&t=3835s> (dostęp: 10.05.2022).

Nijakowski: Ludobójstwo nasze powszednie, rozmawiają Jakub Majmurek i Lech M. Nijakowski, on-line: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/nijakowski-ludobojstwo-nasze-powszednie/> (dostęp: 10.05.2022).

Przestraszyłam się, ale tym razem nie było czego, rozmawiają Magdalena Tulli i Agnieszka Wolny-Hamkało, on-line: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/przestraszylam-sie-ale-tym-razem-nie-bylo-czego-16477> (dostęp: 10.05.2022).

Siedzi w nas pamięć upokorzenia, rozmawiają Magdalena Tulli i Małgorzata Kąkiel, „Przegląd” 2017, nr 47, s. 40–43.

Wojenny strach wszyty pod skórę – z Anną Janko rozmawia Emilia Padoł, on-line: <https://wiadomosci.onet.pl/kiosk/mala-zaglada-wojenny-strach-wszyty-pod-skore/ze4hv> (dostęp: 20.06.2022).

Wojna nie umiera nigdy – spotkanie autorskie z Anną Janko, kanał YouTube: PomorzeKultury, rozmawiają Anna Janko i Krystyna Chwin, on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=BlgxNdzXEGM> (dostęp: 16.06.2022).

Inne źródła internetowe

Bojarska K., *Trauma. Przegapione spotkania z historią*, on-line: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1734-trauma-przegapione-spotkania-z-historia.html> (dostęp: 10.05.2022).

Gzyra D., *Holokaust na twoim talerzu*, 2004, s. 1–6, on-line: https://www.academia.edu/34415131/Holokaust_na_twoim_talerzu (dostęp: 10.05.2022).

Mała zagłada, 2018, reż. N. Koryncka-Gruz, on-line: <https://vod.tvp.pl/video/mala-zaglada,mala-zaglada,42034289> (dostęp: 10.05.2022).

Nowacki D., *Dlaczego „przeszłości jest za dużo”?*, on-line: <https://wyborcza.pl/7,75410,10486733,dlaczego-przeszlosci-jest-za-duzo.html> (dostęp: 10.05.2022).

Słownik języka polskiego PWN, on-line: <https://sjp.pwn.pl/sjp/fenografia;2557696.html>, hasło: *fenografia*, (dostęp: 21.03.2022).

Starkowska A., Rachuta P., Hewniak E., *Depresja bez tajemnic. Kompendium wiedzy*, on-line: <https://www.wws.wzp.pl/sites/default/files/kompendium-wiedzy-projekt-pt.-depresja-bez-tajemnic.pdf> (dostęp: 10.05.2022).

Wasilewska M., *Parentyfikacja jako efekt międzypokoleniowego dziedzictwa traumy*, on-line: https://www.academia.edu/3022409/_Parentyfikacja_jako_efekt_mi%C4%99dzypokoleniowego_dziedzictwa_traumy_ (dostęp: 10.05.2022).