

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Instytut Filologii Polskiej

**Nastrój i trauma w polskiej prozie  
najnowszej (Odojewski – Tulli – Stasiuk)**

Patrycja Malicka

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem  
prof. dra hab. Tomasza Mizerkiewicza



**Poznań 2021**

## Spis treści

Słowem wstępu .....	4
I. Od nastroju do traumy (w perspektywie badań literackich).....	8
II. Próby nastrojowego przetwarzania doświadczeń traumatycznych w twórczości Włodzimierza Odojewskiego .....	28
1. Kilka uwag o tle biograficznym pisarstwa Odojewskiego .....	29
2. <i>Stimmung</i> w późnej twórczości Włodzimierza Odojewskiego .....	33
3. Trauma zapisana – o pokoleniu „wrzuconym w historię” .....	35
4. Analizując nastrojowość opowiadań – prozodia, rym, rytm .....	40
5. Ramy nastrojowe – głos, pogoda i muzyka .....	52
<i>Stimme</i> , czyli głos.....	56
Głosy, dźwięki i nastroje .....	73
Budowanie nastroju – natura i pogoda .....	85
Muzyczne nastrajanie .....	103
6. <i>Oksana</i> – miłość, trauma i nastroje .....	115
Karol – bohater rozstrojony .....	117
Przetwarzanie traumy .....	124
W poszukiwaniu harmonii.....	137
7. Podsumowanie .....	140
III. Postpamięć i rola nastroju w prozie Magdaleny Tulli na podstawie tomów opowiadań <i>Włoskie szpilki</i> i <i>Szum</i> .....	142
1. Recepcja twórczości Magdaleny Tulli.....	143
2. Literatura Holocaustu / literatura żydowska a kwestie traumy i postpamięci .....	161
3. Trauma matki i postpamięć córki .....	166
4. Nastrój, czyli jak wyrazić traumę i postpamięć .....	180
Prozodia oraz kwestie językowe i stylistyczne .....	181
Głosy, tony i dźwięki .....	186
Pogoda i muzyka .....	191
Nastrój i latencja widmowej Warszawy .....	201
Szumienie, czyli życie.....	218
5. Podsumowanie .....	225
IV. Traumatyczno-nastrojowe podróżowanie w utworach Andrzeja Stasiuka.....	226

1. Andrzej Stasiuk (od)czytany .....	227
2. Stasiuk traumatyczny i Stasiuk nastrojowy - <i>Dziennik pisany później, Wschód</i> .....	255
3. Nastrojowe przetwarzanie traumy .....	270
Odczuć nastrój miejsca - pogoda.....	270
Rym, rytm i kwestie prozodyjne.....	275
Usłyszeć historię, czy o nasłuchiwanie .....	283
Stworzyć opowieść - dźwięki, tony i motywy muzyczne .....	288
4. Podsumowanie .....	294
Zakończenie .....	296
Bibliografia .....	301

## **Słowem wstępu**

Od pewnego czasu kategoria nastrojowości (*Stimmung*) zaczyna powracać w licznych ujęciach do badań literackich i do refleksji humanistycznej. Powrót ten możliwy jest dzięki szeregowi zmian, którym podlega nie tylko poetyka, ale także współczesna teoria literatury. Jak zauważa w *Kulturowym zwrocie teorii* Anna Burzyńska:

Nowa humanistyka (...), zdaje się przechodzić ważną transformację. Coraz wyraźniej na horyzoncie rysuje się nowa możliwość jej funkcjonowania, w której zaczyna liczyć się to, co niewyjaśniane, nieujmowane językowo, niewypowiedane. To, co nie ma swojego systemu semiotycznego, raczej działa na odbiorcę, niż wchodzi z nim w relację, którą nazwalibyśmy komunikacją za pomocą znaków.<sup>1</sup>

Podobne przesunięcia dostrzegalne są na gruncie nowej poetyki. Tomasz Mizerkiewicz w tekście *Nowe sytuacje poetyki* podkreśla, iż coraz częściej w badaniach literackich widoczna jest potrzeba restytuowania fenomenologicznego podejścia do utworu literackiego<sup>2</sup>. Wyraża ją między innymi w swojej książce-manifeście *Uses of Literature* Rita Felski<sup>3</sup>, a także francuska badaczka Marielle Macé<sup>4</sup>. Felski rozwija nowatorską odmianę fenomenologii literaturoznawczej, w której zauważalna jest postawa bycia „przy tekście” lub „z tekstem”. Felski w swojej książce przytacza apologię bliskiego czytania Josepha Boone’a, który pisał o „pragnieniu śledzenia rytmów poezji i prozy, sposobów splatania i rozplatania powieściowych wątków”<sup>5</sup>, co wiąże się z uczuciem radości, jaki może sprawiać analiza tekstów literackich. Boone opisywał także chęć ulegania mocy tekstu, co znajduje w pracy Felski miejsce w opisie kategorii „oczarowania”.

Jak zauważa Mizerkiewicz – „Panujące przez kilka dziesięcioleci przekonanie o stricte tekstowej naturze utworu literackiego nie wydaje się już w pełni obowiązujące”<sup>6</sup>. Coraz większe znaczenie zyskuje więc przekonanie, że istnieniu tekstowemu dzieł towarzyszy głos - wyparty wcześniej przez dekonstrukcjonistyczną krytykę. Niezwykle

---

<sup>1</sup> A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2012, wyd. II, s. 82.

<sup>2</sup> T. Mizerkiewicz, *Nowe sytuacje poetyki*, „Forum Poetyki”, lato 2015, s. 20, online: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/article/view/26673/24310>, dostęp: 14.07.2021.

<sup>3</sup> R. Felski, *Uses of Literature*, Malden–Oksford 2008, wydanie polskie: R. Felski, *Literatura w użyciu*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2016.

<sup>4</sup> M. Macé, *Ways of Reading, Modes of Being*, „New Literary History” 2013, nr 2, s. 213–229.

<sup>5</sup> T. Mizerkiewicz, *Nowe sytuacje poetyki*, dz. cyt., s. 19.

<sup>6</sup> Tamże, s. 21.

ważna dla współczesnych badaczy jest także kategoria formy i substancji zaczerpnięta ze szkoły kopenhaskiej. Odnoszą się do niej w swoich badaniach między innymi Franco Moretti, Hans Ulrich Gumbrecht czy Hayden White.

Gumbrecht uważa, iż niemożliwe jest zrozumienie utworów (literackich, muzycznych i innych), jeżeli nie uwzględni się, iż mogą być one formami ulotnej substancji nastroju. Teoria ta była dla badacza punktem wyjścia do rozwinięcia studiów nad nastrojem i nastrojowością. Przywołane powyżej nowe teorie zdają się potwierdzać tezę o tym, iż współczesne badania literackie „otwierają się na życie” i nie tworzą „zamkniętego uniwersum konceptów, pojęć i idei”<sup>7</sup>. Zarówno poetyka jak i teoria literatury zwraca uwagę na marginalizowane do tej pory zagadnienia i chętniej akcentuje rolę doświadczenia czytelniczego, odchodząc od schematycznych teorii takich jak strukturalizm czy ortodoksyjna hermeneutyka. Waloryzowane współcześnie kategorie badawcze, na przykład realizm spekulatywny<sup>8</sup>, badania nad codziennością Michela de Certeau<sup>9</sup>, rzeczami<sup>10</sup> czy afektami pozwalają na zupełnie nowe tryby czytania literatury.

W swojej pracy chciałabym sprawdzić wartość poznawczą kategorii nastrojowości (*Stimmung*) w koncepcji zaproponowanej przez Hansa Ulricha Gumbrechta, zawężając jednak studium o nastroju i nastrojowości do zagadnienia ich wielorakiego związku z wypowiedzianymi przez polską prozę najnowszą doświadczeniami traumatycznymi. Pierwszy rozdział pracy poświęcony zostanie recepcji pojęcia nastroju (*Stimmung*), prezentacji podstawowych tez Hansa Ulricha Gumbrechta na ten temat, a także krótko przybliży stan badań humanistycznych, w tym literackich, na temat problematyki traumy. Kolejne trzy rozdziały poświęcone zostaną analizie wybranych utworów Włodzimierza Odojewskiego, Magdaleny Tulli oraz Andrzeja Stasiuka w kluczu nastrojowym z odniesieniem do zawartych w utworach doświadczeń traumatycznych. W twórczości Odojewskiego wątek traumy związany jest z rzezią wołyńską - doświadczeniem zagłady wieloetnicznej wspólnoty zamieszkującej tereny zachodniej Ukrainy (Podole, Wołyń, Pokucie) w czasie II wojny światowej.

---

<sup>7</sup> A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, dz. cyt., s. 80.

<sup>8</sup> T. Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Casuality*, University of Michigan Library, Michigan 2013.

<sup>9</sup> M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przekł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

<sup>10</sup> B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.

W przypadku Tulli doświadczenie traumatyczne wiąże się z żydowskim Holocaustem, a konkretnie z postpamięcią głównej bohaterki opowiadań. W utworach Andrzeja Stasiuka pojawiające się traумы dotyczą zarówno wojny bałkańskiej, jak i traумы Wschodu, w tym radzieckiej Rosji.

# **I. Od nastroju do traumy (w perspektywie badań literackich)**

Termin nastrojowość (niem. *Stimmung*) powstał na gruncie estetyki niemieckiej. Pierwsza faza rozwoju pojęcia przypadła na „okres burzy i naporu”, kiedy poszukiwano sposobu przewyciężenia dominującego w nauce o poznaniu paradygmatu racjonalistycznego<sup>11</sup>. Warto jednak zaznaczyć, że już Immanuel Kant w *Krytyce władzy sądzienia* (1790) podkreślał konieczność stworzenia „proporcjonalnej zgodności” (*proportionierte Stimmung*) pomiędzy percepcją emocjonalną i racjonalną (czyli pomiędzy wyobraźnią a intelektem, subiektywnością a obiektywnością) w celu osiągnięcia pełnego poznania<sup>12</sup>. Podobnie pojęcie nastroju - jako „centralnego miejsca w punkcie przecięcia uczucia i rozumu”<sup>13</sup> - funkcjonowało będzie w filozofii niemieckiego idealizmu, między innymi w pracach Fryderyka Schillera. Schiller w liście *O estetycznym wychowaniu człowieka* pisał:

Umysł więc przechodzi od uczucia do myśli przez usposobienie pośrednie, w którym czynne są zarazem zmysłowość i rozum, ale dlatego właśnie znoszą wzajemnie swoją określającą moc i przez przeciwstawienie stwarzają negację. To pośrednie usposobienie, w którym umysł nie podlega przymusowi fizycznemu, ani moralnemu, a przecież czynny jest na oba te sposoby, szczególnie zasługuje na miano usposobienia wolnego, a jeśli stan określenia zmysłowego nazywamy stanem fizycznym, stan zaś określenia rozumowego stanem logicznym i moralnym, to ów stan realnej i czynnej możliwości określenia nazwać trzeba stanem estetycznym<sup>14</sup>.

Najwcześniejsze jednak świadectwo doby romantyzmu przywołuje w ramach hasła *Stimmung* David Wellbery dla *Historycznego słownika podstawowych pojęć estetyki* (2003). W 1776 roku w rozprawie o rzeźbiarzu Falconecie Goethe określa nastrój jako jakość estetyczną unaoczniającą się w codziennych sytuacjach jako „harmonijna jedność” pozornie niepowiązanych ze sobą elementów. *Stimmung* taki dostępny miał być jedynie jednostkom obdarzonym ponadprzeciętną wrażliwością, zwłaszcza artystom. Opisany przez Goethego rzeźbiarz: „lubi wkroczyć do zakładu szewskiego

---

<sup>11</sup> Zob. G. Ronge, *Nastrój*, „Forum Poetyki”, Zima 2016, s. 78,  
online: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/article/view/26708/24376> dostęp: 10.07.2021.

<sup>12</sup> Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 88-89.

<sup>13</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, tłum. Arkadiusz Żychliński, [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012, s. 159. Wydanie niem. H. U. Gumbrecht, *Stimmungen lesen. Wie man die Wirklichkeit der Literatur heute denken kann*, [w:] tegoż, *Stimmungen lesen. Über eine Wirklichkeit der Literatur*, Hanser München, 2011.

<sup>14</sup> Zob. F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 123. Cyt. za: H.U.Gumbrecht, *Czytanie nastrojów*, dz. cyt., w. 159.

lub do stajni, lubi spoglądać na twarz swej kochanki, lub na swoje buty, lub na starożytne zabytki, wszędzie bowiem odczuwa święte wibracje i słyszy ciche tony, za pomocą których natura łączy wszystko ze wszystkim”<sup>15</sup>. Jak podkreślała Maria Cieśla-Korytowska:

Romantyzm (...) przejął ideę harmonii wraz z innymi koncepcjami iluministycznymi, odziedziczonymi po wieku poprzednim, pojmując harmonię jako wzajemne związki wszystkich poziomów rzeczywistości, istniejące na każdym poziomie odpowiedniki innych poziomów oraz - mutatis mutandis - harmonijne między nimi związki. (...) Idea harmonii i jedności świata (...) zakłada, że pierwotnie istniała jedność wszystkiego, która uległa późniejszemu rozbiciu, a do której odzyskania trzeba dążyć, oraz to, że świat jest harmonijny, to znaczy, że pomiędzy różnymi jego piętrami (...) istnieją paralele<sup>16</sup>.

Fryderyk Hölderlin z kolei pojęcie „nastroju” zawęził do określenia go mianem „tonów” zawartych w tekstach antycznej Grecji. Oznacza to, iż o nastroju możemy mówić jedynie w odniesieniu do czasów starożytnych, a nie naszej współczesności. Siedemdziesiąt lat później Fryderyk Nietzsche posługiwał się słowem „nastrój” w odniesieniu do wspomnień i wyobrażeń związanych z wczesnymi stadiami kształtowania się cywilizacji. W związku z teorią Niezschego pojęcie nastroju uniezależniło się od terażniejszości i zaczęło funkcjonować głównie w odniesieniu do przeszłości i związanej z nią „zasady nostalgii” (m.in. w pracach Aloisa Riegla).

Kategoria nastrojowości powróciła do łaski w okresie neoromantyzmu. Artur Hutnikiewicz powołując się na wypowiedź wiedeńskiego krytyka Hermann Bahra, zwraca uwagę, iż nastrojowość utożsamiana była wtedy ze sztuką „egotyczną i symboliczną”, „szukającą nowego dreszczu w różnorodnych odmianach irracjonalizmu”<sup>17</sup>. Jej przykładem miała być twórczość Verlaine’a, Balmonta, Tetmajera<sup>18</sup>, Żeromskiego, Maeterlincka, Rittera, których wyróżniała „nastrojowa opisowość w odtwarzaniu przelotnych i pierzchliwych momentów, wrażeń, wzruszeń

---

<sup>15</sup> D. Wellbery, *Stimmung*, [w:] *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, zredagowane przez Karlheinz Barck, T. 5. Stuttgart-Weimar, 2003, tłum. G. Ronge, cyt. za: G. Ronge, *Nastrój*, dz. cyt.

<sup>16</sup> M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 31-32 oraz s. 99

<sup>17</sup> A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 23.

<sup>18</sup> Zob. J. Krzyżanowski, *Kazimierz Tetmajer i liryka nastrojowa*, [w:] tegoż, *Neoromantyzm polski*, 1890-1918, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 52-88.

zmysłowych, asocjacji kolorystycznych, wszytkiej chaotycznej zmienności świata, w odrzuceniu rygorów racjonalnej analizy i artystycznej kompozycji”<sup>19</sup>. W prozie „obrazy natury zaczęły się nasycać osobistym odczuciem obserwatora, powstały nastrojowe pejzaże, w których rolę organizującą widzenie odgrywał (...) czynnik podmiotowy, wrażliwość patrzącego, jego chwilowe, podlegające zmiennym nastrojom stany duszy”<sup>20</sup>. Hutnikiewicz podkreśla także połączenie symbolizmu i kategorii nastrojowości:

Ta idealistyczna orientacja, skierowana ku przestrzeniom, zaledwie przeczuwalnym, niepojętym i tajemniczym, domagała się zupełnie nowych środków wyrazu i w tym poszukiwaniu zwrócili symboliści uwagę na świat dźwięków, stanowiący domenę i swoisty język sztuki muzycznej. Zdając sobie sprawę, że jest to sztuka z samej swojej natury czysto formalna i asemantyczna, mieli jednocześnie świadomość, że zdolna jest ona owym pozapojęciowym językiem jednak pewne treści w sposób aluzyjny podsuwać i sugerować, poddawać ton ogólny, budzić subiektywne wzruszenia i nastroje, pozostawiając jednocześnie słuchaczom całkowitą swobodę snucia dowolnych skojarzeń wokół tej dominanty nastrojowej, jaką zdolny jest wytwarzać język utworu muzycznego. Na zasadzie analogii również poezja miała działać podobnie. Zamiast przedmiot nazywać, miała go jedynie wyobraźni czytelników aluzyjnie podsuwać. Służyć tej aluzyjności miał symbol jako znak obrazowy podstawiony w miejsce rzeczywistości duchowej, jako metaforyczny równoważnik stanów i zjawisk żadnym innym językiem niewyraźalnych<sup>21</sup>.

Problematyka „nastrojowości” pojawia się także w dziele Heideggera *Bycie i czas* (1927), gdzie opisana zostaje jako „element ludzkich uwarunkowań egzystencjalnych”. Heidegger podkreśla także, że różnorakie i podlegające zmianom nastroje mogą kształtować nasze zachowanie i uczucia w codziennej egzystencji, jednak nie możemy sami owych nastrojów wybierać<sup>22</sup>. Z drugiej strony, jak zauważa Michał Paweł Markowski<sup>23</sup>, *Stimmung* w dziele Heideggera „dostraja nas do świata lub zestraja z nim”, staje się więc elementem niezbędnym w uzyskaniu poznania. *Stimmung* pozwala otworzyć nam do owego poznania dostęp: „możliwości otwierania [bycia] przez poznawanie są zbyt małe w porównaniu do źródłowego otwierania przez

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 24.

<sup>20</sup> A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, dz. cyt., s. 266.

<sup>21</sup> Tamże, s. 24-25.

<sup>22</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów*, dz. cyt., s. 160.

<sup>23</sup> M. P. Markowski, *Wrażliwość, interpretacja, literatura*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1-2, s. 103-104.

nastroje”<sup>24</sup>. Tak rozumiany *Stimmung* powraca w pracach Mieke Bal, która analizując dzieła sztuki często odwołuje się do pojęcia afektu i nastrojowości:

„nastrój” jest w istocie taką domeną afektu, w której dzieło sztuki i widz lub czytelnik mogą wspólnie w sposób najprostszy dzielić rozmyte poczucie podmiotowości. Specyfika nastroju wymaga być może rozwinięcia. W błyskotliwych rozważaniach o wojnie i konfrontacji ze śmiertelnością, Kaja Silverman pisze, powołując się na Heideggera, że możemy pojąć (lub nie) naszą skończoność raczej w sposób afektywny niż racjonalny, „raczej poprzez nastrój niż wiedzę abstrakcyjną”<sup>25</sup>.

Kolejna zmiana w postrzeganiu pojęcia nastroju nastąpiła po zakończeniu II wojny światowej. Doświadczenie strasznej cywilizacyjnej traumy wojennej skutkowało uniezależnieniem pojęcia nastroju od konotacji „pośrednictwa” i „harmonii”. W artykule *Classical and Christian Ideas of World Harmony* Leo Spitzer stwierdził, że „wobec dobiegającej końca wojny światowej harmonia jako rama opisowa dla kosmologii oraz ludzkiej egzystencji straciła chyba na zawsze swoją wartość”<sup>26</sup>. Z drugiej jednak strony Hans Ulrich Gumbrecht przytacza pochodzącą z podobnych lat wypowiedź Gottfrieda Benna, z której można wyciągnąć wniosek, iż „sam fakt istnienia powszechnego przeświadczenia o niemożności wyobrażenia sobie spajającej ówczesną terażniejszość harmonii - jest sam w sobie swoście rozumianym nastrojem”<sup>27</sup>. W związku z czym nastrój uwolnił się od narzucanych mu ograniczeń i mógł być używany - jako kategoria uniwersalna - z większą swobodą, przez co dziś możemy mówić o nastroju zarówno tekstów kultury, jak i wydarzeń historycznych.

Na gruncie współczesnej teorii literatury pojęcie nastrojowości stanowi główny przedmiot zainteresowań - wspomnianego powyżej - niemieckiego badacza Hansa Ulricha Gumbrechta. Teoretyk uważa, iż „od wczesnych lat 90. nie pojawiła się w zasadzie żadna nowa teoria literatury, która byłaby intelektualnym i instytucjonalnym wyzwaniem dla swoich poprzedniczek”<sup>28</sup>. Wpływ na to mogło mieć bardzo szybkie

---

<sup>24</sup> M. Heidegger *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 191.

<sup>25</sup> Mieke Bal powołując się na Kaję Silverman, wyjaśnia konotacje niemieckiego słowa *Stimmung*, które oznacza „nastrój”, ale także „dostrojenie”, także w sensie muzycznym. Silverman nastrój rozumie za Heideggerem, jako dostrojenie *Dasein* do czegoś innego. (M. Bal, *A gdyby tak? Język afektu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 184, online: [http://rcin.org.pl/Content/51078/WA248\\_67201\\_P-I-2524\\_bal-a-gdyby.pdf](http://rcin.org.pl/Content/51078/WA248_67201_P-I-2524_bal-a-gdyby.pdf), dostęp: 10.07.2021).

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> G. Ronge, *Nastrój*, dz. cyt.

<sup>28</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów*. dz. cyt.

pojawianie się w drugiej połowie XX wieku coraz to nowych „paradygmatów teoretycznych”. Według Gumbrechta zniknięcie presji „epistemologicznej reorientacji” w XXI wieku sprawia, iż literaturoznawcy chętniej skupiają się na fenomenach tekstowych, co więcej – badacz dostrzega „wolną przestrzeń” długo zajmowaną przez „arcymyślicieli” teorii<sup>29</sup>. Analizując obowiązujący współcześnie paradygmat badawczy, Gumbrecht wskazuje na dwie wykluczające się ontologie literatury: 1) dekonstrukcję i zwrot lingwistyczny, które w swojej ortodoksji sprowadzają się do „dowiedzenia niemożliwości językowego odniesienia do świata” oraz 2) studia kulturowe (*Cultural Studies*, niem. *Kulturwissenschaften*) cechujące się “epistemologiczną beztróską”<sup>30</sup>. Badacz podkreśla, iż jedynie „trzecia pozycja” może przełamać impas, w którym znalazła się współczesna teoria literatury, dlatego też proponuje powrót do kategorii nastroju, a dokładniej do czytania i analizowania tekstów literackich (i nie tylko) „ze względu na nastrój”.

Gumbrecht, podobnie jak Leo Spitzer we wspomianej już rozprawie, na samym wstępie podkreśla nieprzetłumaczalność pojęcia „nastrój” na gruncie zachodniej teorii literatury. W języku angielskim określenia „mood” i „climate” cechują się odmiennym znaczeniem. *Mood* oznacza bowiem wewnętrzne, prywatne uczucie, z kolei *climate* odnosi się do czegoś obiektywnego otaczającego zarówno jednostki jak i grupy ludzi i mogącego wywierać na nich określony psychiczny wpływ<sup>31</sup>. Zarówno język angielski jak i francuski posiadają wyrażenia w rodzaju „być dobrym lub złym nastroju” (*être en bonne/mauvaise humeur, to be in a good/bad mood*) lub „tworzyć nastrój” (*créer une atmosphère, to create atmosphere*), o tyle nie ma w tych językach odpowiednika, który w pełni oddawałby znaczenie *Stimmung* rozumianego jako „moment w relacji człowieka z otoczeniem (a więc z krajobrazem, naturą i bliźnimi), w którym obiektywne (faktyczne) i subiektywne (psychologiczne) aspekty poznania łączyłyby się i zestrajały (*would comprehend and weld together*) w spójną, harmonijną całość”<sup>32</sup>. Warto odnotować, że także *Słownik języka polskiego* odnotowuje jedynie dwa znaczenia

---

<sup>29</sup> Gumbrecht wymienia tutaj takich badaczy jak: Erich Auerbach, Kenneth Burke, Paul de Man, Jacques Derrida, Lucien Goldmann, Wolfgang Iser, Claude Levi-Straus, Wolfgang Preisendanz, Edward Said, Raymond Williams.

<sup>30</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów.*, dz. cyt., s. 153.

<sup>31</sup> Tamże, s. 154.

<sup>32</sup> L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*, „Traditio” 1944, nr 2, s. 409-464, tłum. G. Ronge, Cyt. za G. Ronge, *Nastrój*, dz. cyt.

słowa „nastój”: „utrzymujący się przez pewien czas ogólny stan psychiczny z przewagą uczuć określonego rodzaju i skłonnością do reagowania zgodnie z tymi uczuciami; usposobienie” oraz „atmosfera panująca w jakimś środowisku, otaczająca jakieś miejsca, zjawiska”<sup>33</sup>. Pierwsze znaczenie odnosi się do pojęć psychologicznych, warto odnotować, iż badanie nastrojów, podobnie jak kilka lat temu badanie afektów, jest obecnie często poruszonym zagadnieniem<sup>34</sup>. W większości też psychologiczne definicje nastroju bazują na kategoriach afektywnych:

*Nastój* jest przykładem stanu emocjonalnego, którego wpływ na procesy poznawcze (w tym także na twórczość) od lat jest przedmiotem badań zarówno w Polsce, jak i na świecie. Według Watsona (2000) *nastój* to przejściowy epizod afektywny, o umiarkowanym natężeniu i czasie trwania, co odróżnia go od emocji – krótkiej i intensywnej. Poza tym emocje są zwykle odpowiedzią na działanie określonego bodźca, podczas gdy *nastój* nie posiada „wyraźnej przyczyny”. Często mówi się, że *nastój* może powstawać w wyniku zetknięcia z quasi-obiektami (pośrednio), np. na skutek przeżycia określonej emocji, która powstała w zetknięciu z właściwym obiektem<sup>35</sup>.

Psychologicznego pojęcia nastroju nie należy jednak utożsamiać z pojęciem nastroju w ujęciu teoretycznoliterackim, podobnie zresztą jak nie należy go łączyć z kategorią nastrojowości stosowaną w epoce modernizmu, w ówczesnym dyskursie malarskim. Aleksander Gierymski *nastój* - na gruncie malarskim - określał jako zbiór barwnych plam i gier światła. Zdaniem malarza obrazy powinny powstawać w wyniku połączenia „czucia i pamięci”<sup>36</sup>.

Hans Ulrich Gumbrecht w zbiorze esejów *Stimmungen lesen*<sup>37</sup> oprócz zreferowania historii pojęcia podkreśla jego szczególne znaczenie w języku niemieckim. Jak podkreśla badacz, jedynie w tym języku rdzeń słowa wskazuje na „głos” (*Stimme*), a także odsyła nas do czasownika *stimmen*, używanego w pierwotnym

---

<sup>33</sup> Hasło: *Nastój*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 505.

<sup>34</sup> Zob. *Nastój. Modele, geneza, funkcje*, pod red: E. Goryńskiej, M. Ledzińskiej, Ma. Zajenkowskiego, Warszawa 2011; C. André, *Nastroje. Jak nauczyć się pogody ducha?* przeł. K. Arustowicz, Warszawa 2017.

<sup>35</sup> A. Rutkowska-Didiuk, *Nastój a twórczość* [w:] *Nastój. Modele, geneza, funkcje*, dz. cyt., s. 213.

<sup>36</sup> P. Baranowski, F. Hatt, *Światło w malarstwie*, Poznań 2013, s. 41.

<sup>37</sup> Zbiór ten nie został jeszcze w całości przetłumaczony na język polski. Ukazał się jednak angielski przekład pod nazwą *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, Stanford University Press 2012.

sensie jako *ein Instrument stimmen*, czyli „nastrajać instrument”. Łączenie nastroju z kategoriami zaczerpniętymi z muzyki, tonami i słyszeniem tonów, jest szczególnie interesujące. Jak zauważa Gumbrecht:

Słyszemy nie tylko wewnętrznym i zewnętrznym uchem: słyszenie jest złożoną formą zachowania, obejmującą nasze ciało; nasza skóra i nasze percepcyjne zdolności haptyczne odgrywają przy tym ważną rolę. Każdy odbierany ton jest oczywiście pewną fizyczną rzeczywistością (nawet jeżeli niewidzialną fizyczną rzeczywistością), która jako taka napotyka nasze ciało (*aus unseren Körper trifft*) (*it hits our body*, mówimy w języku angielskim) i otacza je (*unseren Körper umgibt*) (*it wraps our body*)<sup>38</sup>.

Wpływ doświadczenia muzycznego na percepcję rzeczywistości stanowił także istotny punkt w rozważaniach romantyków<sup>39</sup>. Wilhelm Heinrich Wackenroder w *Dywagacjach o sztuce dla przyjaciół sztuki*, poświęcił temu zagadnieniu szkic pod tytułem *Cuda Muzyki* łączy doświadczenie muzyczne z pojęciem tonów i dźwięków, a także fizycznym wręcz oddziaływaniem na odbiorcę:

Zapytajcie muzyka, dlaczego z taką wewnętrzną pogodą trąca struny (...). Doprawdy, niewinna to i wzruszająca przyjemność radować się dźwiękami, czystymi dźwiękami! Dziecięca to radość! Gdy inni odurzają się niespokojną krzątaniną i pośród trzepotu poplątanych myśli (...) padają w końcu niespokojni na ziemię - ja zanurzam głowę w święte, orzeźwiające źródło dźwięków i uzdrawiająca bogini wlewa we mnie znów niewinność dziecka, żebym spojrzał na świat świeżym okiem i rozpląnął się w ogólnym, radosnym z nim pojednaniu<sup>40</sup>.

O boskiej wręcz sile dźwięków i muzyki pisał także Johann Ludwig Tieck w *Dywagacjach o sztuce dla przyjaciół sztuki* w rozdziale *Dźwięki*:

I tak muzyka, sztuka posługiwania się dźwiękami, wrażenie, jakie na nas wywiera, należy bezsprzecznie do rzeczy najbardziej zdumiewających, powiedziałbym nawet, że jest czymś najbardziej ze wszystkiego niepojętym, cudownie najosobliwszym, najbardziej tajemniczo zagadkowym, czymś, co wszechobecne porusza się nie wiadomo jak, a przecież jakże błyskotliwe, po niewidocznych okręgach wokół nas i niczym

---

<sup>38</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów*, dz. cyt., s. 154.

<sup>39</sup> Henri Peyre w książce *Co to jest romantyzm*, poświęcił miejsce na analizę „muzycznego piękna wierszy Lamartine’a” pisząc o poetyckich strofach pełnych „muzyczności i zmysłowości”. Zob. H. Peyre, *Co to jest romantyzm*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1987, s. 237.

<sup>40</sup> W. H. Wackenroder, *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół sztuki*, przeł. Jacek St. Buras [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i opracował T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 58.

wspaniała rama stanowi ozdobę dla nas samych i naszego ducha, naszych najpiękniejszych odczuć, naszego najśłodszego szczęścia<sup>41</sup>.

Dźwięki muzyki przypominają często subtelny płynny żywioł, przejrzysty, niczym lustro strumień, w którym oko często zdaje się nawet dostrzegać w połyskujących odcieniach, jak jakieś urocze, eteryczne i wzniosłe postaci zamierzają się właśnie połączyć, jak podnoszą się z dołu i stają pośród płynących tonów coraz jaśniejsze. Ale muzyka w tym właśnie znajduje upodobanie, że nie dopuszcza, aby cokolwiek naprawdę się urzeczywistniło, z jasnym brzękiem bowiem znowu wszystko pęka i w przygotowaniu są już nowe twory<sup>42</sup>.

Oprócz muzyki podobnie oddziałuje na nas, zdaniem Gumbrechta, pogoda, która ma zdolność „ewokowania nastrojów” czy też skłania nas do „snucia refleksji na temat nastrojów”. Dla pełnego zdefiniowania kategorii nastroju badacz powołuje się wypowiedź literackiej noblistki Toni Morrison, która opisała *Stimmung* za pomocą metafory „bycia dotkniętym jakby od środka” (*being touched like from inside, als ob man von innen berührt wurde*)<sup>43</sup> co, moim zdaniem, zbliża tę kategorię do pojęcia afektu. Nastrój bowiem, pomimo tego, że jest rodzajem lekkiego dotknięcia naszego ciała przez materialne otoczenia, niemal zawsze oddziałuje na naszą psychikę. Jest to rodzaj odczucia czy uczucia, którego nie możemy kontrolować. Odczuwany nastrój może przenosić nas w inną rzeczywistość – przypominać wydarzenia, miejsca i osoby z przeszłości.

Podążając za Toni Morrison można podjąć próbę zdefiniowania nastroju jako kategorii, która opisuje nieuchwytny - towarzyszący zarówno profesjonalnej jak i nieprofesjonalnej lekturze - moment w relacji czytelnika z tekstem. Uczucie to możemy porównać do „bycia wchłoniętym” przez świat przedstawiony w tekście<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> J. L. Tieck, *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół sztuki*, przeł. Jacek St. Buras [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i opracował T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 82

<sup>42</sup> Tamże, s. 86-87.

<sup>43</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów*, dz. cyt., s. 155.

<sup>44</sup> „„Czytanie nastrojów” to odkrywanie nastrojów w tekstach i innych artefaktach, afektywne i także fizyczne wchodzenie z nimi w bliski kontakt i wskazywanie na nie”. Tamże, s. 169. O „czytaniu w afekcie”, czyli czytaniu emocjonalnym pisał m.in. Ernst van Alphen: „czytanie w afekcie”, to nie *close reading*, bądź „lektura alegoryczna” („allegorical reading”) czytanie mające na celu ustanowienie znaczenia tekstu („reading for meaning”) ale doświadczenie tekstu jako zdarzenia, doświadczenie tekstu jako wehikułu afektu – co nie wyklucza lektury w poszukiwaniu znaczenia”. (Zob. *Dlaczego afekty?*, Instytut Badań Literackich, online: <http://ibl.waw.pl/pl/o-instytucie/pracownie-i-zespoły/zespół-do-badan-nad-literatura-i-kultura-poznej-nowoczesności/afektyinowoczesność>, dostęp: 25.05.2021).

Według Gumbrechta moment odkrycia nastroju jest możliwy dzięki harmonijnemu zestrojeniu się wszystkich komponentów budujących dane dzieło (komponentów referencyjnych: typy przedstawianych bohaterów, charakter opisywanych miejsc, nieuchwytnie wyróżniki danej kultury czy epoki etc.) i komponentów materialnych, takich jak: prozodia czy forma wydania dzieła – jego nośnik) w spójną całość, która umożliwia odbiorcy pełne poznanie tekstu – zarówno na płaszczyźnie faktów, jak i emocji. Materialne komponenty tekstu sprawiają, że oddziaływać on może na „wewnętrzne uczucia” czytelników – mogą też „ewokować nastroje”<sup>45</sup>. Gumbrecht wielokrotnie podkreśla znaczenie materialnego wymiaru tekstu w odczuwaniu nastroju – „recytacja lirycznego tekstu albo deklamacja tekstu prozatorskiego o silnej strukturze rytmicznej (...) wywiera wrażenie także na tych słuchaczach, którzy nie rozumieją używanego przy tym języka”<sup>46</sup>. W teorii Gumbrechta w produkcji nastrojów brać mogą udział wszystkie poziomy konstrukcyjne tekstów. Warto podkreślić, iż istnieje związek między określonymi wzorcami opowiadania a określonymi nastrojami - jako przykład badacz podaje findesieclowy nastrój dekadencji wykreowany w *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna<sup>47</sup>. Nastrojowość w tym przypadku jest niejako zaprogramowana przez autora, dlatego sposób jego odczytania jest zawsze „jeden” dla konkretnego tekstu kultury. Drugi schemat relacji pomiędzy tekstem kultury a konotowanym przez niego nastrojem dotyczy sytuacji, w której odczytanie nastroju możliwe jest jedynie w przypadku powstania określonych warunków ich odbioru i przyjęciu przez czytelnika odpowiedniej postawy interpretacyjnej. W takim przypadku komponenty dzieła „absorbują” nastrój już w chwili powstania, ujawniają go jednak dopiero w trakcie późniejszej lektury<sup>48</sup>.

W teorii Gumbrechta nastrój wiąże się z semantyczną swobodą użycia, dlatego też, jak podkreśla badacz – „Nie ma już sytuacji bez swojego *nastroju*, w konsekwencji czego można pytać o nastrój każdej sytuacji, każdego dzieła i każdego tekstu [...] bez ograniczania się do tych historycznych kontekstów, kiedy to na planie stała tęsknota za

---

<sup>45</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów*, dz. cyt., s. 156.

<sup>46</sup> Tamże, s. 156.

<sup>47</sup> Inne przykłady to powieść łotrzykowska z połowy XV wieku, w której wyczuwalne jest napięcie między życiem powszednim a religijną ortodoksją świata kontreformacji w Hiszpanii, erotyczne pożądanie wyczuwalne w sonetach Williama Shakespeare'a, *Kuzynek mistrza Rameau* Denisa Diderota, prezentujący szorstkość świata w dekadach poprzedzających rewolucję francuską.

<sup>48</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów*, dz. cyt., s. 156.

pośrednictwem i harmonią”<sup>49</sup>. W związku z tym *Stimmung* staje się w badaniach Gumbrechta kategorią uniwersalną. W celu poparcia swojej tezy badacz przytacza przykłady dzieł oraz epok literackich, które postrzegamy bez względu na upływ czasu za nastrojowe. Pierwszy przykład dotyczy *Dekameronu* Boccaccia, Gumbrecht upatruje w nim pierwszego dzieła, w którym podkreślona została przestrzeń muzyki, a także jej ramy nastrojowe skłaniające poniekąd czytelnika/czytelników do indywidualnej lub głośnej lektury. Zdaniem badacza, to zainteresowanie kwestią nastroju mogło być powiązane z doświadczeniem samotności w obliczu rozwoju pierwszych form wczesnonowożytnej podmiotowości<sup>50</sup>. Kolejny - oczywisty dla Gumbrechta – przykład to epoka romantyzmu, w której „homogeniczność pewnych nastrojów ustawiano (...) w geście nostalgii albo nawet protestu przeciwko doświadczeniu obojętności w społeczeństwach „mieszczańskich”<sup>51</sup>. Trzeci moment wzmożonej fascynacji nastrojami, to według badacza późny XIX wiek, kiedy to największą popularnością cieszyło się malarstwo historyczne i architektura historyzująca. Zdaniem badacza silne zmiany społeczne, złożoność świata i jego chaos wytwarzały potrzebę tęsknoty za indywidualnym dostępem do harmonii.

Podążając za tym tropem Gumbrecht stawia tezę, iż każde dzieło współczesne posiada swój indywidualny *Stimmung* związany z nastrojem utajnienia (*mood of latency*). W książce *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*<sup>52</sup> Gumbrecht podjął próbę udokumentowania dramatu obecności, który stał się udziałem kultury po II wojnie światowej. W swojej książce badacz analizował powojenne dzieła dramaturgiczne, prasę, *Byt i nicość* Sartre’a, a także odwoływał się do własnych wspomnień dotyczących lat powojennych w Niemczech. Wszystkie te analizy prowadziły do rozpoznania rodzącego się wówczas *Stimmungu*, który wyróżniał się przekonaniem, iż:

Wszystkie jego przejawy biorą się z poczucia, iż coś decydująco istotnego dla całej kultury pozostaje ukryte (...). Dlatego powstającą wtedy terażniejszość określa

---

<sup>49</sup> Tamże, s. 161.

<sup>50</sup> Tamże, s. 162

<sup>51</sup> Tamże, s. 162.

<sup>52</sup> H. U. Gumbrecht, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, tłum. A. Paszkowska, wstęp: A. Krzemiński, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015. Tytuł oryginalny: *After 1945: Latency as Origin of the Present*, Suhrkamp Verlag Berlin 2012.

paradoksalne przekonanie, iż to, co obecne, pozostaje nieobecne, istnieje w dyskretnym stanie latencji<sup>53</sup>.

Kategoria *Stimmung* w tej koncepcji jest pojemna, umożliwia pełniejsze spojrzenie na konkretny utwór literacki, malarski, muzyczny, filmowy lub całą formację literacką czy dany okres historyczny.

Praktyczne zastosowanie „czytania nastrojów” zaprezentował Gumbrecht w książce *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*<sup>54</sup>. W rozdziale *Momenty (Moments)* skupił się na analizie w kluczu nastrojowym następujących utworów: pieśni średniowiecznego niemieckiego poety-minnesängera Walthera von der Vogelweide, anonimowego opowiadania hiszpańskiego z 1554 roku - *Żywot Łazarza z Tormes, oraz o jego dolach i niedolach*, które zapoczątkowało gatunek powieści łotrykowskiej, sonetów Williama Shakespeare’a, nowel hiszpańskiej pisarki barokowej - Marii de Zayas (w której utworach akcentował miłosną melancholię - *amorous melancholy*), dialog filozoficzny Diderota *Kuzynek mistrza Rameau* (fr. *Le neveu de Rameau*) skupiając się na kwestiach pogodowych i głosowych, obrazy Caspara Davida Friedricha (zwłaszcza pod kątem harmonii i światła), *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna, smutek zawarty w powieści *Memorial de Aires* (1908) brazylijskiego pisarza Machado de Assis, wolność wybrzmiewającą z utworów Janis Joplin. W rozdziale *Sytuacje (Situations)* skupił się natomiast na formacjach literackich i społecznych sytuacjach: surrealizmie w szkicu *The iconoclastic energy of Surrealism*, nastroju panującym w roku 1920 w powiązaniu z doświadczeniem I wojny światowej (szkic *Tragic sense of life*) czy też dekonstrukcji w szkicu *Decostruction, asceticism, and self-pity*.

Szkice te pozwalały nie tylko zrozumieć kategorię „czytania nastrojów” w praktyce badawczej, ale przede wszystkim akcentowały szeroki zakres jej użycia w analizie nie tylko utworów literackich, ale także malarskich, muzycznych. Gumbrecht wskazał także na możliwość określania nastroju epok literackich, sytuacji społeczno-

---

<sup>53</sup> T. Mizerkiewicz, *Ku manifestacji. Hansa Urlicha Gumbrechta problematyka obecności* [w:] H. U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, przeł. K. Hoffmann, W. Szwebs, Poznań 2016, s. 11-12.

<sup>54</sup> H. U. Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, tłum. E. Butler, Stanford University Press, 2012. Oryginalne wydanie w języku niemieckim zostało opublikowane w roku 2011 pod tytułem *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, Carl Hanser Verlag, München 2011.

politycznych<sup>55</sup> czy metod badawczych. Przede wszystkim warto jednak podkreślić, jak zauważył Gerard Ronge, iż prezentowana przez Gumbrechta kategoria nastroju „stwarza potencjał dla nazwania i uporządkowania tych intymnych przeżyć towarzyszących odbiorowi dzieła, dla których ze względu na ich zbytnią subiektywność i unikalność zabrakło dotąd miejsca w nauce o literaturze”<sup>56</sup>. Według Gumbrechta momenty *Stimmungu* uświadamiają czytelnikowi (czy też odbiorcy innego tekstu kultury lub doświadczenia), iż w czytaniu nastrojów nie chodzi jedynie „o znaczenia, ich deszyfracje, o rozumienie, ale też o przeżycie obecności”<sup>57</sup>.

Jak zauważa Tomasz Mizerkiewicz, teorie Gumbrechta zyskują na wadze w środowiskach akademickich, nie tylko Niemczech i Stanach Zjednoczonych, ale także w Portugalii, Brazylii, Francji, Hiszpanii czy Rosji. Na polski grunt badawczy teorie Gumbrechta wkraczają powoli, o czym świadczą pojawiające się tłumaczenia zarówno fragmentów książek badacza (fragment wspomnianej już książki *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature* został zawarty w zbiorze *Teoria - Literatura - życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej* - rok 2012), jak i całych publikacji - *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności* (wydanie polskie 2015) czy *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać* (wydanie polskie rok 2016). W tym też roku „Forum Poetyki” zamieściło tłumaczenie artykułu Gumbrechta *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi?”*, a do słownika poetologicznego dołączyło hasło *Nastrój* stworzone przez Gerarda Ronge. Teoria Gumbrechta, zwłaszcza problematyka obecności, stanowi także istotny punkt w badaniach literackich Tomasza Mizerkiewicza - *Po tamtej stronie tekstów Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (2013), *Literatura obecna Szkice o najnowszej prozie i krytyce* (2013), *Niewspółczesność. Doświadczenie temporalne w polskiej literaturze najnowszej* (2021).

Kolejnym „tropem” w poszukiwaniu kategorii nastroju jest książka Agaty Bielik-Robson z 2004 roku *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*<sup>58</sup>. *Stimmung* zostaje przedstawiony tam przy okazji opisu koncepcji „duszy czującej”

---

<sup>55</sup> Oprócz wspomnianych już opisów lat 1920, 1945 Gumbrecht analizował także rok 1926 w swojej książce *W 1926. Żyjąc na krawędzi czasu (In 1926. Living at the Age of Time, Cambridge, Mass. - London 1997.*

<sup>56</sup> G. Ronge, *Nastrój*, dz. cyt., s. 82.

<sup>57</sup> T. Mizerkiewicz, *Ku manifestacji...*, dz. cyt., s. 11.

<sup>58</sup> A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.

Hegla. Bielik-Robson podkreśla, iż „romantyczność” to zarazem *Stimmung* podmiotu nowoczesnego. Podmiot odczuwa ból i lęk, jest permanentnie zagrożony śmiercią, ale stanowi to jedynie wstępny etap doświadczenia nowoczesności, który rozpoczyna proces dojrzewania. Punktem dojścia jest chwilowe zharmonizowanie (tu powraca tradycyjne pojmowanie *Stimmung*), kiedy to podmiot dowiaduje się, że jego doświadczenie było darem. Wtedy też jest gotów przejść do pełnego „zestrojenia się” z otaczającą rzeczywistością. Na tej właśnie płaszczyźnie koncepcja Bielik-Robson łączy się ze *Stimmungiem* Gumbrechta.

Pewnego pokrewieństwa z myślą Gumbrechta możemy doszukiwać się także w pracach czerpiących inspiracje z pism Derridy. Warto wymienić książkę Andrzeja Marca, *Widmontologia Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* (2015)<sup>59</sup> czy Olgi Drendy *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w czasach transformacji* (2016)<sup>60</sup>. Dla autorki „Połączenie osobliwości, absurdu, nostalgii i niepokoju” ma być wyróżnikiem artefaktów czasu duchologicznego – czasu, który „wypadł z formy”. Wspomniany brak formy wiąże się z jego przejściowym charakterem, który, jak mówi autorka, „nie polega tylko na tym, że to, co stare, przepoczwarza się w nowe, ale także na tym, że w terażniejszości przeszłość i przyszłość istnieją obok siebie właśnie jako widma”. Według Drendy terażniejszość zamieszkiwana jest przez widma czasów minionych i przyszłych. Wydaje się jednak, że w czasach przełomu (w tym przypadku lat 80. i 90.) jesteśmy bardziej świadomi ich obecności.

Częściej komentowane i poruszane w ramach refleksji humanistycznej jest z kolei drugie pojęcie stanowiące przedmiot tej dysertacji - trauma. Jak zauważa we wstępie do swojej *Antologii studiów nad traumą* Tomasz Łysak, ostatnie dwie dekady upowszechniły pojęcie traumy jako narzędzia opisu w takich dyscyplinach wiedzy jak psychoterapia, literaturoznawstwo, badania kulturowe, historiografia, czy też badania nad Zagładą. Pewne przejawy traumy, jak odnotowuje badacz, stały się wręcz kapitałem kulturowym, a nawet podstawą tożsamości, co doprowadziło do rozmycia znaczenia traumy, często je spłycając<sup>61</sup>. Jego zdaniem psychoanalityczny rodowód pojęcia często

---

<sup>59</sup> A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.

<sup>60</sup> O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków 2016.

<sup>61</sup> T. Łysak, *Antologia studiów nad traumą*, Kraków 2015, s. 5

zostaje porzucony na rzecz badania kultury i społeczeństwa, a *trauma studies* połączyły się z badaniami pamięci<sup>62</sup>.

Przytaczany przez Łysaka Roger Luckhurst upatruje genealogii traumy w katastrofach kolejowych z lat 60. XIX wieku, po raz pierwszy pojawiło się tam pojęcie łączące terminologię medyczną i prawną – „męska histeria”, która łączyła kategorie somatyczne oraz urazy psychologiczne<sup>63</sup>. W tym też okresie zarysowały się pierwsze próby terapii traumy proponowane przez Pierre’a Janeta, który zalecał manipulowanie wspomnieniami, przetwarzanie ich lub też zastępowanie sfalszowaną pamięcią, a także Freuda, którego interesowały na tym etapie wspomnienia z dzieciństwa mogące wywoływać traumatyczne symptomy<sup>64</sup>. Somatyczne i psychologiczne teorie traumy powróciły także w związku z doświadczeniami I wojny światowej pod postacią tzw. traumy okopów (*shell shock*), a następnie kolejnych wydarzeń społeczno-historycznych:

Współczesne zainteresowanie traumą badacz ten (Luckhurst - PM) łączy z aktywnością weteranów wojny w Wietnamie, ruchem feministycznym oraz ocalałymi z Zagłady, którzy w latach 70. powtórnie wprowadzili to pojęcie do obiegu, nadając mu znaczenie zarówno terapeutyczne, jak i polityczne. Sama zaś trauma stała się narzędziem polityki tożsamości. Luckhurst podkreśla jednak, że w rozmaitych dyskursach używanych do opisu traumy nie utraciła ona swojego pierwotnego, medyczno-prawnego charakteru<sup>65</sup>.

Pojęcie traumy często utożsamiane jest, zwłaszcza w badaniach psychologicznych, w pojęciem Zespołu Stresu Pourazowego (PTSD), który w 1980 roku został oficjalnie uznany za jednostkę chorobową.

Częściej jednak poruszane literacko zagadnienia dotyczą pojęć traumy historycznej, strukturalnej i kulturowej. Łysak uznaje, iż pytanie o historyczny wymiar doświadczenia traumy jest kluczowy dla rozwoju badań nad pojęciem. Problem ten stanowił jeden z głównych tematów podejmowanych przez Dominicką LaCaprę, który szczególnie akcentował różnice między traumą strukturalną a historyczną: „Ta pierwsza

---

<sup>62</sup> A. Traverso, M. Broderick, *Interrogating Trauma: Toward Critical Trauma Studies*, [w:] *Interrogating Trauma. Collective Suffering in Global Arts and Media*, red. M. Broderick, A. Traverso, London 2011, s. 4-5.

<sup>63</sup> R. Luckhurst, *The Trauma Question*, London 2008, s. 35.

<sup>64</sup> T. Łysak, *Antologia studiów...*, dz. cyt., s. 10.

<sup>65</sup> Tamże, s. 11.

wywodzi się z psychoanalitycznego opisu nerwicy, z odczucia pacjenta, że nie sposób dać wyrazu brakowi, będącemu samym fundamentem osobowości. Niemożność sprawowania kontroli jest jądrem nerwicy. Trauma historyczna wywoływana jest raczej przez rzeczywistą stratę, a nie przez nieświadomą nieobecność<sup>66</sup>. Jak podkreślał badacz, w traumie strukturalnej nie można mówić o konkretnych ofiarach, a jej narracje niekiedy popadają w mitologizację lub fikcję. Trauma historyczna z kolei wyróżnia się tym, że można ją obiektywnie i precyzyjnie opisać (jak np. Zagładę, niewolnictwo, apartheid, przypadki molestowania dzieci czy gwałtu)<sup>67</sup>. Kontynuując wątek nieobecności Katarzyna Bojarska podkreśla jeszcze wyraźniej różnicę doświadczenia traumy historycznej i strukturalnej w teoriach LaCapry:

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. W tak wykreślonym między tymi biegunami polu LaCapra występuje jako surowy krytyk doświadczenia (historycznego) i praktyk narracyjnych, w których sercu leży nieokreślona nieobecność i bezkresne pławienie się w pustce. Odrzuca koncepcje teoretyczne, ujmujące przeszłość jako „czystą nieobecność” (sensu, treści, doświadczenia), traktując je jako blokady konstruktywnych (społecznie pożytecznych) rozwiązań rzeczywistych problemów historycznych czy politycznych. Uważa za szkodliwe podejścia umożliwiające jednostkom i zbiorowościom fiksację na urazie, która z kolei prowadzi do jego fetyszowania, a przez to z jednej strony do absolutyzowania jednych a umniejszania czy ignorowania innych, konkretnych historycznych strat na rzecz dyskursu nieobecności. Autor *Historii w okresie przejściowym* powiada, utratą można i należy się zająć, właściwie ją rozpoznać, opracować i przepracować. Przekuć ten proces na istotny element fundujący tożsamość danej jednostki czy grupy<sup>68</sup>.

Bojarska uważa, iż we współczesnym dyskursie traumatycznym niezwykle istotne i inspirujące może okazać się zwrócenie nie tyle ku temu, co zostało utracone, ile ku temu, co w wyniku tej straty zostaje. Owo „wytwarzanie z resztek” pamięci może

---

<sup>66</sup> Tamże, s. 14.

<sup>67</sup> D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym: doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 152.

<sup>68</sup> K. Bojarska, *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty Drugie” 2014, 5, s. 47-63, online: [http://rcin.org.pl/Content/60088/WA248\\_79684\\_P-I-2524\\_bojarska-myslenie\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/60088/WA248_79684_P-I-2524_bojarska-myslenie_o.pdf), dostęp: 10.07.2021. s. 49.

okazać się interesującym punktem wyjścia, zarówno dla sztuki, jak i teorii<sup>69</sup>. Stanowi ono, zdaniem badaczki, alternatywę dla teorii wypierania czy też prób przetwarzania doświadczeń traumatycznych, które często kończą się fiaskiem.

Michael Roth źródeł akademickiego „sukcesu” kategorii traupy upatruje w: upowszechnieniu się kategorii ocalałego, w badaniach nad Zagładą, feminizmie i polityce tożsamości, a także krytyce sztuki i teorii literatury<sup>70</sup>. Roth źródła teoertycznoliterackich zainteresowań zagadnieniem traupy upatruje w pojęciu „traumatycznego realizmu”<sup>71</sup> Hala Fostera, a także w zwrocie badaczy dekonstrukcjonistycznych ku traumie. Badacz uważa jednak, że dekonstrukcyoniści dokonali „zerwania z relacjami przyczynowoskutkowymi, akcentując fenomenologiczne oraz epistemologiczne implikacje *Nachträglichkeit* oraz niedostępności wydarzenia”<sup>72</sup>. Dekonstrukcjonizmu broni w swoich badaniach Cathy Caruth. Dwie jej książki *Trauma: Explorations in Memory* (1995) i *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996) uważa się za założycielskie dla studiów nad traumą w humanistyce. Badaczka w rozmowie z Katarzyną Bojarską wyznała:

Nie zgadzam się ze stwierdzeniem, że poststrukturalizm, a szczególnie dekonstrukcja, jest antyhistoryczny czy antyreferencjalny. Na przykład w tekstach Paula de Mana to właśnie zamknięcie systemów językowych, a w szczególności zamknięcie

---

<sup>69</sup> Tamże, s.62.

<sup>70</sup> M. Roth, *Trauma, Representation, and Historical Consciousness*, [w:] tegoż, *Memory, Trauma, and History. Essays on Living with the Past*, New York 2012.

<sup>71</sup> H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2012.

“Foster reinterpretuje koncepcję Realnego Jacques’a Lacana w kategoriach sztuki nowoczesnej (...), ukazując akt buntu w sztuce wobec konwencji przedstawiania w obliczu traumatycznego doświadczenia. Trauma, podstawowe pojęcie dla psychanalizy Jacques’a Lacana, jest chybionym spotkaniem z Realnym. Jako takie to, co traumatyczne, nie może być oddane w reprezentacji, może być tylko powtórzone, co więcej, musi zostać powtórzone (...). Powtórzenie służy zakryciu rzeczywistości traumatycznej, równocześnie jednak w ten sposób na nią wskazuje. Realne przerywa ów ekran powtórzenia, podmiot zostaje dotknięty przez obraz. (...) Wedle Lacana istnieją więc dwa rodzaje repetycji: pierwsza (*automaton*) jest powtórzeniem stłumionego jako symptomu lub znaczącego w porządku symbolicznym, druga to *tuchè* – powrót traumatycznego spotkania z Realnym, rzecz opierająca się symbolizacji, która pojawia się poza *automaton*, poza naciskiem znaków. Foster wiąże Lacanowskie *tuchè*, moment kontaktu z rzeczywistością, z Barthesowską koncepcją *punctum* w fotografii (...). Równocześnie jednak w obsesyjnych powtórzeniach i zakłóceniach ogniskujących się wokół przemilczanego centrum zbliżamy się do tego, co zostało przemilczane. Lacan, nazywając Realne „*troumatique*”, zwraca uwagę, że trauma zawsze pozbawiona jest znaczeń, sytuuje się w szczelinie, pustym centrum, do którego nie docierają znaki”. (A. Szczepan, *Realizm i trauma – rekonesans*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 226).

<sup>72</sup> T. Łysak, *Antologia studiów...*, dz. cyt., s. 10.

autoreferencjalnych, niereferencjalnych teorii języka zostaje postawione pod znakiem zapytania. Tak, jak to rozumiem, w jego ujęciu, „widmo referencji” wraca w tych tekstach, które usiłują odwrócić się od problemów referencjalności. To właśnie podkreślanie referencjalności (...) wciąż powraca w dekonstrukcyjnych odczytaniach tekstów. Nazwy dla tych powracających zakłóceń w naszym rozumieniu mogą się różnić. Jednak konfrontacja z odmiennością, spotkanie (czy też przegapione spotkanie) z tym, czego nie można po prostu zamknąć w strukturze naszego rozumienia, stanowi główny aspekt pracy dekonstrukcji i częściowo jest tym, co pomogło mi uchwycić teoretyczne implikacje teorii i doświadczenia traumy<sup>73</sup>.

Niezwykle istotne w teorii Caruth są symptomy traumatyczne i figury, które pod postacią nagłych retrospekcji mogą stanowić próby zaświadczenia o prawdzie doświadczenia traumy, która nie zawsze jest dostępna czy też możliwa do wyartykułowania w języku świadomości. Jak podkreśla badaczka „trauma zakłóca język świadomości i domaga się języka innego rodzaju”<sup>74</sup>. Takim językiem może być na przykład mimowolne pojawianie się wspomnień pod wpływem określonego (niekoniecznie gwałtownego) impulsu, gdzie „błahе wydarzenia mają [...] moc przywoływania symptomów traumatycznych, podobnie jak [Proustowska – PM] magdalenka przypominała doświadczenia sensualne”<sup>75</sup>. Caruth stwierdza, że innym często stosowanym w literaturze modelem wyrażenia języka traumy może być język marzenia sennego. Jak przekonuje badaczka, w takim właśnie momencie literackim musi dojść do wynalezienia języka, który nie jest językiem świadomości<sup>76</sup>. Warto odnotować także, iż badaczka postuluje intersubiektywny wymiar traumy, której obecność w kulturze opiera się na wsłuchiowaniu się w „głos innego”.

Do koncepcji obrazów odnosi się także Allan Meek, który rozróżnia trzy kategorie: obrazu traumatycznego, traumy strukturalnej oraz traumy historycznej. Obraz traumatyczny oznaczać może zadawanie rany fizycznej lub psychicznej, ale też skutki takich działań, na przykład zniszczone po wojnie budynki będące świadectwem zadanego zranienia. Trauma strukturalna z kolei wiąże się z opóźnieniem:

---

<sup>73</sup> C. Caruth, *Teoria traumy jako siła lektury*. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 125-136 s. 125-126.

<sup>74</sup> Tamże, s. 129.

<sup>75</sup> T. Łysak, *Antologia studiów...*, dz. cyt., 13.

<sup>76</sup> C. Caruth, *Teoria traumy jako siła lektury*, dz. cyt., s. 129.

Ten pierwszy pokazuje zadawanie jakiejś rany fizycznej lub psychicznej, a także skutki takich działań, np. zniszczone budynki. Trauma strukturalna wiąże się z opóźnieniem rozpoznania traumatycznego wymiaru wydarzeń, a obraz (choć sam w sobie nie musi mieć cech traumatycznych) za sprawą skojarzenia łączy się z doświadczeniem traumatycznym. Takie rozpoznanie włącza obraz pojawiający się w mediach w strukturę przedstawienia, które wykazuje podobieństwo do doświadczenia traumatycznego (na wzór Benjaminowskiego „odkrycia” optycznej nieświadomości w fotografii). Trauma historyczna wiąże się z rozpoznaniem traumatycznego wymiaru wydarzeń dla konkretnych grup. Pamięć lub upamiętnianie takich wydarzeń niekoniecznie posiadają formę dosłownych przedstawień<sup>77</sup>.

Łysak przywołuje także koncepcję Paula Crosthwaite’a, który w książce *Trauma, Postmodernism, and the Aftermath of World War II* zauważa, iż pewne wydarzenia traumatyczne, które dotyczą jednostki, mogą prowadzić do traumatycznej reakcji całych społeczności. Według badacza pierwsza wojna przyczyniła się do powstania modernizmu, a druga zapoczątkowała postmodernizm. Dostrzega on także istotę traumy kulturowej, która opisuje zjawiska wymykające się opisowi pojęć traumy strukturalnej i historycznej. Wydzielenie traumy kulturowej, jak podkreśla badacz, pozwala na uniknięcie pułapek stosowania narzędzi psychoanalitycznych do opisu zbiorowości, a także na przyjrzenie się historii kultury, a także tworzeniu konkretnych prądów artystycznych jako odpowiedzi na bolesne wydarzenia historyczne<sup>78</sup>. Traumą kulturową definiował także Jeffrey C. Alexander, pisząc iż dotyczy ona sytuacji, w której „członkowie zbiorowości czują, że poddani zostali straszliwemu wydarzeniu, pozostawiającemu nieusuwalne ślady na ich grupowej świadomości, na zawsze naznaczającemu ich wspomnienia oraz zmieniającemu ich przyszłą tożsamość w fundamentalny i nieodwracalny sposób”<sup>79</sup>. Trauma kulturowa pociąga także za sobą procesy „wstecznego przepracowania symbolicznych rezyduów, które pierwotne wydarzenie pozostawiło we współczesnej pamięci”<sup>80</sup>.

Warto odnotować, iż do tej pory w badaniach nad doświadczeniem traumy nie sięgano po problem nastroju, ponieważ uznawano, iż po II wojnie światowej jest on

---

<sup>77</sup> T. Łysak, *Antologia studiów...*, dz. cyt., 15-16.

<sup>78</sup> Tamże, s. 18.

<sup>79</sup> J. C. Alexander, *Trauma kulturowa i tożsamość zbiorowa*, [w:] *Znaczenia społeczne. Studia z socjologii kulturowej*, przeł. S. Burdziej, J. Gądecki, Kraków 2010, s. 195.

<sup>80</sup> Tamże, s. 200.

nieaktualny (zgodnie z założeniami Leo Spitzera). Tymczasem warto zauważyć, iż dzięki nowej refleksji nad pojęciami *Stimmungu* oraz latencji proponowanymi przez Gumbrechta, możemy dostrzec w pojęciu nastroju niedocenione źródło wiedzy o sposobach radzenia sobie przez piszących z doświadczeniem traumy. To właśnie stwierdzenie stanowiło będzie jeden z głównych problemów badawczych stanowiących przedmiot dysertacji.

## **II. Próby nastrojowego przetwarzania doświadczeń traumatycznych w twórczości Włodzimierza Odojewskiego**

## 1. Kilka uwag o tle biograficznym pisarstwa Odojewskiego

Recepcja twórczości Włodzimierza Odojewskiego wiąże się nierozłącznie z poruszonymi przez autora tematami historycznymi. Losy bohaterów jego powieści i opowiadań osadzone są na tle przełomowych wydarzeń – wystarczy wspomnieć *Cykl podolski*<sup>81</sup>, w który wpisuje się najpopularniejsza powieść autora, czyli *Zasypie wszystko, zawieje...* Niejednoznaczne i niezwykle trudne relacje polsko-rosyjsko-żydowsko-ukraińskie to charakterystyczny temat twórczości Odojewskiego. Jak pisał Tadeusz Nyczek o dziełach pisarza:

Coś w tych powieściach i opowiadaniach bez przerwy ginie, przepada, mija, ale pozostaje nieuśmierzone i mimo wszystko niezapomniane. I choć świat bez przerwy ulega zagładzie, istnieje jakaś wyspa ocalenia. Jest nią pamięć, a raczej obowiązek pamięci. Po to się pisze: żeby dawać świadectwo. Ta banalna powinność w książkach Odojewskiego zyskuje ciężar i sens moralnego zobowiązania. Przede wszystkim wobec umarłych, którzy nie dość, że są sami nie mogą już nic powiedzieć, to w dodatku prawda o ich życiu i śmierci została kiedyś zakazana albo zbyt okrutna i niewygodna. Taką traumą pisarza, niezapomnianą i nieuśmierzoną, jest los mieszkańców Kresów Wschodnich przed wojną i podczas jej trwania, splątany węzeł polsko-białorusko-ukraiński, który nagle zacisnął się na wszystkich szyjach i z braci zrobił wrogów<sup>82</sup>.

Wątki zawarte w opowiadaniach i powieściach autora nie są jedynie wynikiem historycznego zainteresowania tematem, wiążą się także bezpośrednio z doświadczeniami z życia autora, który w roku 1943 jako trzynastolatek wyjechał wraz z matką na Ukrainę – w okolice Czortkowa i Trembowli (wcześniej – od początku wojny – mieszkał z nią Kłecku u swoich dziadków). W jednym z wywiadów wspominał: „Myśleliśmy, że jedziemy na wakacje i odwiedzić krewnych. I trafiliśmy na

---

<sup>81</sup> Magdalena Rabizo-Birek w artykule podkreśla, że cykl podolski tworzą następujące pozycje autora: zbiór opowiadań *Zmierzch świata* (pierwodruk 1962), powieść *Wyspa ocalenia* (1964), powieść *Zasypie wszystko, zawieje* (1973), opowiadania pojawiające się w tomach: *Kwarantanna* (1960), *Jedźmy, wracajmy* (1993), *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania* (2000), *Bez tchu* (2002), *I poniosły konie...* (2006), dwa fragmenty powieści *Odejść, zapomnieć, żyć* (publikowanej w paryskiej „Kulturze” w roku 1980 oraz dwa, tzw. *powieści berlińskiej*. Zob. M. Rabizo-Birek, *Dawny dobry Odojewski, „Twórczość”* 2021, nr 2, online: <http://tworczość.com.pl/artykul/dawny-dobry-odojewski>, dostęp: 08.05.2021.

<sup>82</sup> T. Nyczek, *Honor pamięci : Włodzimierz Odojewski znów otwiera rany „Przekrój”* 2006, nr 33, s. 62.

rzeń Polaków”<sup>83</sup>. Do tych wydarzeń odniósł się także w wywiadzie przeprowadzonym dla „Kresów” przez Stanisława Beresia:

W 1943 roku byłem tam po raz ostatni. Widziałem wszystkie najgorsze rzeczy – rzezie, masakry, łuny i wozy przykryte płótnem, spod którego wystawały nogi trupów. Akurat moja wieś Tudorowo uniknęła pogromu, ale nasz dom był pełen rannych, uciekinierów i ich przerażających opowieści. Tylko jeden raz jeszcze, było to w końcu lat sześćdziesiątych, przejeżdżałem przez te ziemie, dokładnie przez Lwów, co opisałem zresztą w tytułowym opowiadaniu z tomu *Jedźmy, wracajmy*. Podróżowałem wtedy z żoną, córką i przyjacielem, którego w książce przerobiłem na syna. [...] <sup>84</sup>.

Po trudnym pobycie na Kresach Odojewskiego w 1944 roku czeka aresztowanie przez gestapo<sup>85</sup>, a także osadzenie w areszcie (udało się go opuścić dzięki pomocy niemieckich krewnych). W 1946 roku pisarz przeniósł się do Szczecina do mieszkania ojca. Prawdopodobnie rodzice Odojewskiego wspierali wyjazd syna, chcąc uchronić go przed śledztwem (w szkole pisarza działała tajna komórka niepodległościowa, w której działał Jan Stachowiak. Z powodu złych wyników w nauce został jednak usunięty ze szkoły, a następnie „zwerbowany” przez ZWM i ORMÓ i wykorzystywany do inwigilacji byłych kolegów. Wskutek podjętych decyzji Stachowiak został zamordowany przez kolegów ze szkolnej ławki). Warto dodać, że mniej więcej od tego

---

<sup>83</sup> Włodzimierz Odojewski nie żyje. Wybitny pisarz, autor słynnego "Zasypie wszystko, zawieje...", miał 86 lat, „Gazeta Wyborcza” 21 lipca 2016, online: <https://wyborcza.pl/7,75517,20433068,wlodzimierz-odojewski-nie-zyje-wybitny-pisarz-autor-slynnego.html?disableRedirects=true>, dostęp: 08.05.2021.

<sup>84</sup> *Tamten świat z Włodzimierzem Odojewskim rozmawia Stanisław Beres*, „Kresy” 2004, nr 3 s. 13-34.

<sup>85</sup> Jak wspomina w wywiadzie sam Odojewski: „Wszystkich nas aresztowano w lipcu 1944 roku. Wcześniej już, na wiosnę, pewnemu Niemcowi nie spodobało się, że - taki duży chłopak - szwendam się bez zajęcia, i zrobił na mnie donos. Wtedy Arbeitsamt interesował się już i młodszymi ode mnie. Żeby mieć spokój, znalazłem zajęcie w aptece czy raczej drogerii, bo ważyłem tam karbid, naftę nalewalem chłopom z baniaka, ten nieszczęsny proch też wtedy zacząłem kombinować. Do kogo chcieliśmy strzelać, dziś nie mam pojęcia, pewne tylko to, że do Niemców. Natrafiłem na jakiś przepis, potrzebna była siarka, węgiel drzewny, jakiś trzeci składnik. Boże, przebac. Przesiadaliśmy na strychu na okrągło i w końcu musiało się to skończyć tak, jak się skończyło. Policja przyjechała do mnie rano razem z dwoma gestapowcami, przeprowadzili rewizję, na szczęście niedokładną. Na strychu znaleźli bowiem skórę, którą ciotka, jadąc po drodze do Katynia, przywiozła mi na buty. Wymarzone, pod kolana, oficerki... Nie sprawdzili, co tam jeszcze było schowane za tą skórą i głównie o nią wypytywano mnie na gestapo. Przez trzy dni trzymano nas na gestapo w Gnieźnie. Nie wiem, czy umówiliśmy się, czy sami z siebie powtarzaliśmy to samo: "Bawiliśmy się w żołnierzy". Przesłuchujący nas gestapowcy nie oponowali, widać w ich rozumieniu świata fakt, że dzieci, chłopcy bawią się w wojsko, był zrozumiały. (*Bawiliśmy się w żołnierzy*, rozmowę przeprowadził Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” 2006, nr 205, s. 12-13).

czasu Odojewski zaczął posługiwać się nazwiskiem, które znamy. Wcześniej przedstawiał się jako Włodzimierz Jasiński-Odojewski<sup>86</sup>.

We wrześniu 1948 pisarz rozpoczął pracę w redakcji „Gazety Poznańskiej”, a także został członkiem PPS, potem PZPR. Rok później pożegnał się jednak ze stanowiskiem, ponieważ zbyt często poruszał kwestie historyczne, między innymi dotyczące wydarzeń na Kresach w czasach wojny<sup>87</sup>. Odojewski ukończył studia w Poznaniu, a w roku 1951 debiutował fragmentami powieści *Wyspa ocalenia*, zaprezentowaną na falach Polskiego Radia. Oficjalnym debiutem prozatorskim pozostają jednak *Opowieści leskie* opublikowane w wydawnictwie „Czytelnik” w roku 1954. Wystąpienie pisarza z partii w roku 1958 skutkowało objęciem jego twórczości zakazem druku<sup>88</sup>. Dzięki wstawiennictwu Jerzego Putramenta cenzurę zniesiono, a Odojewski objął posadę kierownika Studia Współczesnego Teatru Polskiego Radia (rok 1961), w tym czasie (w latach 1960-1969) stworzył dwadzieścia jeden słuchowisk, które obecnie znajdują się w Archiwum Polskiego Radia. W latach 1964-67 powstawała także powieść – przez większość badaczy uważana za dzieło życia pisarza – *Zasypie wszystko, zawieje....*

---

<sup>86</sup> „Należę do rodziny od pokoleń bardzo międzynarodowej. Moje nazwisko jest dwuczłonowe: Jasiński – Odojewski. Powstało ono na początku XIX wieku, kiedy pani Odojewska wyszła za majora wojsk saskich, Jasińskiego, poznawszy go w Warszawie przejazdem do Rosji. To była moja praprababka [...]. Międzynarodowy szlak mojej rodziny wiódł w stronę rosyjską oraz niemiecką, dlatego, że dwaj synowie mojej praprababki zupełnie się zniemczyli i utworzyli dwie linie niemieckie”. *Udręka i uroda życia* Rozmowę z Włodzimierzem Odojewskim przeprowadziła Helena Zaworska, „Odra” 2002, nr 9 s. 38-48.

<sup>87</sup> Jak wspominał Odojewski: „Podejrzewam, że za dużo gadałem o Kresach, może opowiadałem coś o tym, co widziałem w 1943 roku. Nie sądzę, by miało to jakiś związek z trwającą akurat akcją "Wisła". Uważałem, że była nie do uniknięcia. W Bieszczadach toczyły się walki, napadano na wsie, trzeba było bronić swojego terytorium. Po usunięciu z "GP" przez dwa lata nie miałem w Poznaniu prawa druku; obszedłem ten zakaz, publikując w innych miastach, przede wszystkim w Warszawie. Było ciężko, ale wydałem już książkę, stałem się literatem”. (*Bawiliśmy się w żołnierzy*, dz. cyt., s. 12-13).

<sup>88</sup> Odojewski w wywiadzie przeprowadzonym przez Krzysztofa Masłonia zaznaczył: „Dwie moje książki - zbiór opowiadań *Codzienna ściana placzu* i tom publicystyki o sienkiewiczowskim tytule *Bez dogmatów* ukazać się miały w 1959 roku w Wydawnictwie Poznańskim. Obie zostały skonfiskowane przez cenzurę. Na początku lat 90. panie pracujące w tej oficynie zaalarmowały mnie, że wśród papierów przeznaczonych na przemiał znajduje się *Codzienna ściana placzu*. Uratowane opowiadania przysłano mi do Monachium, kilka z nich wydrukowałem w pismach literackich, m.in. w «Arkuszu». Część opowiadań Odojewskiego publikowana była pod nazwiskiem jego znajomego Mariana Grześczaka: „Pracował w tygodniku młodzieżowym - czy nie było to «ITD»? - i zaproponował, że jeśli mi tylko taki układ odpowiada, będzie zamieszczał moje teksty pod swoim nazwiskiem i przynosił mi honoraria”. (*Robilem za murzyna*, rozmowę z Włodzimierzem Odojewskim przeprowadził Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” 2006, nr 173, s. A9).

Tak zwany okres warszawski nie trwał jednak długo, ponieważ po wydarzeniach marcowych 1968 r. Odojewski stracił posadę kierownika w Polskim Radiu. Wyjechał z Polski w 1971 roku i udał się do Francji na zaproszenie ówczesnego prezesa PEN Clubu – Pierre’a Emmanuela. W roku 1972 zdecydował się pozostać na emigracji na dłużej i przyjął propozycję Jana Nowaka-Jeziorańskiego, obejmując funkcję redaktora prowadzącego działu kulturalno-literackiego Radia Wolna Europa w Monachium. W 1973 r. uzyskał w RFN azyl polityczny oraz został członkiem niemieckiego PEN Clubu. Dla Odojewskiego emigracja nie była wyłącznie stanem, lecz istotnym składnikiem tożsamości. Autor był w pełni świadomy wyboru kondycji pisarza-emigranta. Przyjęcie posady w RWE wiązało się ze zgodą na przyjęcie wizerunku wojującego antykomunisty. Naraziło to pisarza na ostracyzm w kraju, a także na niechęć opiniotwórczych kół polskiej emigracji, chociażby osób skupionych wokół paryskiej „Kultury”. Prawie 20 letni okres emigracji odcisnął także piętno na twórczości pisarza, który w tym czasie nie ukończył żadnej dłuższej powieści. Eugeniusz Czaplejewicz w publikacji *Rzecz pamięci (z poetyki literatury emigracyjnej)* wysuwa tezę, że ze względu na silne zaangażowanie twórców emigracyjnych kwestiami politycznymi czas ten przynosi rozwój gatunków literatury faktu, diarystyki, eseistyki i publicystyki, hamując niejako rozwój gatunków fikcjonalnych<sup>89</sup>. Twórczość emigracyjna Odojewskiego byłaby tego doskonałym przykładem – dominowały w niej bowiem głównie krótsze formy, np. zbiory opowiadań: *Zabezpieczanie śladów* (1984), *Jedźmy, wracajmy* (1993), *...i poniosły konie* (2006), *W stepie, ostach i burzanie i inne opowiadania* (2009)<sup>90</sup>. Wyjątkiem jest jedynie opublikowana w roku 1999 powieść *Oksana*.

Koniec okresu emigracyjnego – w 2013 roku Odojewski powrócił na stałe do Polski – był niezwykle trudny dla pisarza, między innymi za sprawą książki Joanny Siedleckiej *Kryptonim „Liryka”. Bezpieka wobec literatów* (2008). Sam nigdy nie

---

<sup>89</sup> Zob. E. Czaplejewicz, *Rzecz pamięci (z poetyki literatury emigracyjnej)*, [w:] tegoż: *Pragmatyka, dialog, historia*, Warszawa 1990.

<sup>90</sup> Jak zauważył Grzegorz Czerwiński: „Od momentu opuszczenia kraju w 1971 roku do 1989 roku twórczość Odojewskiego funkcjonowała w Polsce poza oficjalną sferą życia kulturalnego, wyłącznie na łamach nielegalnych wydawnictw. Autor powrócił na rynek wydawniczy dopiero w wolnej Polsce”. (G. Czerwiński, *Powracając do Odojewskiego*, „Fraza”, online: [http://faza.univ.rzeszow.pl/teksty\\_naukowe/grzegorz-czerwinski-powracajac-do-odojewskiego.pdf](http://faza.univ.rzeszow.pl/teksty_naukowe/grzegorz-czerwinski-powracajac-do-odojewskiego.pdf), dostępny: 22.05.2021).

przyznał się do współpracy z UB<sup>91</sup>. W wywiadzie przeprowadzonym przez Bronisława Tumiłowicza dla „Przeglądu” w roku 2007 powiedział: „IPN to ciało bardzo specyficzne. Pracujący w nim manipulują aktami SB, jak chcą komuś przyłożyć, to przykładają, ale o zbrodniarzach i nacjonalistach ukraińskich raczej nie pamiętają”. Zmarł w 2016 roku, przekazując wcześniej całe swoje archiwum pisarskie Wydziałowi Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pozostawił po sobie powieści, opowiadania, słuchowiska, a także liczne wywiady. Za swoją twórczość był wielokrotnie nagradzany. Otrzymał m.in. Nagrodę im. Tadeusza Borowskiego (1951), Fundacji im. Kościelskich (1966), Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego (1974), Nagrodę im. Stanisława Vincenza (1989), polskiego PEN Clubu (1996) oraz Doroczną Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2006).

## 2. *Stimmung* w późnej twórczości Włodzimierza Odojewskiego

W tej części pracy chciałabym skupić się na dziełach Odojewskiego powstałych po roku 1989: *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*, pierwsze wydanie Kraków 1993<sup>92</sup>, *Oksana*, Warszawa 1999<sup>93</sup>, *Bez tchu*, Warszawa 2002<sup>94</sup>, *...i poniosły konie*, Warszawa 2006<sup>95</sup> oraz *W stepie, ostach i burzanie i inne opowiadania*, Warszawa 2009<sup>96</sup>. W analizie nie będę skupiać się na opowiadaniu *Milczący, niepokonani*.

---

<sup>91</sup> Po publikacji książki Siedleckiej w obronie Odojewskiego stanęło wiele osób, między innymi Sławomir Buryła. Zob. tegoż, *Artyści i ich opiekunowie. Wokół dzieła Joanny Siedleckiej „Kryptonim «Liryka». Bezpieka wobec literatów”*, „Znak” 2009, nr 7–8, czy Grzegorz Czerwiński, który powiedział: „Włodzimierz Odojewski należał do grona tych pisarzy, których twórczość, oprócz wysublimowanej formy artystycznej, charakteryzowała się również wpisana w tekst wyrazistą postawą moralną samego autora. Fakt ten jest godny podkreślenia w sytuacji, kiedy próbuje się dyskredytować postać pisarza, naznaczając go jednoznacznie „piętnem zdrajcy” i „donosiciela”, nie dostrzegając przy tym jego zasług dla kultury polskiej”. Zob. G. Czerwiński, *Powracając do Odojewskiego*, dz. cyt.

<sup>92</sup> W swojej pracy korzystam z wydania: *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*, Wydawnictwo Książkowe Twój STYL, Wydanie II poszerzone, Warszawa 2000, cytaty z tej książki oznaczają będę skrótem - *JW*.

<sup>93</sup> Włodzimierz Odojewski, *Oksana*, Wydawnictwo Książkowe Twój STYL, Warszawa 1999. Korzystam z pierwszego wydania z roku 1999, cytaty oznaczam skrótem – *O*.

<sup>94</sup> Włodzimierz Odojewski, *Bez tchu*, Wydawnictwo Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2002. Cytaty oznaczają będę skrótem – *BT*.

<sup>95</sup> Włodzimierz Odojewski, *... i poniosły konie*, Wydawnictwo Książkowe Twój STYL, Warszawa 2006. Cytaty oznaczają będę skrótem – *IPK*.

<sup>96</sup> Włodzimierz Odojewski, *W stepie, ostach i burzanie i inne opowiadania*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2009 (Pierwsze wydanie bez opowiadania “Frau, komm!” wydane jako *Zabezpieczenie*

*Opowieść katyńska*, Warszawa 2003, 2006; [jako:] *Katyń: milczący, niepokonani* Warszawa 2007. Uważam jednak, że w kontekście szeroko pojętej problematyki nastrojowości dzieł Włodzimierza Odojewskiego wypada przywołać zapisy dwóch mikrosluchowisk *Nastroje: Wahania* oraz *Spóźnione spotkania*, które w Archiwum Polskiego Radia datowane są na 25.05.1961 roku<sup>97</sup>.

W utworach powstałych po roku 1989 wątek traumy związanej z doświadczeniem zagłady wieloetnicznej wspólnoty zamieszkującej tereny zachodniej Ukrainy (Podole, Wołyń, Pokucie) w czasie II wojny światowej, jest wciąż punktem centralnym twórczości pisarza. Tematyka ta powraca w różnych konfiguracjach w kolejnych opowiadaniach i powieściach Odojewskiego. Temat ten nie został więc przez pisarza „wyczerpany”, pozostaje decydującym czynnikiem kolejnych działań twórczych. Moment, w którym bohaterowie Odojewskiego doświadczają traumy jest bez wątpienia momentem zwrotnym ich życia – powoduje pęknięcie podmiotu, jego rozstrojenie, dlatego tak istotne dla bohaterów staje się poszukiwanie możliwości przetworzenia, czy też oswojenie traumy, między innymi dzięki Stimmungowym kategoriom zestrzajania / dostrajania się. Adorno głosił, że wojna zakończyła okres harmonii, sprawiła że niemożliwe jest pełne zestrojenie się ze światem, ponieważ ten stał się strauumatyzowany. Warto odnotować, iż Odojewski świadomy jest tego, że pełne zestrojenie się podmiotu już nigdy nie będzie możliwe, trauma nie może zostać zapomniana, nigdy nie zostanie też w pełni wypowiedziana. Człowiek powinien jednak podejmować próby jej oswojenia, nie może bowiem od niej uciec. Nastrój – *Stimmung* pomaga wysławiać doświadczenie traumatyczne jednostki, przeżyć na nowo wydarzenia z przeszłości i spróbować – przynajmniej chwilowo, czy też częściowo zestroić ze światem, mimo że wydawało się to niemożliwe po przeżyciach II wojny światowej.

Współczesna koncepcja nastrojowości Hansa Ulricha Gumbrechta zakłada, że skoro następuje rozstrojenie podmiotu, to możliwe jest także jego częściowe zestrojenie (choć nie będzie ono nigdy pełne). Twórczość Odojewskiego nie była do tej pory analizowana pod kątem powiązań doświadczenia traumatycznego z koncepcją

---

*śladów*, ukazało się nakładem Instytutu Literackiego, Paryż 1984.) Cytaty oznaczają będę skrótem – *WSOIB*.

<sup>97</sup> Zapis tekstowy mikrosluchowisk dostępny dzięki uprzejmości Działu Dokumentacji Aktowej Archiwum Polskiego Radia.

nastrojowości (*Stimmung*), która może okazać się pomocna w oswojeniu doświadczeń granicznych. Warto także odnotować, że koncepcja Gumbrechta pozwala stwierdzić, iż nastrojowość XX i XXI wieku istnieje, nie jest jednak nastrojowością jaką znamy z czasów wcześniejszych – przedwojennych. W odniesieniu do doświadczeń wojennych i powojennych powinniśmy mówić raczej o złej aurze, a także nastroju niepewności i niepokoju, trudno bowiem przedstawiać świat strauumatyzowany jako pełen ładu i harmonii. W takim ujęciu literatura pomagałaby nam przestrajać złą aurę i budować inne światy.

Jak wspominałam we wcześniejszym rozdziale teoretycznym – według koncepcji zaproponowanej przez Hansa Ulricha Gumbrechta nastrój dzieła literackiego jest wypadkową czynników referencyjnych (kompozycja, świat przedstawiony, typy bohaterów, charakter opisywanych miejsc) oraz czynników materialnych, takich jak prozodia czy nośnik zapisu danego dzieła. Zestrojenie się wyżej wymienionych komponentów w trakcie lektury daje wrażenie „bycia wchłoniętym” przez świat przedstawiony utworu i pozwala czytelnikowi na jego poznanie zarówno na poziomie faktów jak i emocji. Koncepcja *Stimmung* niemieckiego badacza zdaje się więc być niezwykle interesująca, zwłaszcza w kontekście interpretacji dzieł znanego ze swojego oryginalnego stylu pisarskiego Odojewskiego. Poniżej przedstawię interpretacje fragmentów opowiadań pisarza z wykorzystaniem kategorii nastrojowości, kładąc nacisk na wątek relacji nastrojowości i traumy zapisanej w warstwie materialnej – prozodyjnej tekstu, a także jej związku z oryginalnym stylem pisarstwa Włodzimierza Odojewskiego.

### **3. Trauma zapisana – o pokoleniu „wrzuconym w historię”**

Zwykle doświadczenie traumatyczne sprawia, że podmiot stykający się z nim nie chce wracać do wydarzeń czy sytuacji, które spowodowały zranienie. Staje się oszczędny w słowach. Milknie. W twórczości Odojewskiego mamy do czynienia z doświadczeniem odwrotnym – bohaterowie jego dzieł bardzo często, podobnie jak sam autor, przyjmują postawę osób „dających świadectwo”<sup>98</sup>. Stają się świadkami

---

<sup>98</sup> Mam oczywiście świadomość, że opowiadań i powieści Odojewskiego nie możemy traktować stricte jako dokumentu historycznego. O kontrowersjach z tym związanych pisała m.in. Magdalena Rabizobirek w książce *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* przytaczając liczne

okrucieństwa wojny, dlatego też nie mogą milczeć – są nienasycony w swoim bólu czy też w potrzebie dotarcia do prawdy o sobie, swoich bliskich, swoim narodzie. Taka postawa widoczna jest niemal w każdym opowiadaniu pisarza. Wystarczy przypomnieć sobie bohaterów takich opowiadań jak *Udany weekend* (bohater pomimo udanego życia na emigracji nie może zapomnieć o ojczyźnie, wciąż powraca myślami do przeszłości), *Zapomniane, nieuśmierzone* (bohater poznaje za granicą młodą kobietę przypominającą mu ukochaną z młodości lat, która przeżyła gwałt w czasie wojny; wydarzenie to uruchamia szereg bolesnych wspomnień), *Spisywanie z pamięci*, *Niech pan już idzie*, *Jedźmy, wracajmy...*, *Zobaczył pokój, w którym umarł, I za nim szły, I poniosły konie*, *Nie mogąc obudzić się jeszcze*, *Krótkie spotkanie w Koryncie*, *List*. Obsesyjne wręcz

---

recenzje krytyków, którzy podważali historyczny sens dzieł pisarza zarzucając mu m. in.: „modelowanie dziejów wedle matryc literackich, stereotypów etnicznych, i mitologicznych tradycji”, a także „mystyfikacje pamięci (nie doświadczył tego, o czym pisze)”. Zob. M. Rabizo-Birek, *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*, Warszawa 2002, s. 12. Sam Odojewski w wywiadzie przeprowadzonym przez Romana Żelaznego, odniósł się do zarzutów dotyczących „prawdy historycznej” zawartej w swoich opowiadaniach: „Nie chciałbym wspierać się w tym sporze argumentami w rodzaju: że Tolstojowska wizja bitwy pod Borodino niewiele miała wspólnego z prawdziwą bitwą pod Borodino, że Stendhalowska wizja Waterloo również niewiele miała wspólnego z Waterloo (...), mógłbym przytoczyć dziesiątki, a nawet setki przykładów na to (...), że prawda artystyczna okazuje się bardziej interesująca niż rzeczywistość”. (...*Pamięć zbrodni, jak niewidzialna pieczęć (z Włodzimierzem Odojewskim rozmawia Roman Żelazny)*, [w:] W. Odojewski, *W stepie, ostach i burzanie i inne opowiadania*, Warszawa 2009, s. 195-198). Spory te w kontekście „czytania nastrojów” według teorii Gumbrechta nie są jednak aż tak istotne, ponieważ jak pisze teoretyk: „Akcentowania historycznej bezpośredniości w lekturze nastrojów nie należy zatem z pewnością utożsamiać z historyczną, filozoficzną czy polityczną naiwnością (...). Lekturę nastawioną na nastroje odróżnia (...) od innych trybów literackiego czytania nieodróżnialność pomiędzy doświadczeniem estetycznym a historycznym”. W utworach Odojewskiego mamy więc raczej do czynienia z prezencją: „nastroju pewnego historycznego momentu – nie nastroju indywidualnej sytuacji”.

Zob. H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów...*, dz. cyt., s. 166-167. Co więcej sam autor w swoich opowiadaniach zwykle nie przedstawia konkretnych dat, ani miejsc akcji (co w okresie komunizmu służyło uniknięciu cenzury, po roku 1989 jest już w pełni świadomy wybór autora). Wydarzenia przedstawione w utworach Odojewskiego umiejscawiamy więc sami, dzięki nielicznym śladom pozostawionym przez pisarza (opis miejsc, pierwsza litera nazwy miejscowości), a także dzięki naszej wiedzy historycznej, która pomaga nam nakreślić orientacyjny czas akcji. Odojewskiemu nie zależy bowiem na pamięci o konkretnych wydarzeniach z przeszłości, lecz na zrozumieniu mechanizmów działania idei konfliktów zbrojnych, tak by nie dopuścić do podobnych okrucieństw w przyszłości – jak wiemy jednak nie jest to możliwe, co podkreślają sami bohaterowie dzieł Odojewskiego, m. in. Karol w powieści *Oksana*: “(...) kilka dziesięcioleci przespał ufając, że po straszliwych doświadczeniach sowieckiej i niemieckiej okupacji, komór gazowych, krematoryjnych pieców, białego piekła zsyłek w głąb Wschodu i łagrów, po lawinie zbrodni, które tak zaciążyły nad jego młodością w jego rodzinnych stronach na Podolu i Wołyniu, do których to zbrodni dopiero teraz pewni historycy zaczęli przyklepać przy okazji rozpadu Jugosławii i wojny bałkańskiej wynalezionej enigmatyczną nazwę “czystek etnicznych”, wszystko to nie może się powtórzyć, zwłaszcza w Europie, że Europa jest na to jak gdyby immunizowana. Ale powtórzyło się i z tym samym okrucieństwem”. (W. Odojewski, *Oksana*, s. 101-102).

powroty w kolejnych dziełach do miejsc i motywów znanych nam z wcześniejszych utworów pisarza sprawiają, że krytycy nazywają Odojewskiego „autorem jednego dzieła”<sup>99</sup>, czy też „autorem jednej fabuły”<sup>100</sup>, mając na myśli oczywiście tematykę podejmowaną przez pisarza przez niemal całe jego życie twórcze.

Niemożliwe jest zatem niemal interpretowanie dzieł autora z całkowitym pominięciem kontekstu historycznego. Magdalena Rabizo-Birek, odwołując się do Philippe’a Ariès’a, nazywa generację Odojewskiego pokoleniem „wrzuconym w historię”. Wymienia autorów, którzy wojnę przeżyli – Henryka Grynberga, Bogdana Wojdowskiego, Andrzeja Stojowskiego, Leopolda Buczkowskiego, Andrzeja Kuśniewicza, Zbigniewa Żakiewicza, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Jerzego Krzysztonia, Jana Józefa Szczepańskiego, Tadeusza Konwickiego, Tadeusza Różewicza, Tadeusza Borowskiego, Zofię Romanowiczową – i reasumuje:

Wymienieni autorzy ani nie potrafią, ani też nie chcą, zerwać nici pamięci, która łączy ich z tamtym okrutnym czasem. Toteż cień wojny zawsze pojawia się w bliższej lub dalszej perspektywie ich utworów w postaci licznych wątków autobiograficznych, kronikarskich zapisów, rekonstrukcji wydarzeń historycznych (...). Tworzą oni literaturę skierowaną ku przeszłości, kreują różniące się od siebie gatunkowo i stylistycznie prozatorskie „formy pamięci”. Zanurzanie się polskich pisarzy w przeszłość i uznanie historii za siłę negatywnie wpływającą na losy bohaterów wynika także z rozczarowania kształtem współczesności: bankructwem idei postępu, nieostrą i magmatyczną postacią dnia dzisiejszego oraz zwycięstwem totalitaryzmu, zachodniego konsumpcjonizmu i kultury masowej, które w równym stopniu podważyły tradycyjne wartości. Niepewni przyszłości, a wręcz pesymistycznie do niej nastawieni

---

<sup>99</sup> „Właściwie wszystkie napisane przez Odojewskiego przed *Zasypie wszystko, zawieje...* utwory służą wyostreniu stylu, pogłębieniu rzeźby sylwetek psychologicznych, znalezieniu najtrafniejszego wyrazu dla oddania współpracy świata natury ze światem ludzkim, ściślejszemu spleceniu biegu historii z indywidualnymi kolejami losów bohaterów (...). Poszczególne wydarzenia historyczne relacjonowane przez różne osoby z innych punktów widzenia składają się bowiem na pewien model, a tym samym stają się wprawką przygotowującą tworzenie cyklu podolskiego”. (A. Fabianowski, *Konwicki, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*, Kraków 1999, s. 42).

<sup>100</sup> „Nazywa się Odojewskiego autorem jednej fabuły” zaś uwagę czytelników i krytyków przykuwa ta część jego twórczości, którą zdominowała problematyka (...) nazywana „wojną na kresach”. Chodzi o dramatyczne dzieje zagłady podczas II wojny światowej wieloetnicznej wspólnoty zamieszkującej przez wieki ziemie zachodniej Ukrainy, które po pierwszej wojnie znalazły się w granicach odrodzonej Rzeczypospolitej. Ówczesne Podole, Wołyń i Pokucie były dla przyszłego pisarza „krajem wakacyjnym”, znalazł się tam także w 1943 roku i był świadkiem tragicznych epizodów polsko-ukraińskiego konfliktu. Przeżycie to miało fundamentalne znaczenie dla uformowania się osobliwości świata przedstawionego jego utworów”. (Magdalena Rabizo-Birek, *Między mitem a historią...*, dz. cyt., s. 7.)

twórcy, koncentrują swoją uwagę na przeszłości; tam lokując swe utopie, Arkadie, raje. Katastroficzne nastroje tej generacji wzmogły wydarzenia powojenne: dominująco odczuwana (przez pamięć o innym, lepszym świecie sprzed kataklizmu) „nierzeczywistość”, nieprawdziwość życia w zniewolonym przez komunizm kraju. Również autorzy, którzy decydowali się w różnych okresach powojennej historii na emigrację z Polski, żywili podobne uczucie niepełnej wartości własnego istnienia. Było ono spowodowane alienacją, wewnętrznym rozdarciem pomiędzy „tu” i „tam”, samotnością, chorobą wygnania. Te pokoleniowe doświadczenia i przeżycia znalazły odzwierciedlenie przede wszystkim w kreacjach bohaterów ich utworów. Są oni organicznie okaleczeni, napiętnowani, skazani na egzystencje połowiczne, nieautentyczne, przepelnieni nieokreślonym cierpieniem<sup>101</sup>.

Pisanie więc w połączeniu z ciągłymi powrotami do miejsc traumatycznych jest dla Odojewskiego rodzajem terapii. Sam zresztą – w odniesieniu do powrotów w swojej twórczości do tematyki katyńskiej – nazywa je nie „fascynacją twórczą”, lecz „raną. Jedną z ran. Dokuczliwych ran, które (...) pisaniem próbowałem leczyć”<sup>102</sup>. Kolejną raną był z pewnością wątek związany z „wojną na Kresach”. Jak zauważa Magdalena Rembowska-Płuciennik, Odojewski wyposaża swoich bohaterów w swoiste uzależnienie od traumatycznych wspomnień, które przywołują zarówno świadomie, jak i nieświadomie z nieprawdopodobną, wręcz ślepą determinacją, która doprowadzić ma ich do odkrycia prawdy<sup>103</sup>. Jedyne ciągle przypominanie gwarantuje zdobycie tej cennej wiedzy, która niezbędna jest bohaterom do osiągnięcia – przynajmniej połowicznego – spokoju. Rembowska-Płuciennik odwołując się do tekstu *Cierni i róża Ukrainy* autorstwa Marii Janion, kładzie nacisk na inspirację romantyczną psychologią i metafizyką, „które czynią z pamięci ontologiczny fundament życia”<sup>104</sup>. Podkreśla także dużą samoświadomość bohaterów Odojewskiego w operowaniu pamięcią, a także wiedzą uzyskaną w wyniku tych operacji. Nie da się także przeoczyć faktu, iż eksploracja ukrytych niekiedy dość głęboko wspomnień, oscyluje głównie wokół wydarzeń drastycznych i traumatycznych dla bohaterów.

---

<sup>101</sup> M. Rabizo-Birek, *Między mitem a historią...*, dz. cyt., s. 11-12.

<sup>102</sup> ...*Pamięć zbrodni, jak niewidzialna pieczęć...*, dz. cyt., s. 194.

<sup>103</sup> Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków 2004, s. 224.

<sup>104</sup> Tamże, s. 210.

Kolejnym powodem niekończącego się powtórzenia zawartego w dziełach Odojewskiego jest obsesja mówienia prawdy oraz dawania świadectwa dla potomnych, a także swoisty przymus „pozostawienia śladu”<sup>105</sup>. Zadania te wiążą się z teorią Odojewskiego dotyczącą wymagań estetycznych i etycznych stawianych przez autora sztuce: „Literatura powinna (...) dawać świadectwo o swoim czasie, a jednocześnie porządkować chaos zjawisk. Także uczyć czytelnika patrzeć na świat, pobudzać do refleksji, wskazywać mu trwałe wartości, pomagać w odróżnieniu dobra od zła. Sam stawiam przed swoimi utworami te zadania”<sup>106</sup>. W dziełach Odojewskiego widoczna jest teoria pamięci jako bezcennej wartości, która może korygować działanie bohaterów, uświadamiać im błędy, a także pomóc w przyszłości. Bohaterowie opowiadań i powieści Odojewskiego zostają wplątani w historię, a wydarzenia, których stają się świadkami, na zawsze pozostaną w ich pamięci – pytanie brzmi jednak, jak poradzą sobie z wydarzeniami z przeszłości? Czy zdecydują się wyjawić prawdę? Odojewski uważał, że „[p]rawdy nie da się pogrzebać, bo ona wyłoni się przy pierwszej możliwej okazji. Powstanie z grobu. Osobna sprawa to stosunek do gorzkiej prawdy nas samych i naszych sąsiadów. Krzywdy, jakich doznaliśmy, nie przez wszystkich zostały

---

<sup>105</sup> „W twórczości Włodzimierza Odojewskiego niezbywalnym elementem wyposażenia »ja« poznającego jest ślad. Ślad jako znak przeszłości, ślad, jako pewien wytwór materialny, ułomny i nietrwały, ale wyciskający swe piętno na świadomości ludzkiej, która potem może znaleźć własną artykulację na kartach utworu literackiego, wreszcie ślad jako zaznaczenie niepowtarzalnej egzystencji w porządku świata, a tym samym ślad jako znak nadziei.” Fabianowski zresztą filozofię pisarską Odojewskiego z estetyką romantyzmu podkreślając, że sam pisarz wielokrotnie w wywiadach wyrażał nostalgię za czasami sprawowania przez pisarzy i poetów roli moralnych przewodników. (A. Fabianowski, *Konwicki, Odojewski i romantycy...*, dz. cyt., s. 195).

Koncepcję „pozostawienia śladu” należy także łączyć z kategoriami empatii w tekście literackim. Opowiadania Odojewskiego niosą ze sobą ogromny „bagaż emocjonalny” dodatkowo autor w pełni świadomie „wpływa” na odbiorców swoich dzieł, aby pobudzić ich do refleksji. Przykładem tekstu, w którym narrator bezpośrednio zwraca się do czytelników prosząc ich o pamięć jest tytułowe opowiadanie z tomu *W stepie, ostach i burzanie i inne opowiadania*: „Nie zostawiajcie mnie w spokoju! Nie porzucajcie mnie dla waszej gadaniny, krzątaniny, starań przynoszących drobne zyski, dla waszej powszechnej zapobiegliwości! Dla waszych zajęć pomiędzy kuchnią i kanałem klozetowego odpływu a kubłem na śmiecie, między ciułaniem pieniędzy a ich wydawaniem (...). Ani w domu, w wygodnych fotelach, ani w pędzących autostradami samochodach (...). Nie zostawiajcie mnie w spokoju! Niech obudzi was lodowaty wiatr znad Wołgi, którego przeciągłe zawodzenie wciąż przekrzykuje słabnącym głosem! (...). Nie zostawiajcie mnie, nie opędzajcie się ode mnie, nie machajcie na mnie pogardliwie dłonią, nie wytykajcie mnie palcami! Nie porzucajcie! Nie zapominajcie, gdzie jeszcze wciąż jestem! Gdzie moje szczęki, z których już wcześniej wypadły zęby, dalej szepczą: Ojcie nasz... Jest w niebie... Święte imię Twoje... Módl się za nami grzesznymi... Wybacz nam nasze winy... Jako że my nie wybaczymy naszym winowajcom... Tak w ich godzinie śmierci, jak w godzinie śmierci naszej... Amen...”, (WSOIB, s. 183-190).

<sup>106</sup> „Zapomniane, przywoływane...” z Włodzimierzem Odojewskim rozmawiają A. Szostkiewicz i M. Okoński, s. 1. Cyt za: Magdalena Rabizo-Birek, *Między mitem a historią...*, dz. cyt., s. 190.

uznane, ba, nawet nie zawsze bywają zauważone”<sup>107</sup>. Odojewski wielokrotnie podkreślał (co widoczne jest także, w tego twórczości), że „największą namiętnością ludzi jest nienawiść. Jako obserwator i uczestnik historii widziałem to, co robili Niemcy, widziałem to, co robili Rosjanie, widziałem to, co robili Ukraińcy, opisuję to. Polski naród jako masa jest także zły. Polowanie na Żydów, szmalcownicy – znamy przecież te fakty”<sup>108</sup>. Poszukując więc faktów odwołuje się do historycznego dziedzictwa zarówno Polaków jak i Ukraińców, tam szukając przyczyn konfliktów<sup>109</sup>.

W kolejnym rozdziale zajmę się kreowanymi przez Odojewskiego technikami kompozycyjnymi, które wpływają na czytelnika, za pomocą tworzonego przez autora oryginalnego *stimmungu* dzieła literackiego.

#### 4. Analizując nastrojowość opowiadań – prozodia, rym, rytm

Jednym z podstawowych wyznaczników stylu pisarskiego Włodzimierza Odojewskiego jest składnia jego opowiadań, a także „długa fraza”<sup>110</sup> niezwykle rozbudowanych zdań. Wielokrotnie w analizach dotyczących twórczości pisarza znajdujemy porównania jego stylu do prozy Faulknera<sup>111</sup>, powieści nurtu „realizmu

---

<sup>107</sup> W. Odojewski, *Skarga pamięci...*, dz. cyt.

<sup>108</sup> W. Odojewski, *Udręka i uroda życia...*, dz. cyt.

<sup>109</sup> Szukając przyczyn krwawych czystek UPA na ludności Polskiej pisze: „w tę ludową cierpliwość wlały się trucizny nacjonalizmu Dymitra Doncowa i innych tego typu ideologów. Nie wiem, czy pan wie, ale Doncow napisał ukraiński *Mein Kampf*, przy którym książka Hitlera zdaje się prymitywną agitką. Gdyby napisał ją w innym języku, wypłynęłaby zapewne na szerokie wody Europy. Jego teorie na język praktyki przełożył na początku 1943 roku Mykoła Lebedź, przywódca OUN, mówić wprost: musimy pozbyć się wszystkich obcych. Liczył bowiem, że właśnie w ten sposób da Ukrainie wolność. Te wszystkie trucizny nacjonalistyczne, wlane do wojennej zupy przez Ukraińską Powstańczą Armię i inne organizacje, doprowadziły do strasznych rzezi (...). To były ziemie, przez które ciągle przewalały się nawały tatarskie. Hordy pojawiały się tam co rok lub najdalej co dwa – trzy lata. Najeżdżali ich też Węgrzy, Mołdawianie. Ten lud był zatem ciągle pod czymś butem. Kiedy przychodziło polskie wojsko, by tłumić bunt hajdamackie, paliło, gwałciło i nadziewało na pal. Okrucieństwa zatem były obopólne. Tym to tłumacze. Inaczej nie potrafię”. (W. Odojewski, *Tamten świat*, dz. cyt.).

<sup>110</sup> M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka i antropologia...*, dz. cyt., s. 164.

<sup>111</sup> Odojewski sam zresztą przyznał się do fascynacji Faulknerem, w jego utworach ujrzał: „(...) ten sam schyłek epoki, podobnie rozsypującą się jedną obyczajowość, kiedy nowa ledwo zaczęła się kształtować, te same problemy związane z odchodzeniem, ze zmierzchem tradycyjnych więzi społecznych, związków rodzinnych i powinowactw, te same obłędne namiętności, które wyzwala w ludziach moment przełomu, i to samo okrucieństwo, które powoduje atawistyczna nienawiść, jednym słowem: ujrzałem podobne umieranie czasu”. (W. Odojewski, *Faulkner*, „*Współczesność*” 1962, nr 15. Za M. Rabizo-Birek, *Między mitem a historią...*, dz. cyt. s. 20). Zob. także: W. Sadkowski, *Naśladowanie z Faulknera*, [w:] *Odojewski i krytycy antologia tekstów*, pod red. S. Barcia, Lublin 1999, 88-89.

magicznego”<sup>112</sup>, prozy modernistycznej oraz pisarstwa Schulza<sup>113</sup>. Andrzej Fabianowski technikę pisarską Odojewskiego określał jako „splątanie języka”<sup>114</sup>, Agnes Wiśniewski, tłumaczka dzieł pisarza, w wywiadzie dla Polskiego Radia stwierdziła, że dzieła pisarza, to „zdanie-potok. Jego zdanie to zdanie-potok. Wszystko się w nim łączy. Jest harmonijne i poetyckie. Żeby tłumaczyć jego teksty, na nowo zanurzyłam się w Prouście, bo proza Odojewskiego przypomina mi prozę francuskiego twórcy”<sup>115</sup>.

Uwagę badaczek i badaczy przyciągają także zagadnienia kompozycyjno-stylistyczne, w tym także ich powiązanie z zagadnieniami etycznymi<sup>116</sup>. Magdalena Rembowska-Płuciennik stwierdza, że w pisarstwie Odojewskiego, zwłaszcza w cyklu podolskim: „(...) funkcję medium dla dziejów zagłady polskich Kresów, pełni zastosowana przez niego [Odojewskiego – PM.] forma narracyjna (specyficzne połączenie monologu wewnętrznego, strumienia świadomości, narracji personalnej). Pozwala ona na penetrację tragicznych epizodów polsko-ukraińskiego konfliktu poprzez pryzmat świadomości bohatera, a przez to umożliwia penetrację zjawisk życia wewnętrznego podmiotu pozostającego w stanie permanentnego zagrożenia. Tę sytuację zarazem historyczną i psychologiczną uczynił Odojewski punktem wyjścia dla swoich wniosków na temat kondycji człowieka”<sup>117</sup>. W odniesieniu do późniejszej twórczości pisarza badacze stwierdzają, że „(...) granice mowy pozornie zależnej,

---

<sup>112</sup> E. Szczepkowska, *Cykl podolski...*, dz. cyt., s. 133.

<sup>113</sup> Zob. W. Tomasiak, *Odojewski: literatura bliska wyczerpania*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1-2. Cyt za: E. Szczepkowska, *Cykl podolski...*, dz. cyt., s. 129.

<sup>114</sup> „Pisarstwo Odojewskiego także można określić jako pisarstwo przekraczania granic. Sposób mówienia – narracji staje się figurą ontologiczną mówiącą o świecie, którego granice są nie tylko nieostre, ale w ogóle nie istnieją. Nie można więc w tej prozie stwierdzić, że literatura jest w jakimś stopniu emanacją świata, jak też nie można stwierdzić, że literatura kreuje świat. Różne warstwy rzeczywistości istnieją w splątaniu, którego odzwierciedleniem staje się splątanie języka, jedynej rzeczywistości – nie tylko w ujęciu hermeneutycznym – realnie realnej”. (A. Fabianowski, Konwicki, *Odojewski i romantycy...*, dz. cyt., s. 201).

<sup>115</sup> *Włodzimierz Odojewski – polski Marcel Proust*, 17.06.2015, online: <https://www.polskieradio.pl/8/3869/Artykul/1462868,Wlodzimierz-Odojewski-%e2%80%93-polski-Marcel-Proust>, dostępny: 22.05.2021.

<sup>116</sup> „Relacja między stylistyką a etyką w tym przypadku staje się szczególnie ważna, gdyż artystyczne eksperymenty Odojewskiego kreują wiedzę o człowieku, nie zaś wyłącznie potęgują tzw. literackość. Dzieje się tak, gdyż używane przez niego formy podawcze, środki stylistyczne i retoryczne służą do literackiego przedstawienia kategorii uniwersalnych, pozaliterackich czy też niespecyficznych dla dzieła literackiego, takich jak ciało, psychika i spajający je ból. Celowość i konsekwencję tych wyborów motywuje wydarzenie historyczne, które pisarz pragnął opisać, czyli fakt wojennego okrucieństwa – to ono kształtuje wpisana w trylogię podolską wizję świata i człowieka”. (M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka i antropologia...*, dz. cyt. s. 8.

<sup>117</sup> Tamże, s. 26.

zależnej i niezależnej przestają u Odojewskiego istnieć. Nie sposób wyodrębnić mówienia przytoczonego, mówienia rozgrywanego, mówienia komentującego. Podmiotem opowiadań jest hybryda autora – narratora – bohatera, co znacznie odbiega od klasycznych, zapożyczonych od strukturalistów definicji narracji<sup>118</sup>. Możemy więc zauważyć, że Odojewski, zwłaszcza w swoich późniejszych dziełach, korzysta z technik strojenia i rozstrajania granic świata swoich opowiadań także na poziomie podmiotowo-stylistycznym<sup>119</sup>. Jak pisała Rabizo-Birek:

pisarz rezerwuje użycie formy dramatycznego monologu wewnętrznego, rozsadzającego porządek zdania i ciągnącego się na przestrzeni wielu stron (na przykład w opowiadaniu, które jest właściwie poematem prozą *W stepie, ostach i burzanie* oraz w zakończeniu opowiadania *Co słycać w ojczyźnie*. Formę strumienia świadomości pisarz wprowadza w momentach spowiedzi i wyznań swych bohaterów, ale wówczas stylistyczny rozmach uzasadniony jest psychologicznym prawem przełamania tamy milczenia – taki charakter ma zwłaszcza opowiadanie *List*, otwierające drugi, wydany po blisko dziesięciu latach przerwy emigracyjny tom jego prozy<sup>120</sup>.

Badaczka w relacji ze spotkania z pisarzem w Rzeszowie odnotowała, że twórca „za właściwe źródło swego stylu uznaje lekturę, wydanych w okresie międzywojennym, relacji z okresu wojen hajdamackich i koliszczyzny. Spisywali je kształceni w pijarskich i jezuickich szkółkach kresowi ziemianie. Forma ich opowieści - długie zdania bez znaków przystankowych, rozrywana emocjami składnia, powikłana narracja, w której opis przeplata się z przytoczeniami dialogów i myśli - stało się dla niego olśnieniem ("następnego dnia pisałem w ten właśnie sposób"). Kiedy wytknięto mu błędy edytorskie w nowych książkach, opowiedział o nieustannym poprawianiu własnych utworów, które jest zmorem jego wydawców, a także przedmiotem analiz historyków i dokumentalistów<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> I. Iwasów, *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba Feministyczna*, Warszawa 1994, s. 45. Cyt za: A. Fabianowski, *Konwicki, Odojewski i romantycy*, s. 201

<sup>119</sup> „Zmiany nastroju, wahania uczuć i napięcia uwagi są gwałtowne, lecz rządzą rozciągniętymi w czasie procesami psychicznymi – ewokuje to ciągle balansowanie postaci na krawędzi wewnętrznego „rozpalenia” i apatii. Jako narracyjny odpowiednik takiego pulsowania świadomości można wskazać przede wszystkim składniową komplikację prozy charakterystyczną dla stylu Odojewskiego”. (M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka i antropologia...*, dz. cyt. s. 164).

<sup>120</sup> M. Rabizo-Birek, *Między mitem a historią...*, dz. cyt., s. 191.

<sup>121</sup> J. Borowczyk, *Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)*, „Forum Poetyki” 2020 nr. 22, online: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/article/view/27423/24998>, dostęp: 22.05.2021.

Kwestią do tej pory raczej pomijaną w analizie samego stylu opowiadań jest zagadnienie związku kategorii prozodyjnych z kategorią nastrojowości. Długie zdania w twórczości autora zwracają uwagę każdego czytelnika bez względu na jego wiedzę teoretyczną. Jak zaznacza Gumbrecht „(...) najbardziej obiektywna płaszczyzna fenomenalna tekstów literackich, to (...) ich prozodia i forma poetycka”<sup>122</sup>. Nie da się zaprzeczyć, iż często, tym co początkowo zwraca naszą uwagę na potencjał nastroju, jest irytacja lub fascynacja pojedynczym słowem, detalem czy też fragmentem tonu albo rytmu<sup>123</sup>. W twórczości Włodzimierza Odojewskiego takie „fragmenty” odnajdziemy w każdym niemal opowiadaniu. Przyjrzyjmy się teraz kilku wybranym fragmentom. W opowiadaniu *Zapomniane, nieuśmierzone* z tomu *Bez tchu* poznajemy historię mężczyzny (narratora), który na kongresie filmowców w Taorminie poznaje młodszą od siebie kobietę z Polski i zaprasza ją do swojego letniskowego domku w Pozillo. Większość gości hotelowych podejrzewa romans, bohaterowie jednak pomimo wielu różnic – wiek, miejsce zamieszkania (ona mieszka w Warszawie, jest początkującym historykiem literatury, on jest znanym w branży filmowej krytykiem przebywającym na emigracji) – poszukują głębszego porozumienia:

Rozmawiali o możliwościach przekazu literatury na film, wymieniali różne najnowsze udane przykłady, ale zrazu była to rozmowa, jakby badawczo opukiwali się wzajemnie; ani słowa, które by wykraczało poza przewidzianą gdzieś tam w Warszawie dla takich spotkań konwencję - on emigrant, ona oficjalny delegat. Mimo to jednak coś trudno uchwytne przeniknęło wkrótce przez obojętne słowa i jak jakaś wtrącająca impet, już opadająca, lecz wciąż jeszcze nie słabnąca fala, **nie wspomnienie, nastrój raczej, dotknęło go, zagarnęło na chwil kilka, porwało wstecz: były tak znajome ulice, nazwiska ludzi, których znał, wylaniające się spoza nich nie zapomniane jeszcze**

---

<sup>122</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów...*, dz. cyt. s. 164.

<sup>123</sup> „(...) tekstualne tony, atmosfery i nastroje nigdy nie są całkowicie niezależne od materialnych komponentów tekstów, przede wszystkim od prozodii (...) Dla ontologii literatury, jaka zasadza się na pojęciach z wymiaru „nastroju”, paradygmat „reprezentacji” (teksty reprezentują pozajęzykową rzeczywistość – PM) nie znajduje się w centrum, przynajmniej nie prymarnie. „Czytanie nastrojów” oznacza też zawsze, że zwracamy uwagę na tekstualny wymiar form, które otaczają nas i nasze cało jako potencjalna fizyczna realność i w ten sposób mogą wywołać „wewnętrzne uczucia”, bez konieczności włączania poziomu reprezentacji (...). W innym przypadku byłoby nie do pomyślenia, że recytacja lirycznego tekstu albo deklamacja tekstu prozatorskiego o silnej strukturze rytmicznej dociera do tych i wywiera wrażenie także na tych słuchaczach, którzy nie rozumieją używanego przy tym języka. W rzeczy samej istnieje pewne szczególne pokrewieństwo między recytacją tekstów a wymiarem „nastroju”. W produkcji nastroju mogą brać udział wszystkie bez wyjątku poziomy konstytucyjne tekstów – co oznacza, że przepojone nastrojem teksty nie muszą być głównie czy wręcz wyłącznie opisowe”, H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów*, s. 155-156.

**twarze**, strzępy dochodzących z głębi teatralnej sceny kwestii, tytuły jakichś artykułów w gazetach, nazwa jakiejś książki, melodia i tekst kabaretowej piosenki, i wszystko to zabolalo, choć otrząsnął się z tego szybko. (BT, s. 187, podkr. PM)

Pozornie przypadkowe spotkanie dwojga obcych sobie osób staje się powodem uruchomienia w świadomości bohatera fali wspomnień – nastroju przypominającego mu przeszłość – osoby, miejsca, nazwiska, a także słowa piosenki, melodię. Czynniki te rozbudzają emocje bohatera, w rytmiczny sposób „uderzają” w niego niczym morska fala. Odwołanie do metafory fali-rytmu obecne jest w literaturze od wieków. Opisuje je między innymi Joanna Dębińska-Pawelec w książce „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*

Wyraz „rytm”, greckie *ρυθμος*, łacińskie *rhythmus*, wywodzono najczęściej od słowa *rhéo*– (ρεω), czyli ‘płynąć’, ‘spływać’, ‘falować’. Wiązano je z praindoeuropejskim *sreu*, które wykazywało związek z miarowym ruchem fal morskich. W antycznej teorii rytmu wyróżniano toki wiązane, regularne, izometryczne, nazywane forma *vincta*, oraz toki niewymierne, nie wiązane, swobodne, czyli forma *soluta*. Wyniki nowszych badań wskazują, że wyraz „rytm” pochodzi raczej od pierwiastka *ρυ* (*ερυ*) i nie oznacza płynięcia, lecz wstrzymanie oraz ściśle rozgraniczanie i limitowanie ruchu. *Rhythmos* można zatem porównać do sekwencyjnego, powtarzalnego ruchu fali, wymierzanego przyptywem i odpływem, a więc ruchem wyznaczającym odwieczną miarę istnienia. Do pojęcia rytmu nieciągłego, oznaczającego formę dystynktywną, figurę proporcjonalną bądź układ, odwoływał się Émile Benveniste w książce *Problèmes de linguistique générale*, w rozdziale zatytułowanym *La notion de rythme dans son expression linguistique*. Pisał on, że rytm „określa formę w chwili, kiedy przyjmowana jest ona przez to, co ruchome, mobilne, płynne, formę tego, co nie posiada konsystencji organicznej: odpowiada wzorcowi jakiegoś płynnego elementu [...] Jest to forma chwilowa, improwizowana, modyfikowalna”<sup>124</sup>.

Rytm przytoczonego fragmentu z opowiadania *Zapomniane, nieuśmierzone* koresponduje idealnie ze stanem wewnętrznym bohatera. Spotkanie z młodą kobietą, która przypomina mu ukochaną z młodości, jest dla niego zarówno przyjemnością – radość sprawia mu nie tylko towarzystwo kobiety, ale także poruszana tematyka oraz rozmowa w ojczystym języku – jak i przeżyciem niezwykle emocjonalnym. Kobieta

---

<sup>124</sup> J. Dębińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010, s. 14-15.

interesuje się bowiem poruszonym w książkach bohatera motywem gwałtu dokonanego na kobiecie w czasie wojny, pyta go czy motyw ten wiąże się z prawdziwymi przeżyciami. Bohater musi powrócić więc do trudnych wydarzeń z przeszłości i opowiedzieć o swojej ukochanej z czasów powojennych – Zofii. Przedstawia historię dziewczyny, którą doświadczenie gwałtu zniszczyło psychicznie – sprawiło, że przestała się szanować i nie wierzyła w prawdziwe uczucie, raniła w ten sposób nie tylko osoby wokół, ale przede wszystkim siebie. Z czasem opowiedziała mu swoją historię – w czasie wojny została wywieziona do żołnierskiego burdelu, gdzie wielokrotnie była gwałcona<sup>125</sup>. Żałowała, iż jej nie zabito, ponieważ ciężar wspomnień, trauma jakiej doświadczyła, była dla niej nie do zniesienia. Usiłowała znaleźć ukojenie w alkoholu, ale także to nie przynosiło jej ulgi, nie pozwalało kobiecie przetworzyć doświadczonego upokorzenia i traumy:

Krzyczała, że pije. Że już nie może znieść tego miasta, mieszkania, w którym mieszka, swojej stroskanej, przestraszonej wiecznie matki, zeszytów, książek, niczego, zwłaszcza samej siebie (...) Ucieka z domu, idzie do byle knajpy i też się zalewa. Na umór, jak byle kurwa. Tak właśnie krzyczała. Ordynarnymi, złymi słowami. Zalewa się jak byle wyranżerowana kurwa. A potem może ją, kto chce mieć. Zaprowadzić byle gdzie, nawet w gruzy. Aż chwyciłem ją za ramiona i potrząsnąłem tak przez dobrą chwilę. W końcu przestała, jakby się zbudziła ze snu. (BT, s. 243)

Bohater zaznacza dodatkowo, iż wojna odcisnęła piętno na każdym z jego bliskich znajomych, część z nich walczyła w powstaniu warszawskim, inni w partyzantce, a pozostali musieli odnaleźć się w okupowanej rzeczywistości lub na zesłaniu, porzucając swój dobytek. Okazuje się więc, iż pozornie zwyczajne spotkanie sprawia, że bohater dociera do sedna swojej traumy i odnajduje to, co wciąż jest dla niego “zapomniane, nieuśmierzone”, czyli niespełnione uczucie, niewypowiedziana wprost miłość, którą darzył Zofię, a także jej dramatyczną historię (powracającą w jego powieściach):

Chociaż poszukiwał tego być może we wszystkich kobietach, które miał i które kochał, albo które miał, bo wydawało mu się, że je kocha. Naprawdę zaś zdarzyło się jedynie

---

<sup>125</sup> Więcej na temat motywu gwałtu w twórczości Włodzimierza Odojewskiego pisała Monika Ładoń w tekście: *Gwałt w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, “Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 1(11), s. 107-125, online: [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum\\_Polonistyczne/Postscriptum\\_Polonistyczne-r2013-t-n1\(11\)/Postscriptum\\_Polonistyczne-r2013-t-n1\(11\)-s107-125/Postscriptum\\_Polonistyczne-r2013-t-n1\(11\)-s107-125.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum_Polonistyczne/Postscriptum_Polonistyczne-r2013-t-n1(11)/Postscriptum_Polonistyczne-r2013-t-n1(11)-s107-125/Postscriptum_Polonistyczne-r2013-t-n1(11)-s107-125.pdf), dostęp: 15.05.2021.

raz, wtedy, i zostawił za sobą nigdy niespełnione do końca. Uczucie niespełnienia nie uderzyło w niego teraz nagłą, ostrą falą świadomości. Był to tylko szept, ale szept przejmującej ciszy, która sprawia, że brzmi on jak krzyk, rozsadzając głowę i serce (...). Lata mijają i jest wszystko raz na zawsze pogrzebane. Nie boli. Nawet się nie śni, że mogłoby zboleć. A nagle jakiś przypadkowy dzień, przypadkowe spotkanie, pytanie i wszystko powracam jakby cały tamten czas paliło się jasnym światłem w ciemności, a jedynie on był ślepy. (BT, s. 227-228)

Motywy uczuć związanych z traumą, które „uderzają” w bohatera niczym fala, a także pamięci w której podmiot nieustannie się „zanurza”, powraca u Odojewskiego wielokrotnie między innymi w opowiadaniu *Krótkie spotkanie w Koryncie* z tomu ...*i poniosły konie*. Tutaj także mamy do czynienia ze spotkaniem kobiety i mężczyzny w wakacyjnej scenerii. Bohater opowiadania, dziennikarz gazety “Berliner Merkur”, w roku 1989 otrzymuje polecenie przeprowadzenia wywiadu z Rosjanką Jeleną Aleksiejewną Ustajewną na temat zmian w imperium. Mężczyznę wysłano do Koryntu, a wyjazd ten niespodziewanie okrywa przed nim bolesne tajemnice z dziejów rodziny Jeleny. Bohater w trakcie rozmów dowiaduje się, że kobieta urodziła się właśnie w Koryncie, jest więc grecką Rosjanką. Opowiada bohaterowi, że jej ojciec był wojskowym, a później nauczycielem w gimnazjum, działał w komunistycznym podziemiu. Potem emigrował z drugą żoną – matką Jeleny – do Związku Sowieckiego. Przyjazd do Koryntu był więc dla kobiety rodzajem zanurzenia się w pamięci przeszłości. Jelena zwiedza miejsca, o których tak wiele słyszała od rodziców – ich dom w Koryncie (na miejscu którego wybudowano nowoczesne osiedle), więzienie w którym zginęła pierwsza żona ojca, ciotka Jeleny, wrzucona po śmierci do morza. Wizyty w tych miejscach są niezwykle emocjonalne:

Rozglądała się po okolicy z jakimś długim, przenikliwym spojrzeniem, jakby to nie pierwszy raz ją oglądała, ale mieszkała kiedyś tutaj wiele długich lat, tutaj minęła jej pierwsza młodość i teraz próbowała sobie jedynie przypomnieć, wygrzebać z głębi świadomości tamte obrazy i związanie z nimi jakieś ważne zdarzenia, jakby je sprawdzała, by potem jeszcze raz się w nie zanurzyć. (IPK, s. 222)

Jelena z bólem przyznaje przed dziennikarzem, że dopiero wizyta w ojczyźnie uświadomiła jej w pełni, iż jej ojciec swoją posadę w Związku Radzieckim, do którego trafił uciekając przed represjami w Grecji, zawdzięcza dokonywaniu egzekucji, a także donoszeniu na sąsiadów. Były to jednak tematy w jej domu zabronione:

(...) jej ojciec w tym wszystkim ręce maczał, że miał ręce unurzane po łokcie we krwi, że w cudzych łzach, że w cudzym pocie, że pilnował i wydawał na poniewierkę, a być może nawet i na śmierć różnych swoich ziomków, że pilnował i meldował o tych, którzy odważyli się myśleć inaczej niż nakazano, co wyznał jej na koniec sam (...) na łożu śmierci (....) **a potem jego głośny oddech raptem ustał, już nie żył i ona z tą całą okropną wiedzą pozostała sama, jak przygnieciona kamieniem, i jeszcze później wiele innych rzeczy się dowiedziała i były takie dni, a zwłaszcza noce, kiedy myślała, że zwariuje albo że udusi się od wstrętu, tak, że się udusi, że wstrętu nie do niego zresztą, nie do pamięci o nim, najczęściej do siebie samej, że mogła być tak naiwna, głupia, ślepa, że wcześniej się nie domyśliła, czy nawet, że może tego i owego się czasem domyślała, jednakże spychała to w głąb świadomości, odpychała od siebie, tak mówiła, i że raz to nawet próbowała ze sobą skończyć, ale to tylko pochorowała się okropnie po tych różnych lekarstwach, których się najadła i napiła, i że chociaż wypompowano jej żołądek, to ledwo ją odratowano, i potem, że do dzisiaj nie wiem czy mama o tym, co ojciec robił wiedziała, nigdy o tym ze sobą nie rozmawiały, a teraz jest za późno i jak to kamieniem niedopowiedzeń zważyło się między nie i tak zostało, i tak pozostanie na przyszłość, na zawsze, aż do grobu jednej z nich. Podniosła dłoń do oczu, szybko przetarła je, były suche, ale uporczywie tarła palcami dalej, nawet z gniewem, jakby usiłowała z nich zetrzeć jakieś niechciane, napastujące ją obrazy i zaraz dłoń opuściła, bo może ich już, tych obrazów nie było, albo przeciwnie: może zetrzeć się nigdy nie dawały i ona to wiedziała i do tego przywykła (...). **A twarz miała cały czas bladą, jakąś ściągniętą, jakby pozbawioną pod skórą krwi, pełną znużenia, jakby ta opowieść wszystkie siły z niej wyssała, i jeszcze długą chwilę milczała i patrzyła tępo w przestrzeń lokalu, ale wątpię, by cokolwiek tam widziała.** (IPK, s. 239-242, podkr. PM)**

Na przykładzie wyżej wymienionego fragmentu widzimy, iż momenty wypowiedzenia przeżycia traumatycznego – w tym przypadku dotyczącego brutalnej przeszłości ukochanej osoby ojca – są niezwykle trudne dla bohaterki. Wiążą się bowiem wręcz z nadnaturalną siłą włożoną przez nią w „wyciskanie” z siebie wspomnień, łączenie rozbitych elementów wydobytych z zakamarków pamięci, co skutkuje fizycznym zmęczeniem, zmianą głosu, dźwiękiem „z trudem wydobywającym się z krtani”. Warto odnotować, iż opowieść Jeleny nie pozostawiła obojętnym także bohatera opowiadania. Ciężar prawdy, którą obdarzyła go Jelena sprawia, że bohater postanawia pozostać jeszcze dłużej w Koryncie, aby przemyśleć wszystko to, o czym dowiedział się od

pisarki. Być może pragnął w pewien sposób przetworzyć swoją wiedzę o traumie, dotknięcie nią. Okazało się to jednak niemożliwe, powracała ona wciąż rytmicznie falami podświadomości niczym „wieczne, niezmiennie, niezniszczalne morze”:

Postanowiłem pospacerować jeszcze trochę po mieście (...). Będę patrzył na ruiny na starym mieście albo tylko na morze. To wystarczy. Morze! Wspaniałe, ciemne o tej porze, groźne, wzburzone, pieniające się u samego brzegu, kłębiące się, jakieś wieczne, niezmiennie, niezniszczalne, morze świadek i morze obserwator, o niczym innym nie będę myślał tylko o nim, o morzu, tak myślałem. Broń Boże o tej całej historii, broń Boże o ojcu Jeleny Aleksiejewnej. Nawet gdyby mnie to jednak korciło. Ten jego emigracyjny los, Jakież bliższe szczegóły. Ale nie korci. Dzięki Bogu! Byłoby to tylko wścibskie, dziennikarskie węszenie, pospolite śledztwo, obrzydliwe, nie potrzebuję tego! Wystarczy, że może o tej kobiecie od czasu do czasu pomyślę, zanim jej twarz zatrze mi się w pamięci; no może tak, może też nie. Tak, może też nie. Będę rozmyślał tylko o morzu. Groźnym, wzburzonym, kłębiącym się, gniewnym, czasem uciszonym, gładkim jak szkło, uciekającym w dal, wiecznym, niezmiennym,. Tak, o morzu, odrywającym człowieka od małości, nakazującym wszystko widzieć daleko. O morzu. (IPK, s. s. 246)

Spoglądając na morze bohater jednocześnie poszukiwał ukojenia, uciszenia „gładkiego jak szkło”, z drugiej jednak strony wciąż przywoływał wspomnienia o Jelenie i jej rodzinie (pierwsza żona ojca, jej ciotka, została wrzucona do tego morza), więc historia o niej i jej obecność ciągle powraca. Niemożliwe staje się więc „odcięcie” od poznanej traumy.

Podobne zakończenie odnajdziemy w opowiadaniu *Co słycać w ojczyźnie z tomu Bez tchu*. Tym razem akcja opowiadania toczy się w czasie włoskich wakacji bohatera, który otrzymuje telefon o przyjeździe swojego dawnego znajomego z Polski. Nastrój opowiadania budzi nasz niepokój – pomimo pięknej, letniej pogody odczuwamy pewien dyskomfort spowodowany przerażeniem bohatera zaplanowanym, jak co roku, spotkaniem ze znajomym. Z czasem dowiadujemy się, że bohater czuje się nieswojo w towarzystwie mężczyzny, ponieważ ten, pomimo iż kilka miesięcy temu został wdowcem, wciąż nie może pogodzić się ze stratą żony Beaty i wspomina ją w rozmowie niczym żywą. Dowiadujemy się także, iż bohatera, znajomego i Beatę łączyły dość niejednoznaczne relacje. Kobieta, mimo iż uczuciem darzyła opowiadającego, zdecydowała się na związek z jego kolegą. Narrator w trakcie

spotkania zarzuca sobie, że nie było go przy Beacie w trakcie przeszukiwania jej mieszkania przez MO (kobieta działała w konspiracji). Czuje, że zdradził nie tylko ją, ale także całą ojczyznę nie będąc w Polsce w chwili rozpoczęcia stanu wojennego. Upał, emocjonalne spotkanie, a także wypity alkohol oraz opowieść znajomego o ogłoszeniu stanu wojennego sprawiają, że spokojna i sielska sceneria włoska zaczyna przeplatać się w świadomości bohatera ze scenerią polską:

Powietrze, puszyste jak aksamit, poprzetykane było świetlikami, chrzęściły cykady, księżyc stał na niebie w pełni i wszystko dookoła okrywał srebrny opar. Usiedliśmy przy stoliku obok pergoli opiętej bugenwillą, odgradzającej tawernę od zatoki, za naszymi plecami głucho dudniła muzyka, bo do gitary przyłączyły się akordeon i perkusja, przed nami połyskujące i gasnące fale, jak grzbiet leniwie wynurzającej się z wody ryby, z sykiem zlizywały brzeg, i on zamyślony, mówił (...): A tam wtedy był mróz i śnieg. I od razu świetliki i księżycowy opar zmieniły się w śnieg. Sypał naprawdę, suchy, biały, zimny, przysypywał nas. W Warszawie i całym kraju po ulicach i drogach jak watahy kozaków na koniach krążyły czołgi, ale czołgi własne, wojsko patrolowało ulice miast, ale wojsko własne, uzbrojeni po zęby milicjanci przetrząsali przechodniom torebki, teczki, kieszenie, milczały telefony, nie ukazywały się gazety, samochody unieruchomione brakiem benzyny stały przy trotuarach w wysokich zaspach, ludzie umierali w szpitalach z braku lekarstw albo w domu z braku lekarza, górnicy barykadowali się na dnie kopalń, stoczniowcy w dokach, a śnieg wciąż sypał, zasypując wsie, miasteczka, drogi między wsiami, miasteczkami i miastami, nas też (...) i śnieg był znowu rojem świetlików pikujących w powietrzu srebrnym od oparu księżyca, a chrzęst czołgów znów namiętym, oszalamiającym, uporczywym, żywiołowym chrzęstem cykad, my zaś siedzieliśmy, milcząc przy pergoli z bugenwilli, której liście, jakby podmuch od morza zmył z nich cały kurz upalnego dnia, lśniły teraz jak mosiężne blaszki natarte oliwą. (BT, s. 347)

Długie zdania wpisują się w „dygresyjny” nastrój obu bohaterów. Służą także podkreśleniu przepływu myśli i emocji. Fragment ten idealnie obrazuje fakt, iż bohater opowiadania nie może do końca oderwać się od przeszłości. Wydarzenia z ojczyzny, mimo iż przebywa na emigracji, wciąż go prześladowają. Dodatkowo spotkanie ze znajomym przypomina mu o ukochanej Beacie, a także dramatycznej sytuacji, która pchnęła ją do samobójstwa. Jej mąż bowiem służył władzy komunistycznej, natomiast ona uważała ten ustrój za wielkie kłamstwo, przed którym chronić trzeba dzieci. Pracę w szkole uznawała za swoją życiową misję. Ostatni fragment opowiadania zbudowany

na kształt strumienia świadomości ukazuje nam sposób myślenia bohatera, zwłaszcza jeśli chodzi o jego rozmyślenia na temat dziejów naszego kraju, a także niesprawiedliwości społecznej:

Wtedy przez chwilę wydawało mi się, że to ja stoję z nią na moście nad Wisłą (...) nawet czułem jej ramię przy swoim, chociaż mnie nie dotykała nim wcale, i patrząc na wodę rzeki, myślałem o jej mętym nurcie, który przecinał tę ziemię, kiedy byliśmy jeszcze dziećmi i ta ziemia była wolna, i także kiedy nas jeszcze nie było, a ta ziemia nie była wolna, i wcześniej, kiedy przewalały się przez jej brody wojska swoich i najeźdźców, a na jej skarpach powstawały grody, i jeszcze wcześniej, kiedy rozmaite ludy osiedlały się nad jej brzegami i wymyślały dopiero jej nazwę, kiedy uczyły się z nią współżyć, kochać ją i jej bronić, tak jak uczyły się jej nazwy, a także kochać ją, współżyć z nią i jej bronić wszystkie pokolenia później, i myśląc o tym wszystkim, myślałem, jak jej nurt wciąż splukuje i niesie w dal piasek, muł, kamienie i różne brudy tej ziemi, że tak jak niegdyś niósł barki ze zbożem i drewnem, kłoce, wyrwane z korzeniami pnie, snopki słomy albo siana, czasem zdechłego psa albo konia, albo nawet ludzkie trupy, tak teraz puszkę od konserw, butelki, plastikowe torby i pudełka, ścieki fabryk i kloak miast i wsi rozsiadłych na obu jej długich brzegach, z trudem oczyszczając się po drodze ku morzu, i jak wzdłuż rzeki rosło bogactwo i nędza, sprawiedliwość i niesprawiedliwość, i o sprzedajnych politykach myślałem, o nieudolności, podłości i zdradzie, o mądrości i poświęceniu, bohaterstwie i miłości, o miłości przede wszystkim, a także o nadziei i wierze, które pozwalają trwać i przetrwać, mimo złych rządów, obcego ucisku, fałszywych systemów i bezprawia, trwać i przetrwać, choć nie mogłem dociec, dlaczego Beata zrobiła inaczej, ale nie mogłem jej spytać, jej ramię mnie nawet nie dotykało, zresztą Beata nie żyła, więc myślałem, że wszystko jest nicością wobec wiecznego istnienia tej rzeki, głównej arterii naszej historii, naszej życiodajnej aorty, która płynie tam niezmiennie, gdziekolwiek byśmy się w tym czasie znajdowali i czy żyjemy, czy nie, wciąż płynie przez ten kraj, gdzie cmentarzy wciąż więcej niż ogrodów, i powiedziałem do niego: Wszystko jest nicością, nulla, powiedziałem, nulla wobec tej rzeki, powiedziałem, nad którą stałeś wtedy z Beatą na moście, kiedy padał deszcz i ona rzucała kamyki do wody, nulla jest, powiedziałem, Wszystko inne jest nulla, i jego oczy, jak zwierzęcia w ciemności, widziałem, gdy powtarzał za mną, że nulla, że wszystko inne jest nulla, i odwrócił twarz, jakby broniąc się przed moim wzrokiem, jakby nie chciał, abym odgadywał ich błysk. (BT, s. 356-358)

Ten niezwykle długi fragment (napisany jedynie z użyciem przecinków, lecz nie kropek) pozwala na analizę budującej nastrój prozodii prozy Odojewskiego. Liczne powtórzenia i wyliczenia budują charakterystyczny rytm opowiadania:

Wszystko jest nicością, **nulla**, powiedziałem, **nulla** wobec tej rzeki, powiedziałem, nad którą stałeś wtedy z Beatą na moście, kiedy padał deszcz i ona rzucała kamyki do wody, **nulla** jest, powiedziałem. Wszystko inne jest **nulla**, i jego oczy, jak zwierzęcia w ciemności, widziałem, gdy powtarzał za mną, że **nulla**, że wszystko inne jest **nulla**.  
[podkr. PM]

Powtórzenia tworzą nastrój niepokoju i wzburzenia emocjonalnego spowodowanego powracającymi wciąż wspomnieniami, a także świadczą o ich traumatycznym charakterze. Podobnie budowane są na zasadzie powtórzeń zdania, które tworzą ich rytm i rytm. Występują tutaj także częste u Odojewskiego powtórzenia struktur składniowych, np. rozłączne: „że tak jak niegdyś niósł barki ze zbożem i drewnem, kloce, wyrwane z korzeniami pnie, snopki słomy **albo** siana, czasem zdechłego psa **albo** konia, **albo** nawet ludzkie trupy, tak teraz puszki od konserw, butelki, plastikowe torby i pudełka”, łączne: „plastikowe torby i pudełka, ścieki fabryk i kloak miast i wsi rozsiadłych na obu jej długich brzegach, z trudem oczyszczając się po drodze ku morzu, i jak wzdłuż rzeki rosło bogactwo i nędza, sprawiedliwość i niesprawiedliwość, i o sprzedajnych politykach myślałem, o nieudolności, podłości i zdradzie, o mądrości i poświęceniu, bohaterstwie i miłości, o miłości przede wszystkim, a także o nadziei i wierze”. Odnajdziemy tutaj także liczne paralelizmy składniowe, a także grę na poziomie akcentowania – dłuższe i krótsze akcenty. Zdania są rytmiczne niczym naturalny rytm w naturze, akcent opada i się wznosi. Bohater zostaje ogarnięty przez rytm przypominających się wydarzeń i obrazów, które zalewają go niczym morskie fale. Zabiegi prozodyjne na poziomie składni i ciągłego powtarzania oraz wyliczeń mają ukazać, że wypowiedzenie traumy jest niemal niemożliwe, bo brakuje do tego odpowiednich słów. Przez powtórzenia zostaje przekazany nastrój wypowiadający częściowo coś niemal niemożliwego do wysłowienia, czyli traumę bohatera.

Pojęcie rytmu u Odojewskiego byłoby także jego rozumieniu przez Henriego Meschonnicę, którego cytuje Adam Dziadek w swojej pracy *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*:

Jesteśmy rozumiani przez rytm, zanim go zrozumiemy, zanim zrozumiemy sens, ale nie wiadomo, jak to się dzieje. Rytm tekstu tworzy z czasu tego tekstu pewną formę-sens, która staje się formą-sensem czasu dla czytelnika. Poprzez rytm nie ma następstwa elementów w czasie, tak jak to się dzieje w przypadku metrum. Zachodzi pewien stosunek. Kolejność i uzasadnienie sekwencji nie są dane. Kiedy nie ma jakiegoś tekstu-systemu, elementy dyskursu są tylko przechodnie, jakaś część rytmu jest niejęzykowa, system jest gdzie indziej: ideologiczny, terminologiczny, itd. Ale w tekście-systemie powstaje kwestia dyskursu w czasie przeżywanym<sup>126</sup>.

Odojewski za pomocą rytmu przedstawia skomplikowane losy bohaterów, kreuje ich przeżycia wewnętrzne i sprawia, że czytelnik ma możliwość „zanurzenia się” w historię, pełniejszego jej zrozumienia, a także przetworzenia<sup>127</sup>. Nastrój uzyskiwany za pomocą środków rytmizujących pozwala odbiorcy przenieść się w wydarzenia z przeszłości bohaterów, a także zbliżyć się do powodów podejmowanych przez nich decyzje.

## 5. Ramy nastrojowe – głos, pogoda i muzyka

Powrócę na chwilę do samej teorii „czytania nastrojów”. Hans Ulrich Gumbrecht w bardzo wyraźnie podkreślał związki nastrojowości z czynnikami dane nastroje ewokującymi – głosem, pogodą czy też muzyką. Co więcej, w swoich pracach

---

<sup>126</sup> A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 38, Cyt. Za: H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse 1982, s. 224—225.

<sup>127</sup> O zjawisku „oczarowania” tekstem pisała więcej Rita Felski w przytaczanej już książce *Literatura w użyciu*: „W ciekawym omówieniu fenomenologii immersji [phenomenology of immersion] Marie-Laure Ryan sugeruje, że sam język znika z pola widzenia. Czytelnicy są tak całkowicie wciągnięci w to, co czytają, że medium werbalne ulega zatarciu – nie dostrzegają i nie rejestrują już słów, które czytają, ale czują się w pełni mieszkańcami wymyślanego świata. Ryan (...) jednak nie bierze pod uwagę możliwości, w której możemy zostać uwiedzeni przez styl, zakłada bowiem, że każde zwrócenie uwagi na język będzie z definicji wysiłkiem czysto intelektualnym i analitycznym. Jej argumentacja pomija możliwość emocjonalnej, nawet erotycznej kateksji dźwięków i werbalnych tekstur. W takiej optyce język nie stanowi przeszkody w dążeniu do przyjemności, lecz jest niezbędnym środkiem do jej osiągnięcia. Wystarczy pomyśleć o tym, jak czytelnik po otwarciu książki chłonie kadencje zdań, szczególną modulację i rytmy słowne, uwodzicielską kombinację słów i składni. Sedwick, snując refleksję o tym, jak aspekt nieheteronormatywny może inspirować głębokie więzi z konkretnymi tekstami, mówi o „instynktownym niemal utożsamieniu z utworem, który mnie zaintrygował, na poziomie struktury zdania, wzorca metrycznego, rytmu (...). Stopniowalność natężenia bliskości i zaangażowania zasadza się już na samym ukształtowaniu intonacji i modulacji, sposobów mówienia, barw i tonacji, tempa stylu”. (R. Felski, *Literatura w użyciu*, Poznań 2016, s. 72).

wyraźnie akcentował związek nastrojów z naszą fizycznością, wskazywał na dosłowne ich odczuwanie przez nasze ciała. Wspominałam już, że dwołując się do słów noblistki Toni Morrison opisał przeżywanie nastrojów jako: „bycie dotkniętym jakby od środka” (*being touched like from inside, als ob man von innen berührt würde*). Podkreślał, iż Morrison miała na myśli: „znane nam wszystkim doświadczenie, że nastroje jako najłżejsze dotknięcie naszego ciała przez materialne otoczenie oddziałują także niemal zawsze na naszą psychikę – mimo iż nie potrafimy wyjaśnić tego związku oddziaływania (czy kontrolować go w życiu codziennym)”<sup>128</sup>. Somatyczny aspekt dźwięku, jego wpływ na podmiot-ciało omawiany był także szczegółowo przez Adama Dziadka w *Projekcie krytyki somatycznej*. Badacz w swojej książce powoływał się m.in. na prace francuskich teoretyków, zwracając szczególną uwagę na somatyczne aspekty aktu słuchania:

Jean-Luc Nancy w swojej kapitalnej książce *A l'écoute* dokonuje prawdziwej medytacji nad słuchaniem, wiążąc ten fenomen z rytmem, ciałem, a także podmiotem oraz dowodząc, że rytm opierający się na dźwięku i sensie kształtuje przestrzeń podmiotu – bycie nierozzerwalnie wiąże się ze słuchaniem (tytuł książki pochodzi od formuły *etre a l'écoute* – „bycie-słuchanie”). Z kolei André Spire, mówiąc o przyjemności poetyckiej i przyjemności muskularnej, zauważa: „Słuchać to także wymawiać”. Słowa wysłuchane zostają powołane do istnienia, a ten proces powtarza się w każdym akcie pisania i lektury, w którym uczestniczy ciało obdarzone, by tak rzec, zmysłem muskularnym<sup>129</sup>.

Proza Odojewskiego została szczególnie nasycona walorami dźwiękowymi. Bohaterowie jego opowiadań nasłuchują, zwracają uwagę na ton głosu, język, szukają odpowiedniej formy wyrazu. Wciąż od nowa szukają zestrojenia z otaczającym światem i sposobu wyrażenia oraz przetworzenia traum. Warto odnotować w tym miejscu, że pisarz w ciągłym powtarzaniu tematów traumatycznych, mówieniu o nich, edytowaniu<sup>130</sup>, podejmowaniu tego samego tematu od nowa, być może pragnie uciec przed ciszą, która dla niego równają się z milczeniem. Samotność i cisza ukazywane są w jego twórczości jako jedna z najgorszych ewentualności. Możliwość taka widoczna jest między innymi w opowiadaniu *Żadnego lęku...* z tomu *...i poniosły konie*. Jego

---

<sup>128</sup> H.U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów...*, dz. cyt, s. 155.

<sup>129</sup> A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 124.

<sup>130</sup> W Archiwum Włodzimierza Odojewskiego na WFPiK UAM odnajdziemy wydane już zbiory opowiadań pisarza z setkami notatek, które Odojewski nieustannie nanosił na gotowe już teksty.

bohater pozornie znajduje się z bezpiecznej sytuacji, przebywa w domu, obserwuje z okien wiosenny widok na dolinę. Jedyńm czynnikiem budzącym jego niepokój jest wszechogarniająca cisza:

Żadnego oddechu wiatru. Nic. Cisza. Była to chwila zaledwie. Absolutna cisza. Nic. (...) zaraz powtórzyło się to jeszcze raz i jeszcze raz, Wiosna, lato, jesień, zima. Wiosna, lato, jesień, zima. Parokrotnie. Nie wiedział tylko, czy w tym ruchu błyskawicznie powtarza się przeszłość, czy przed jego oczami wyłaniają się obrazy tego, co dopiero nadejdzie. A wciąż żadnego człowieka, żeby zapytać, żadnego żywego stworzenia, wciąż też żadnego oddechu wiatru. Tylko ta cisza aż wwiercająca się w uszy, osłupiająca. (...) Ogarnęła go ciemność. Ciemność zupełna. I później czuł tylko jeszcze, jak rosną mu paznokcie i włosy. (IPK, s. 261-262)

Często cisza bywa efektem niemożności wypowiedzenia się w momencie doświadczenia traumy. W tytułowym opowiadaniu z tomu *Jedźmy, wracajmy...* główny bohater wspomina moment, w którym ujrzał zamordowanego przez UPA dziadka, a także jego towarzyszkę:

I szarpnął drzwi, i wbiegł do środka, i ją znalazł: leżała obok pieca na podłodze z głową skręconą w bok, z zadartą pod brodę spódnicą, z rozkraczonymi nogami zakrzepłymi w krwi. Więc gdy tylko popatrzył, zrobiło mu się słabo na chwilę i jakby mu coś wzrok odrzuciło wstecz. Ale całym wysiłkiem woli zmusił się do nachylenia nad nią, myśląc, że to tylko on teraz może zrobić, nikt inny, i że to się dziadkowi od niego jeszcze należy. A potem stał w zupełnej ciszy, ogłuszony biciem swego serca, chwiejąc się i uginając na gumowych nogach, jakby cały obarczony był ciężarem nie do udźwignięcia, choć to jedynie jego własne ręce, jego dłonie nie potrafiły sobie z tym ciężarem, który dźwignął spomiędzy jej ud, poradzić. **I zrozumiał, że ulga przychodzi w krzyku, ale w żaden sposób nie mógł go z siebie wydobyć, nawet najlżejszego głosu i milczał, i myślał, że cokolwiek zrobi, będzie tak błędne, jeżeli zresztą jest coś do zrobienia jeszcze...** (JW, s. 419-420, podkreślenie - PM)

Traumatyczny moment odnalezienia skatowanych zwłok Małanki opisany został prozą zrytmizowaną (liczne powtórzenia), co podkreślić miało nierealność zastanego przez bohatera, w domu dziadka, widoku. Postępuje odruchowo, sprzątając miejsce zbrodni, dopiero po czasie uświadamia sobie, czego jest świadkiem: „potem stał w zupełnej ciszy, ogłuszony biciem swego serca, chwiejąc się i uginając na gumowych nogach”. Trauma, której doświadczył, jest jednak tak bliska, że nie może jeszcze jej

zwerbalizować. Pozostaje mu jedynie przerażająca cisza i pusta przestrzeń domu dziadka.

W omawianych przeze mnie opowiadaniach przerażająca cisza towarzyszy miejscom, które przed chwilą były świadkami tragedii – pogromów, gwałtów, morderstw. Bohater opowiadania *I za nim szły...* z tomu *...i poniosły konie* odwiedza po latach rodzinny dworek, który staje się miejscem widmowym, przepelnionym ciszą:

Choć u ludzi, gdzie pozostawił był konia, został kilkakrotnie ostrzeżony, nic jednak nie zdradzało tamtego zniszczenia. Park w nieostrym teraz świetle świtu zdawał się niemal nietknięty (...). Więc przedostawszy się przez stratowany klomb, przystanął i rozejrzał się dookoła raz i drugi, lecz nieuważnie. Bo cisza panowała tak zupełna, że wszystkie odgłosy - jego samotnych kroków, spadania na ziemię pojedynczych kropeł z liści i gałęzi, pobliskiego łopotu skrzydeł zamilkłego przed chwilą ptaka - brzmiały niezwykle wyraźnie, oddzielnie, oddzielnie tą ciszą były oprawione. (IPK, s. 5)

Podobnych cech nabiera miejsce pogromu z powieści *Oksana*. Karol, przywołując w trakcie jednej z rozmów z Oksaną swój powrót do miejsca mordu, którego był świadkiem w dzieciństwie, opisuje je w następujący sposób:

Jeszcze raz opowiedział jej, jak w ubiegłym roku pojechał w to bezludne miejsce po wsi, która nazywała się kiedyś Hutą Pieniacką, a po której nawet nazwa przestała istnieć. Że zaniósł kwiaty pod głąz z tą upamiętniającą tamten pogrom tablicą. Że ponad tysiąc Polaków zabili tam faszyci. Jeszcze wmurowaną za sowieckich czasów. (...) I jak samotnie przesiedział tam w słońcu pewnie z kilka dobrych godzin, i jaka była cisza, jak pusto, przestronnie, bezkreśnie, najdrobniejszego nawet śladu działalności człowieka. I tylko szumiała nigdzie nie skoszona trawa i niegłośno poświstywał w niej wiatr. (...) A w końcu zobaczył także żywych naprawdę. Bo o jego przyjeździe się rozniosło i zeszli się z okolicy ludzie, i mu się przypatrywali z ciekawości, a on przypatrywał im się również z ciekawością. I oni wiedzieli, że on jest jednym z tych dwudziestu siedmiu wtedy ocalałych, on zaś wiedział, że nie wszyscy z nich, to ówczesni mordercy, czy dzieci tamtych morderców (...). Patrzył w milczeniu. Żadnego gniewu, żadnego drgnienia serca, żadnego ścisku gardła ani przyspieszonego oddechu, nic, tylko ta cisza wokoło, osłupiający zapach otawy i cisza. I jak opuścił to miejsce po raz ostatni opowiedział Oksanie, i że to dobrze, że już tam nigdy więcej nie pojedzie. (O, s. 379)

Huta Pieniacka – miejsce radosnego dzieciństwa i jednocześnie największego życiowego dramatu bohatera (w pogromie okolicznych wiosek zostały spalone żywcem między innymi jego matka i siostry) przez niemal całe życie naznaczone było niewyraźną traumą. Pomimo ogromu bólu, cierpienia i dramatu, który rozegrał się w tym miejscu, po latach zostało ono niemal zapomniane, wymazane z pamięci mieszkańców. Pozostała po nim jedynie mała tabliczka, wspomnienia osób, które przeżyły, a także cisza, pustka i ledwo słyszalny szum natury, będącej cichym świadkiem dokonanej tam niegdyś rzezi.

Częściej jednak w świecie opowiadań Odojewskiego odnajdujemy reprezentacje tzw. „głosowe”, usłyszenie konkretnej osoby, dźwięku natury czy muzyki, które ewokują doznania bohatera związane z przywołaniem najtrudniejszych przeżyć. Autorskie spojrzenie na rolę dźwięku w kształtowaniu naszego *Stimmungu* łączy twórczość Odojewskiego z teorią Hansa Urlicha Gumbrechta i somatyką. Jak zaznaczał Gumbrecht:

(...) słyszymy nie tylko naszym wewnętrznym uchem; słyszenie jest złożoną formą zachowania, obejmującą całe ciało; nasza skóra i nasze percepcyjne zdolności haptyczne odgrywają przy tym ważną rolę<sup>131</sup>.

Ponieważ nastrojowe i głosowe reprezentacje w twórczości Odojewskiego są naprawdę liczne, pozwolę sobie podzielić je na trzy kategorie: nastrojowe reprezentacje związane ze słyszaniem przez bohaterów głosem, te związane z odgłosami natury i pogody oraz trzecią podkategorią, którą stanowiły będą reprezentacje związane z muzycznością.

### ***Stimme, czyli głos***

Głos, którego usłyszenie wpływa bezpośrednio na działania bohatera, to bardzo częsty motyw w twórczości Odojewskiego. Podzielę go na dwa najczęściej się pojawiające: pierwszy z nich to „głos wewnętrzny”, czyli nieokreślone uczucie, czy też przecucie, które wywołuje w bohaterach silne emocje. Przykład takiego właśnie *stimme* pojawia się między innymi w opowiadaniu *Sezon z Wenecji* z tomu *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*. Przedstawia ono historię dziesięcioletniego Marka, jego wakacyjne plany dotyczące podróży do Wenecji pokrzyżował nagły wybuch wojny.

---

<sup>131</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów...*, dz. cyt. s. 154.

Zamiast włoskich krajobrazów chłopiec poznaje horror wojny wkraczającej stopniowo w życie najbliższych, a także goszczącej go w swojej willi ciotki Weroniki. Wojna znana dotychczas bohaterowi jedynie z książek pojawia się stopniowo w rozmowach rodziców, zwłaszcza matki bohatera, która przeżywa prawdziwie „patriotyczną gorączkę”:

Do tego wszystkiego w pierwszym tygodniu sierpnia był świadkiem dziwnej rozmowy rodziców siedzących na balkonie i pijących tam kawę. Stał przy oknie, wdychał gorący kurz unoszący się z ulicy przez ogród i pocił się ze zdenerwowania, starając się poprzez dzwonienie tramwajów dosłyszeć, o czym mówią; słyszał już kilkakrotnie słowo Wenecja i jeszcze inne nazwy, ale tak w ogóle była tam mowa o sprawach, których nie rozumiał. A potem jakby padł jakiś złowieszczy cień, nagle przeniknęło go zimno, bo ojciec przekonywał mamę, że robi błąd, już niezależnie od obietnicy danej chłopcu, jej samej też należy się odpoczynek, a ona wprawdzie przyznała mu rację, ale upierała się, że nie pojedzie, że w takich czasach trzeba być w kraju. (JW, s. 10)

Podjęta zostaje decyzja o wyjeździe do willi ciotki Weroniki w miejscowości P., a po przyjeździe tam, Marek obserwuje zmiany w zachowaniu dorosłych – wiecznie radosna ciotka Weronika reaguje płaczem na żart służącego dotyczący zapisania chłopca do kawalerii:

Poczuł się nieswojo i nic nie rozumiejąc, popatrzył mocno zdziwiony. A przecież powinien był się zastanowić, znał ciotkę tak dobrze, nie miała skłonności do czułości ani żadnych zmiennych nastrojów, jak również do wpadania z byle powodu w podniecenie, tym bardziej do hysterii, powinien był zawierzyć głosowi, który w nim wewnątrz odezwał się na mgnienie w prawdzie, lecz dostatecznie silnie i ostrzegawczo, ażeby skojarzyć go sobie mógł z wieloma dziwnymi faktami tego lata: rezygnacją mamy z wyjazdu za granicę; powołaniem ojca do pułku, z różnymi zagadkowymi rozmowami jeszcze w domu, których strzępy dochodziły jego uszu nawet wówczas, gdy dorośli znacząco milki, widząc, że się zbliża, z tym zatroskaniem, jakie odnajdywał w ich twarzach, ale nie zastanowił się, nie przeczuł nic, był ślepy i głuchy. I zamiast zapytać o przyczynę ciotki łez, zmieszany udawał, że ich nie dostrzega. (JW, s. 17)

Dla chłopca wojna, jak sam przyznaje, była jedynie abstrakcją, słowem znanym z książek, którego nie był w stanie przełożyć na realne obrazy. Wszystko jednak, co dzieje się wokół Marka, staje się zapowiedzią nieuchronnie zbliżającej się wojny.

Nawet sielski krajobraz i letnia pogoda, dają znać o zbliżającej się katastrofie oraz pełnych zmęczenia nocach. Na początku aura otaczająca bohatera i wpływająca bezpośrednio na niego jest typowo letnia, ciepła. Pod nią kryje się wszakże zapowiedź katastrofy, o której nawet przyroda daje znać (hałaśliwe szpaki, cierpkie owoce, woń końskiego potu, prażące słońce na przemian z deszczowymi nocami):

Między listewkami rolet zapuszczonych na otwarte okna wciskały się do wnętrza smużki światła, wirował w nich słoneczny pył, załamujący się i od razu niknący w smugach głębokiego cienia, z którego nie ciągnął najłżejszy chłód. Powietrze niosło z dworu przesłodzony zapach sadu, ostatnich przejrzałych wiśni, wśród których słyszał hałaśliwie buszujące szpaki, cierpkich owoców morwy, nawet pęczniejących już sokiem grusz, a także rozrzedzoną, rozkładającą się na słodkie i gorzkie cząstki woń końskiego potu. Gdy jeszcze bardziej wsłuchiwał się w dźwięki za oknem, to wydawało mu się, że słyszy w upale dźwięk pszczoł i trzmieli. (JW, s. 18)

A pod wieczór rzeczywiście zaczął padać deszcz i od razu zrobiło się jeszcze okropniej. Choć nie przypuszczał, że to ostatni deszcz tego lata, że potem dzień po dniu niemilosiernie prażyć będzie słońce, ustępujące nocom równie nagrzanym, dusznym, nie przynoszącym znekanej ziemi ulgi, i to potrwa, aż nastaną czasy niepodobne już do niczego, co znał i kochał, i nic nie będzie takie, jakie było. Długo przedtem nad ogrodem stała cisza, wszystko tonęło jeszcze w miękkim, puszystym zmierzchu, nie odzywały się już ptaki, nie szeleściły ani cykały owady, nie wiał wiatr, aż raptem za oknami rozległo się miarowe kapanie pojedynczych, ciężkich kropel deszczu; po chwili lało już jak z cebra. (JW, s. 23)

Doświadczenie wojny w życiu Marka pokazane zostaje zresztą jako doświadczenie graniczne, wydarzenia wojenne „miały ogarnąć go jeszcze chłopcem na jednym brzegu i rzucić bezpowrotnie na brzeg drugi, zupełnie innego, doroślejszego” (JW, s. 29). Odojewski w *Sezonie w Wenecji* podkreśla rolę intuicji chłopca, przedstawia też momenty zwrotne w doświadczeniu bohatera, aby pokazać jak bardzo wpływały one będą na zachowanie chłopca w przyszłości. Pomimo iż dorośli starają się za wszelką cenę unikać tematu wojny w towarzystwie dzieci, a także pozwalają im na organizację namiastki Wenecji w zalanej źródelkiem piwnicy domu, bohater odczuwa zbliżającą się zagładę. Początkowe przeczucia i wiedza zaczerpnięta z książek, stają się faktem w chwili usłyszenia pierwszych wybuchów:

On, Marek, który cały czas stał w ogrodzie, jak porażony jakąś obezwładniającą niemocą, nie pozwalającą mu zrobić kroku, patrzył jak zahipnotyzowany na pękające na bladoniebieskim niebie pociski i słyszał, jakby coś pękało mu w głowie. Potem wyszeptał: „Artyleria” i spróbował liczyć wybuchy, doliczył się dwudziestu kilku i przestał, bo wydawało mu się, że się pomylił (...). Więc potem nic nie było już takie jak przedtem. Jak gdyby świat nagle stracił wszystkie barwy. zbladł, zbrzydł, nie że zesmutniał, stał się po prostu obcy, niemal wrogi, przejmował lękiem (a ten ich wspaniały sezon wenecki dopiero miał się zacząć), dlatego po latach, jeżeli tylko pomyślał o dniu, w którym po raz pierwszy usłyszał detonacje bomb i odgłosy pękających pocisków przeciwlotniczych zenitówek, to budziło w nim zawsze podejrzenie, że chwila ta była graniczną, jak gdyby zegary właśnie nastawiono na inny czas. Wszystko prawdziwe było tam, za ogrodowym parkanem i żywopłotem, tutaj bliżej, jak na scenie, którą stała się posesja ciotki Weroniki (...), i on, Marek, i Karola rozgrywali sztukę w kilku aktach albo - jak nazywała coś takiego babka - cykl żywych obrazów. (JW, s. 50-52).

Opowiadanie przedstawia brutalność wojny, kontrastując ją ze sferą dziecięcej niewinności i marzeń<sup>132</sup>. Zarówno Markowi, jak i jego kuzynce Karolinie trudno jest zrozumieć obowiązujące zakazy. Nie potrafią do końca wyobrazić sobie ogromu zagrożeń, dlatego też pewnego dnia niepostrzeżenie dołączają do służącego Seweryna, który przewozi towary na drugą stronę rzeki. Wyprawa ta zmienia ich spojrzenie na sytuację. Wtedy to po raz pierwszy widzą tłumy uciekających z całym dobytkiem ludzi, są też świadkami bombardowania. Marek porównuje widok znanej mu z wcześniejszych wizyt u ciotki drogi z jej obecnym stanem:

Znał ją dobrze w innych pobytów u ciotki Weroniki, ale tamta widziana i znana to była jak gdyby zupełnie inna szosa niż ta właśnie. Ta była po same pobocza, po trawniki na poboczach, po wysoką skarpe po tej stronie zatłoczona pieszymi dźwigającymi toboły

---

<sup>132</sup> „Analiza przed-tekstu początkowego akapitu Sezonu w Wenecji pozwala uchwycić wieloletni proces dojrzewania samego Odojewskiego do wzniesienia rewolty w świecie własnej sztuki narracyjnej. Pisarzowi udało się w tym opowiadaniu wyrwać z sideł paraliżującej pamięci, a może więcej – wyzwolić się spod ciśnienia traumy. Zarówno Grzegorz Czerwiński, jak i Anna Skibska podkreślają, że w tym jednym opowiadaniu pisarzowi »udaje się zachować obraz świata sprzed kataklizmu«. Stało się to możliwe dzięki autonomizacji dziecięcego sposobu przeżywania świata, o co toczył batalię artysta w ogniu pisania kolejnych redakcji opowiadania, a szczególnie jego pierwszych zdań. W toku ich kolejnych redakcji Odojewski skraca zarówno sam tekst początku, jak i dystans dzielący czytelnika (angażowanego przez narrację prowadzoną w dużej mierze z punktu widzenia dziesięcioletka) od dzieciństwa.” J. Borowczyk, *Zmagania z początkiem...*, dz. cyt., s. 48.

albo ciągnącymi ręczne wózki, albo pchającymi naładowane po czubek różnym sprzętem i bagażem wózki dziecięce, pełna rozpychających się furmanek, kałamaszek, linijek, powozów, a także samochodów osobowych i ciężarowych (...). A potem już znaleźli się wewnątrz tego wszystkiego, jak gdyby zanurzyli się w głąb jakiegoś koszmarne snu, sami wjechawszy wózkami Seweryna w jeden z tych strumieni i niósł on ich w zawrotnym tempie na południe i ku rzece (...) Więc zrazu to było tak, jakby przez jakąś niewidzialną siłę wypchnięci zostali z tego snu na powierzchnię, na jawę, wtłoczeni w ciszę. Tylko Karola dalej piszczała ze strachu, wpijając się paznokciami w jego ramię, próbując płakać, ale płacz nie mógł znaleźć z niej ujścia ani z oczu, ani z ust. (JW, s. 53-54)

Bombardowanie, a także widok martwych ciał był dla dzieci na tyle traumatyczny, że towarzyszył im będzie przez bardzo długi czas. Marek ma problemy z zasypianiem, w nocy budzi się krzycząc, ponieważ niemal każdej nocy śni mu się właśnie to wydarzenie. Doświadczenie to ukazało im niebezpieczeństwo wojny, a także kruchość ich istnienia. Traumatyczne przeżycie sprawiło również, iż dzieci zaczęły bardziej interesować się niezwykłym źródłem znajdującym się w domu. Ciotka Weronika pochwała ten pomysł zabawy i postanawia zabrać dzieci do Wenecji, którą tworzy we własnej piwnicy. Projekt ten spotyka się z uznaniem Marka, Karoliny oraz znajdujących się w sąsiedztwie dzieci. Stworzona przez nich kraina zbudowana z pływających po wodzie wysp, mebli i bali, dzięki sile wyobraźni zyskiwała cechy prawdziwej Wenecji znanej dzieciom z opowieści dorosłych, zdjęć i pocztówek. Sam zresztą wybór miasta, jest nieprzypadkowy, motyw Wenecji jako snu, marzenia pojawiał się w literaturze wielokrotnie<sup>133</sup>. O nastroju Wenecji pisał między innymi w swoim eseju poświęconym temu miastu Georg Simmel:

W Wenecji wszyscy poruszają się jak na scenie (...), wynurzają się nieustannie zza rogu i znikają natychmiast za następnym, a mają w sobie zawsze coś z aktorów, którzy poza sceną są niczym, bo tylko na scenie toczy się gra, bez przyczyn w rzeczywistości chwili

---

<sup>133</sup> Nastroj Wenecji na przykładzie *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna analizował w swoim eseju H. U. Gumbrecht: "Tym, co uczyniło ów tekst sławnym, by raczej przywołany (...) findesieclowy nastrój szczególnej dekadencji w całej jej złożoności, ze wszystkimi jej niuansami, zapachami, kolorami, dźwiękami i - przede wszystkim - ze zmieniającą się wciąż w dramatycznych zwrotach pogodą; czy, patrząc inaczej - bardziej filozoficznie, przynajmniej z perspektywy Nietzschego i Heideggera: fascynujący jest w tym tekście jego szczególnie nastrój, ujawniający się li tylko poprzez przecucie, historycznie specyficzne przecucie obecności śmierci w życiu". (H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów...*, dz. cyt., s. 156).

poprzedniej i bez skutków w rzeczywistości chwili następnej (...). Nie ma chyba drugiego miasta, którego całe życie toczyłoby się w jednym i tym samym tempie (...). I to jest właściwa przyczyna dla której Wenecja zawsze wydawała się „snem”. (...) Monotonia wszystkich weneckich rytmów pozbawia nas wstrząsów i bodźców potrzebnych, aby czuć pełnię rzeczywistości, i wtrąca w rodzaj snu, w którym otacza nas pozór rzeczy – bez rzeczy samych. Dusza, uwikłana w rytm tego miasta, sama z siebie popada w ten nastrój, który estetyczny obraz miasta podsuwa jej w formie obiektywności: jak gdyby oddychały już tylko wierzchnie, tylko odzwierciedlające, tylko chłonna warstwy duszy, podczas gdy jej pełna rzeczywistość trzyma się z boku, niczym pogrążona w gnuśnym śnie (...).<sup>134</sup>

W opowiadaniu Odojewskiego Wenecja także nabiera cech sennego marzenia, dzieci dzięki własnemu miastu na wodzie mogą oderwać się od wojennej rzeczywistości i odgrywać role w wakacyjnym teatrze<sup>135</sup>. Zalana piwnica dzięki ich ciężkiej pracy nabiera cech prawdziwego miasta na wodzie: “Z tego wszystkiego razem powstała spora powierzchnia nad wodą, jak wyspa (...). Drzwi do wszystkich pomieszczeń pootwierano na oścież (...), woda falowała, pluskała, światło wpadające przez okna do ogrodu rozświetlało wnętrza zielonkawym złotem, załamywało się na powierzchni, lśniło, błyskało (...), jak w prawdziwym mieście “na wodzie” w Wenecji. Chyba na krótko zapomnieli wtedy o wojnie” (JW, s. 64). Opis wykreowanego w opowiadaniu Odojewskiego miejsca jest niezwykle nastrojowy, mieszają się w nim kolory, zapachy i dźwięki:

Na dworze panował upał, choć już przygasł (...) cisza, żadnych odgłosów artylerii, nawet dalekich, żadnego warkotu samolotów, nawet z największej wysokości, łoskot na szosie ustał i oni, dzieci, być może nawet na jakiś czas zupełnie zapomnieli o wojnie; był to piękny dzień, jeden z najpiękniejszych w jego, Marka, życiu, choć zdarzył się w tamtym wrześniu. Nikt jeszcze świeczek nie zapalał, wciąż pełno było światła ciągnącego od okien, zmieniła się tylko barwa wody, z zielonkawej zrobiła się niebieska, potem ciemnogrnatowa i jaśniejsze od niej ściany zaznaczone brunatnymi zaciekami, odpryskami i zadrapaniami niby w delikatnie malowanych wzorach i

---

<sup>134</sup> G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Oficyna Wydawnicza, Zielona Góra 2006, s. 179-181.

<sup>135</sup> Więcej na ten temat: M. Rembowska-Płuciennik, *Miasto zapomnienia. Wenecja Włodzimierza Odojewskiego*, [w:] *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, pod red. A. Przybyszewskiej i D. Nowakowskiej, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2020, s. 35-45.

scrafitach, naprawdę przypominały mury stojącego w wodzie miasta (...). Zapalono wreszcie świece w lampionach i całe wnętrze znowu ożyło w świetle i mieniło się wieloma kolorami tęczy; herbata w cienkiej porcelanie była jak płynne, stare złoto, dłonie ciotki Barbary poruszające się nad tacą wydawały się różowe i przejrzyste niby delikatny jedwab. (JW, s. 66-68)

Stworzona przez dzieci wyspa na wodzie kontrastuje swoją magią i delikatnością z okrucieństwem otaczającej ich wojny. Widoczny jest tutaj kontrast między rzeczywistością a sferą marzeń. Wenecja staje się spokojną przystanią, gdzie spełnić się mogą wszelkie marzenia. Dodatkową atrakcją niezwykłego wieczoru staje się zorganizowany przez miejscowego chłopca, Naumka, koncert na skrzypcach:

(...) otworzył futerał wykładany wewnątrz atłasem, wyjął smyczek, przeciągnął go żółtą, jak bursztyn kostką, zaraz po skrzypce sięgnął, skrzypce zaś były wiśniowobrazowe i światło lampionów odbijało się od nich, niby w lustrze, wsunął je delikatnie pod brodę, struny zabrzęczały dotknięte jego chudymi, długimi palcami, i zagrał. Była to seria krótkich dźwięków, niczym gwizdki albo krzyki ptactwa, unoszących się, to znów opadających, potem jednak popłynęły melodie inne, jedna za drugą, zrazu skoczne, wesołe, taneczne niemal, jak na wiejskim weselu, potem cichsze, wciąż miłe dla ucha, ale smutniejsze i twarze słuchających zadumały się, spoważniały, a nawet on, Marek, miał wrażenie, że w oczach Karoli i Zuzi pojawiły się łzy wzruszenia (...). I gdy ostatnie jej (muzyki – P.M.) tony zamilkły (choć wciąż nie wybrzmiało jeszcze jej echo w głębi piwnicznych korytarzy, przenoszone przez wodę w najodleglejsze kąty i powracające jak nocna ćma), wszyscy chwilę siedzieli z zamyśleniem na twarzach, ale uśmiechnięci, a dopiero potem zaczęli klaskać. Gdy wreszcie i ich oklaski zamilkły, Naumek zaś przestał się kłaniać z góry, z zewnątrz od jednego z okiem rozległy się nowe oklaski, to stała tam ciotka Weronika, miała rumieńce na twarzy i oczy jej błyszczały, jak młodej dziewczynie. (JWs. 69-70)

Fragment ten akcentuje rolę muzyki w tworzeniu nastroju opisywanych wydarzeń. Koncert Naumka, wszystkie tworzące go tony i dźwięki wpisujące się w atmosferę miejsca, wieczór, palące się świece, światło odbijające się w wodzie, współtworzą nastrój wieczoru, który na zawsze pozostanie w pamięci bohaterów (w ostatnich akapitach opowiadania narrator podkreśla, iż nigdy nie odwiedził prawdziwej Wenecji, bał się rozczarowania, pragnął pozostawić w pamięci pamięć o mieście stworzonym

przez nich w czasie wojennej zawieruchy<sup>136</sup>). Dla ciotki Weroniki doświadczenie to jest zdumiewające, co wyjaśnia Markowi:

Muzyka to, mój drogi, wyobraźnia w tym przypadku. Mogłaby być także poezja. Mogłyby być i gwiazdy, i zachody i wschody słońca, następujące po sobie, czy chcemy czy nie chcemy... Mogłyby być odwieczne cykle zimy i lata, opadanie liści z drzew jesienią i kiełkowanie wiosną, wszystko jedno... Trzeba sobie tylko wyobrazić, że są rzeczy trwałe, niezmiennie i rzeczy przemijające. Jakie bądź wiatry wieją i szaleją groźne burze. Wyobrazić sobie, że nawet w środku burzy w tych rzeczach stałych znaleźć możesz ratunek. Wyobraźnia może w najstraszniejszych chwilach przynieść ocalenie... (JW, s. 72)

Jak widać, Weronika reprezentuje wiarę w przejściowość doświadczenia wojny, pragnie by dzieci pamiętały o tym, że nawałnica przeminie i wszystko powróci do swego pierwotnego porządku. Dla Marka – pomimo niewątpliwej radości spowodowanej kreacją domowej Wenecji – wojna wydaje się doświadczeniem realnie bolesnym, niekończącym się i pozostawiającym trwałe ślad. Przykładem powracającej traumy jest powtarzający się sen, w którym bohater dostrzega siedzącego nad lejem po bombie, grającego na skrzypcach Naumka (reprezentującego radość i przypominającego niesamowity wieczór spędzony w ich własnej Wenecji), któremu odpada głowa, a następnie pustą szosę, na której: „(...) nie było już ani jednego człowieka, tylko te przepastne otwory po bombach w nawierzchni, te leje wypełnione były aż po sam wierzch ciałami zabitych, i raz paliło gorące słońce, raz padał śnieg, i on znowu krzyżąc biegł szosą, którą jacyś ludzie pędzili poboczem nie kończąca się kolumnę innych ludzi w stronę tych dołów po bombach, a za ramię szarpał go Wiktor i nagle pojął, że on wciąż jeszcze śpi i jeszcze śni” (JW, s. 75). Pojawiająca się we śnie szosa, której bombardowania Marek był świadkiem ujawnia, iż doświadczenie traumatyczne nie może zostać zapomniane, chociaż chłopiec miał szansę opowiedzenia o tym, co

---

<sup>136</sup>„Tyle lat minęło. Zjeździł pół świata. Tyle krajów, tyle miast, tyle przeróżnych widoków. Ale nigdy nie był naprawdę w Wenecji, choć wielokrotnie w pobliżu. Nie żeby go nie ciągnęła, albo nie budziła ciekawości. Może tylko gdzieś w głębi duszy bał się trochę. Nie, nie bardzo wiedział czego. Wiedział natomiast, że czeka go tam gondola wcale niepodobna do olbrzymich balii z piwnicy ciotki Weroniki. Więc nie chciał”. (JW, s. 87). Georg Simmel we wspomnianym już eseju *Wenecja* pisał: „Wenecja zaś ma dwuznaczne piękno przygody, niezakorzenionej i unoszącej się w nurcie życia, jak zerwany kwiat rzucony w morze, a jeśli była i jest klasycznym miastem *aventure*, to w ten sposób podkreśla tylko ostateczne przeznaczenie swego ogólnego obrazu – nie może być dla naszej duszy ojczyzną, lecz tylko przygodą”. (G. Simmel, *Most i drzwi*, dz. cyt., s. 87)

widział, dorosłym, to nie skorzystał z niej, bojąc się konsekwencji swojego nieodpowiedzialnego czynu. Z kuzynką Karoliną nie poruszali tego tematu. Nie zwierzył się z niego także swemu bratu – Wiktorowi. Powracało więc ono w snach, jedynej przestrzeni, której Marek nie był w stanie kontrolować, łącząc się niestety także z najcudowniejszymi wspomnieniami lata – sezonem spędzonym w pełnej magii Wenecji.

Wewnętrzne przecucia dotyczące zbliżającego się czasu wojny były udziałem wielu osób pojawiających się na kartach opowiadań Odojewskiego. Kolejnym z nich był Mikołaj Diamatycz, przyjaciel głównego bohatera opowiadania *...i poniosły konie* z tomu o tym samym tytule. Historia rodu Diamatyczów, a także atmosfera panująca w ich zaścianku, od zawsze fascynowały narratora, a także były obiektem plotek okolicznych mieszkańców. Bohater tak opisuje pierwszą wizytę w chutorze Diamatyczów:

I kiedy się zbliżyłem, ujrzałem posiadłość ni to chłopską, ni to szlachecką (a przecież Diamatycze, to była rusińska szlachta), złożoną z licznych mniejszych i większych, niektórych nawet dla widza, nieodgadnionego przeznaczenia zabudowań gospodarskich, wśród nich zaś trzy domy mieszkalne, oblepione jak gniazdami jaskółczymi przybudówkami, najstarszy kamiennie-ceglany, kryty ręcznej roboty dachówką wyblakłą w słońcu, gdzie, jak później dowiedziałem się, mieszkał nestor rodziny, Roman Jewhen, i dwa domy drewniane, z grubych, dobrze poczerniałych, pełnych żywicznych zacieków bali, od góry poszyte trzciniowymi strzechami, gdzie mieszkali synowie Romana Jewhena z żonami, dziećmi albo już wnukami, czyli pokolenie starszo-średnie i młodszo-najmłodsze (...) „Do dziś wiele zapamiętałem z tego, co w okolicy opowiadano sobie o tej rodzinie, o jej zapobiegliwości i o ich kurhanie, a także o ich zwariowanych polowaniach na wertepach Pantalichy. Że ci twardzi, trzymający się z dala od sąsiadów i sami sobie wystarczający Starorusy dorobili się znacznego majątku, bo cerkiew w Soroczyskach, która spłonęła podczas wojny bolszewickiej, została odbudowana prawie wyłącznie za ich pieniądze, I że na ich religijność patrzano nieco podejrzliwym okiem. Bo jakby ich drugim kościołem, być może nawet uczuciowo im bliższym, był tenże w stepowej dolinie kurhan właśnie. (IPK, s. 17-19)

Rodzinna atmosfera miejsca, tajemniczość, obrzędy i tradycje z którymi związana była od wieków rodzina przyjaciela, od zawsze fascynowały narratora opowiadania. Z chęcią przebywał w otoczeniu Diamatyczów, biorąc udział, między innymi, w ich słynnych

dorocznych polowaniach na srebrnego lisa. Nastoletni bohater chłonie nastrój zaścianka i obserwuje piękno otoczenia. Dzień polowania wydaje się niemal baśniowy:

Potem, już ubrany, skręciwszy knot lampy, wyszedłem z izby i ostrożnie, macając ścianę, zszedłem po schodach w czarny, smolisty mrok, w którym słychać było tylko dudniący odgłos moich własnych butów i skrzyp wyiębionych ścian (wydał mi się on stłumionym szeptem starych kobiet odmawiających poranną modlitwę) (...). Powietrze było czyste, jak ze szkła, zimne, jakby rozrzedzone, ledwo trzymające się płuc, pod butami chrzęścił delikatnie szron i zrazu otaczała mnie jedynie granatowa ciemność, tu tam poznaczona przesuwanymi się w niej wolno ręcznymi latarkami (niesionymi przez ludzi, których nie widziałem zrazu wcale), tworzącymi plamy światła, które były skupione, nie promieniowały, nie rozpraszały się i, jak mi się zdawało, nie rozjaśniały wcale zimnej ciemności: były jak krople poruszającego się w ciemnym, rozrzedzonym powietrzu żaru, złote, a nawet bardziej czerwone niż złote, czerwonorude, (IPK, s. 24)

Odojewski wzmacnia momenty nastrojowe za pomocą kolorów („czarny smolisty mrok”, „granatowa ciemność”, „krople (...) złote, a nawet bardziej czerwone niż złote, czerwonorude”) i dźwięków („dudniący odgłos”, „pod butami chrzęścił”, „stłumiony szept”). Bohater jest wyczulony na dźwięki, który docierają do niego z otoczenia, zwraca uwagę na głosy osób zwracających się do niego. Tak opisuje Marusię, krewną Mikołaja, w trakcie ich pierwszego spotkania:

Potem się do nas przysiadła i zapytała znowu po polsku, jak mi się podoba polowanie, a ja odpowiedziałem, że prima, znakomite i że ma nadzieję, że tego lisa-chytrusa wreszcie upolują, to na to ona zachichotała tym razem pełnym głosem, zgromiona jednak wzrokiem Mikołaja, zamilkła, choć jej oczy nie przestawały śmiać się dalej i żartobliwie błyszczeć. (...) Wtedy nachyliła się do mnie szybko i półszepem, lecz jak przedtem chichoczącym, powiedziała trochę tajemniczo, zarazem ufnie, że jej nie zdradzę: “Ty w te bajdy o tym srebrnym lisie nie musisz wcale wierzyć” i zaraz: “O tym cholernym lisie!” dodała z naciskiem, rozciągając “cholernym”, kogoś wyraźnie naśladowując głosem: “No, ale wierzyć powinienes. Wszyscy wierzą. Taki obyczaj”, znowu poważnie, choć w jej głosie wciąż perlił się, tłumiony wprawdzie, przyhamowany, jednakże pełen rozbawienia śmiech, i krótko odłoniła przede mną historię lisa, który i latem wygląda jakby nie zmienił zimowej sierści, jest srebrny, a na którego wszyscy polują od lat, ale upolować go nie potrafią. (IPK, s. 33)

Postać Marusi wykreowana zostaje za pomocą jej charakterystycznego głosu, daru naśladowania i radości. W baśniowość i sielskość zaścianka powoli zaczyna wkradać się jednak zapowiedź wojny. Bohater dowiadyuje się, że polowania na srebrnego lisa są jedynie pretekstem do konspiracji. W kolejnym roku zaczynają docierać do niego także przerażające wieści dotyczące głodu panującego w okolicy, czego realnym wyznacznikiem jest pojawienie się w okolicy wilków, które: „W czasie wielkiego głodu po tamtej stronie Zbrucza niebywale się namnożyły, kiedy to w wymierających wioskach ukraińskich i na poboczach tamtejszych dróg znajdowały pod dostatkiem ludzkich zwłok, których wprawdzie nie nadążano grzebać, a potem w ogóle nie miał już kto je grzebać” (IPK, s. 36). Pojawienie się wilków, ich przerażające wycie w nocy staje się dla bohatera sygnałem zbliżającej się wojennej katastrofy. Przeczują on apokalipsę, wilki są jej przerażającą – bo w tym momencie słyszalną i odczuwalną cieleśnie – zapowiedzią:

Uświadomiłem sobie wreszcie, że tamten ochrypły, złowrogi i złowieszczy dźwięk dociera do mnie rzeczywiście, że jest jak najbardziej. Wsłuchiwałem się weń długą chwilę. I po drugiej długiej chwili pomyślałem: wilk, choć nigdy w życiu wilczego wycia jeszcze nie słyszałem, nawet w wyobraźni. A krótko potem poprawiłem się w myślach: to wilki (...). Wciąż leżałem nie ruszając się. A chociaż od mego przebudzenia upłynęła zapewne minuta dopiero, najwyżej dwie, to wydawało mi się, że leżę już tak niezmiernie długo. W końcu jednak usiadłem na łóżku i opuściłem na podłogę stopy. Wspierając łokcie na kolanach, brodę na dłoniach. I tak siedząc, i patrząc w okno osłonięte czymś lekkim, przepuszczającym jednak nocne światło, z uwagą dalej wsłuchiwałem się w tamten wydłużony dźwięk i miałem wrażenie, iż głos ten do mnie błyskawicznie się przybliżył. Jakby chciał spotęgować poczucie grozy we mnie. Wtedy wstałem i podszedłem ostrożnie do parapetu (...). Za szybami, gdy odgarnąłem firankę, ukazała się bezmierna przestrzeń połyskującego w księżycu śniegu (...). A na grobli zobaczyłem stojącego prawie bez ruchu wilka. Jednego tylko. Gdzieś daleko odpowiadał mu jednak inny, albo może było to jedynie echo wycia tego pierwszego. (...) A tamten właśnie znów wyprostował szyję, wyciągnął ją do przodu, uniósł łeb w stronę księżycowego światła, ja zaś powtórnie poczułem w całym ciele ten dreszcz ni to zimna, ni bólu, jak w chwili przebudzenia, bo wycie wilka znowu się powtórzyło. I patrzyłem jak sparaliżowany. Ale wtedy gdzieś zza gospodarskich budynków huknął strzał, po sekundzie czy dwóch drugi, i wilk skoczył do przodu i w dół na przeciwną stronę grobli (...). Ale nie wiem, czy udało mi się zasnąć, może tylko bez ruchu leżałem,

patrzac na rozjaśnione księżycowym światłem belki powały i przypominając sobie skórę wilka leżącą przed laty na podłodze w sypialni mego dziadka obok łóżka, na niej ustawione jego pantofle nocne skórę trochę wyliniała i przydeptaną. Długo jeszcze wydawało mi się, że dalej słyszę tamto wycie, choć naprawę na zewnątrz panowała cisza. (IPK, s. 38-40)

Wycie wilków opisywane jako „wydłużony, ochrypły, złowrogi i złowieszczy dźwięk, (...) rozbrzmiewający, powtarzający się po wielokroć (...) jak jakiś śmiech szatana” był realną zapowiedzią nadchodzących wojennych wydarzeń poprzedzonych próbą samobójczą Mikołaja oraz jego wstąpienia do seminarium. Od tego momentu obserwujemy w opowiadaniu niemal jedynie kontrastujące do poprzednich opisy, przerażające wycie wilków zestawione zostaje dopiero z kojącą muzyką cerkiewną słyszaną przez bohatera w trakcie ślubowania Mikołaja:

Miałem łzy w oczach i panicznie się bałem, że nie zdołam powstrzymać głośnego szlochu. Melodia śpiewu cerkiwnego płynąca z kryłosu obok “carskich wrót” wydawała się jednostajna, jakby na kilku tonach tylko, powtarzała się w jakichś wielokrotnych zapewnieniach o czymś, może o głębokiej wierze, może o pokorze, z jaką przyjmować należy wolę Pana, może o miłości do świata i ludzi. Słyszałem w niej coś usilnie błagającego, bo może ta wiara nie była wcale taka łatwa i należało ją umocnić i się w niej utwierdzić? A słowa w cerkiewnym języku brzmiały uroczyście, podniosłe i wydawało mi się, że ze smutkiem jednocześnie, że ta wiara wciąż nie jest na tyle silna, by spodobać się Panu. Jak gdyby te słowa i mojemu smutkowi, być może, towarzyszyły wiernie, już nie pamiętam. Zapamiętałem za to trwale zapach kadzidła, szelest złożonych szat duchownych, powolne ruchy rąk popów podsuwających wiernym do ucałowania święte księgi, migotliwy blask licznych świec i ruchliwe refleksy tego blasku na ścianach, raz pojawiające się, raz znikające. (IPK, s. 59)

Kolejne kontrastujące elementy, to powoli pojawiająca się w przestrzeni bohatera rzeczywistość wojenna, która burzy stary porządek i ład: „Wojna toczyła się zrazu daleko od nas, nawet bomby dźwigane przez samoloty spadały na miasta, gdzieś daleko i wiadomości stamtąd, z zachodu, czy ze środka kraju, też były dalekie, tylko że z dnia na dzień czarniejsze, coraz bardziej wnikające w świadomość, coraz bardziej przytłaczające”. (IPK, s. 60). Realne niszczenie lokalnej, wielokulturowej społeczności rozpoczęło zabicie przez Sowieców legendarnego srebrnego lisa Diamatyczów, aresztowania znaczących osób, tworzenie oddziałów wojskowych z miejscowych

Ukraińców i dowodzących nimi Żydami. Ponieważ Diamatycze zastrzelili Sowietów w akcie zemsty za srebrnego lisa, ci wywieźli całą rodzinę na zsyłkę, a chutor i zaścianek spalili. Dla narratora wydarzenie to stanowiło koniec znanego mu świata. Pustka, którą dostrzega na miejscu zaścianka, była przerażająca. Wśród popiołów odnajduje fragment porcelanowej filiżanki, która budzi w nim szereg wspomnień i pozwala cofnąć się w przedwojenne lata, gdy po raz pierwszy odwiedził zaścianek. Kruchość porcelanowej filiżanki zostaje przyrównana do kruchych wspomnień o przeszłym czasie, który został brutalnie potraktowany przez okrucieństwo wojny<sup>137</sup>. Bohater postanawia zabrać ze sobą pozostały fragment filiżanki, co odczytać możemy jako podjęcie przez niego roli strażnika pamięci o rodzinie przyjaciela, ich tradycji, a przede wszystkim istnieniu.

Dalsze losy bohaterów to ucieczka na Zachód w poszukiwaniu spokoju. Narrator wraz z wujostwem przedostaje się na stronę niemiecką i osiedlają się w Przemyślu, a Mikołaj w Krakowie. Listy przyjaciela zawsze przepelnione są refleksją na temat zmian, jakie wojna poczyniła w ludziach. Nie jest w stanie uznać wolności Ukrainy osiągniętej rozlewem krwi Żydów, Cyganów i Polaków. Narrator około roku 1941 powraca z wujostwem na Podole, ich dom w czasie nieobecności został zamieniony na posterunek milicji:

Te pierwsze miesiące już tam w Humieniskach zachowały się mej pamięci jako okres wyczerpującej pracy. Przywracanie porządku pozwalającego w ogóle mieszkać w tym na wpół zniszczonym domu wujostwa (mieścił się tam za Sowietów milicyjny

---

<sup>137</sup> Fragment ten zawsze przypomina mi o wierszu Stanisława Barańczaka, *Jeżeli porcelana to wyłącznie taka*:

Jeżeli porcelana to wyłącznie taka  
Której nie żał pod butem tragarza lub gąsienicą czołgu,  
Jeżeli fotel, to niezbyt wygodny, tak aby  
Nie było przykro podnieść się i odejść;  
Jeżeli odzież, to tyle, ile można unieść w walizce,  
Jeżeli książki, to te, które można unieść w pamięci,  
Jeżeli plany, to takie, by można o nich zapomnieć  
gdy nadejdzie czas następnej przeprowadzki  
na inną ulicę, kontynent, etap dziejowy  
lub świat  
Kto ci powiedział, że wolno się przyzwyczajać?  
Kto ci powiedział, że cokolwiek jest na zawsze?  
Czy nikt ci nie powiedział, że nie będziesz nigdy  
w świecie  
czuł się jak u siebie w domu?

Zob. S. Barańczak, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Wydawnictwo KOS, Kraków 1980.

posterunek, w piwnicy zachowały się ślady krwi na ścianie) i prób uruchomienia, chociażby na własne na razie potrzeby, części gospodarstwa, w czym wujowi pomagałem na ile dawałem rady, bo wujostwo pędzili mnie także do nauki i zamysłali nawet wysłać na tajne dalsze nauczanie (...). U nas zaś życie stawało się coraz cięższe, bardziej skomplikowane, więcej niebezpieczne. Zaczęły się zatargi z Ukraińcami, którzy przez Niemców byli wyraźnie faworyzowani, piętrzyły się jakieś niewyjaśnione do końca sprawy, pretensje sięgające korzeniami daleko w przedwojenne czasy, jakieś zaczepki, jakieś nachodzenie polskich domów przez "hilfspolicjantów", którymi byli Ukraińcy w niemieckiej służbie, rewizje, tu i tam gdzie zniecka odpalony padał strzał, ale na razie masowo wygarniano z całej okolicy tylko Żydów i z przerażającą zaciętością polowano na tych, którzy ukrywali się gdzieś na cmentarzach, na bagnach i po lasach. Najpierw mówiło się o tym głośno, później tylko się szeptało. Że małe grupki Żydów rozstrzeliwane są na okolicznych pustkowiach, większe grupy zaś ładowane do wagonów towarowych i wywożone do Bełżca czy pod Lwów (wkrótce dowiedziałem się, że do Janowskich Piasków pod Lwowem), ale cały ten koszmar był już nam przecież dobrze znany z naszego półtorarocznego pobytu tam, po zachodniej stronie Sanu, teraz tylko w naszej okolicy wydawał się nam okrutniejszy jeszcze i bardziej przerażający. I to może dlatego, że dotyczył nie jakichś tam Żydów, ale naszych Żydów, sąsiadów, bliskich, nieraz dobrych znajomych, sklepikarzy, gdzie się kupowało śledzie i rodzynki, rzemieślników, gdzie się zelowało buty albo zamawiało pasek od spodni. (IPK, s. 82)

Wojna staje się dla bohatera i jego bliskich codziennością, przerażającą co prawda, ale jednak odczuwalną najdotkliwiej, ponieważ widzianą w zmianach relacji międzyludzkich. Bohater wyraźnie dostrzega podziały, które wcześniej – gdy nie były podsycane przez nienawiść – wydawały się mniej sztywne i nie stanowiły dla nikogo problemu. To wojna wymusiła zmianę relacji sąsiedzkich, jedynie nieliczni, jak rodzina Diamatyczów, oparli się żądzy przeżycia za cenę skrzywdzenia innych osób.

Mikołaj jako osoba wrażliwa na otaczające go zmiany prezentuje odmienne od narratora zdanie, uważa, że po wojnie życie nie powróci do przedwojennego ładu. Wiedzą tą dzieli się z przyjacielem pod rodzinnym kurhanem:

Przy wpółokrytym śniegiem kurhanie także nie było śladu ludzkich stóp. Za to wiele śladów zwierzęcych. Znów cisza aż dzwoniła w uszach, gdy tak staliśmy u stóp zamyśleni, patrząc na kurhan, na prowadzącą dalej przez dolinę drogę, uchodzącą gdzieś tam w dal, za którą to dałą w sieniej mgłę kryły się kredowe Miodobory. Mikołaj

przerwał milczenie słowami: „Coś takiego, przecucie może, jakiś głos serca może, nie wiem, mówi mi...”, tak powiedział, pamiętam, i potem, że już tu nigdy więcej w życiu nie trafi, czy na to miejsce, czy na tę ziemię, czy pod ten kurhan, tego z kolei nie pamiętam, ale że więcej nie trafi, a ja na to: „Przecież wojna się kiedyś skończy” powiedziałem z chyba zdradzającym wahanie protestem w głosie, na co on: „Będzie to już zupełnie inny świat”, powiedział twardo, a ja: „Jaki? Co ty mówisz, jaki!?” a on: „Nie wiem. W każdym razie. W każdym razie nie świat Diamatyczów. To wiem na pewno. Może nawet kiedyś Ukraina będzie wolna. Prawdziwie, Ale i ta wolna Ukraina nie będzie krajem Diamatyczów.” (...) zbliżył się do kurhanu, pochylił, odmiótł starannie dłonią kawałek powierzchni kurhanu ze śniegu i kilkakrotnie pogładził odkrytą, zamarznąętą ziemię z czułością: „To wzniesienie, ten którego kości tam na spodzie spoczywają i cała ta tradycja, jaka się wokół tego ukształtowała, wszystko to umiera albo już umarło” powiedział cicho, jakby nie mówił do mnie, ale do siebie, i: „Świat będzie inny” powtórzył po chwili, „Świat będzie zupełnie, ale to zupełnie inny” powiedział stanowczo. (IPK, s. 87-88)

Słowa Mikołaja okazują się niestety prorocze, a jego wewnętrzne przecucie „głos serca” przewidział bratobójczą walkę. Narrator wkrótce przekonuje się o eskalacji nienawiści wśród sąsiadów, kiedy zostaje ranny w przeprowadzonym przez Ukraińców na Polakach pogromie, W ostatnim momencie ratują go Mikołaj wraz z braćmi. Ukrywają go na strychu domu znanej mu siostry atamana Iriny, opiekuje się nim natomiast Marusia, choć jest zupełnie inną dziewczyną, niż ta, którą poznał przed laty na polowaniu na srebrnego lisa. Niestety – sąsiedzi dowiadują się o ukrywaniu przez kobiety Żydów, a także Polaka, i postanawiają przeprowadzić na nich egzekucję, którą ranny narrator obserwuje ze swojej kryjówki:

A że wieś zamieszkiwali tylko Ukraińcy, więc to nie był pospolity napad, jakich namnożyło się od początku roku na wsie polskie lub mieszane w dziesiątki, nawet w setki, to była egzekucja, musiało to coś wspólnego mieć z nieobecnymi tutaj mężczyznami, tak od razu pomyślałem; a później, po jakimś czasie, usłyszałem od Mikołaja swego domysłu potwierdzenie, choć próbowałem o tym nie mówić, lecz wyrzucić w pamięci jak najprędzej, pozbyć się, zapomnieć, na próżno, z uporem powracało jak najbardziej zły ze wszystkich złych snów, jakie człowiekowi mogą kiedykolwiek się gdziekolwiek przyśnić. Więc oni nadciągnęli hałaśliwą bandą, choć nie wyglądali na pijanych, może z dwudziestu, może więcej, uzbrojeni w obrzynki, ale i w karabiny niemieckie, widać byli między nimi także tacy z hilfs policji (...), ale również kilku - choć w wymiętych, to przecież w odświętnych ubraniach z tego czegoś,

z wesela czy chrztu, co tam dopiero co świętowali w sąsiedztwie - i wszystko odbyło się błyskawicznie. Bo ledwo, na te głosy z podwórza, zdołałem podtoczyć się pod skłon dachu, gdzie szpara między rozsuniętymi dachówkami była, ażeby wyjrzeć na zewnątrz, to już rozległ się pierwszy strzał i ta najstarsza kobieta (...), padła pod schodkami prowadzącymi na ganek i ją zdeptali. A potem, szarpiąc obie młode kobiety, gonili je przez podwórze, wlekli je ze śmiechem, z szykanami, z wrzaskami, zrywając z nich odzienie, ta mała zaś biegła za matką z lalką kurczowo trzymaną w rączce i z płaczem krzyczała: "Co robicie, maty?! Co robicie, maty?! Co robicie!?", i wtedy jeden z nich się odwrócił, złapał dziecko za włosy, poderwał główkę do góry i trzasnął rękojeścią bagnetu w jedno i zaraz w drugie oko, a ja tam na strychu przy tej szparze między rozsuniętymi dachówkami, przy której tkwiłem, to, czy widziałem zalewającą się krwią twarz dziecka czy dopiero później tę twarz, może już w krwi zakrzepłej, obeschłej, nie, nie wiem, tego nie spamiętałem, rozdzierający krzyk małej tak, chyba słyszałem, spamiętałem, ci dwaj żydowscy chłopcy przygnietli mnie siłą do podłogi, bo może i ja krzyczałem, wyrywałem się, szarpałem się na pewno, może usiłowałem z podłogi się podnieść, odpychając tego, który kolanami przygniatał mi boleśnie brzuch. (...) Chyba widziałem później jeszcze, jak matkę dziecka dopadli na skraju ogrodu, pewnie gwałcili, a Marusię, jak kopie nogami na prawo i lewo, wywija w powietrzu jakimś narzędziem, broniąc się zacięciem, i już (...) ten ból okropny czując i dłonie na swoich ustach, tłumiące mój krzyk, jeśli istotnie krzyczeć chciałem, kłapiąc te dłonie, dusząc się, zemdlałem, a gdy wynurzyłem się z ciemności, przytomność znowu odzyskując (...) cisza panowała, Marusia leżała pod bramą wejściową z wiejskiej na podwórze drogi brzuchem do ziemi, naga, któryś przydeptywał jej plecy butem, zakładali jej liny na ramiona i wiązali drugimi końcami tych lin jej nogi, wszystko błyskawicznie i milczeniu (...), i już na tych linach wisiała, zawieszona na bramie wjazdowej metr, półtora nad ziemią, więc może ta reszta bandytów po tamtej stronie na drodze stała i się przypatrywała, i właśnie ją rozkołysali i okręcać zaczęli tak, że jej ciało, wygięte w łuk już tylko przez samo skrępowanie linami, wyginało się do tyłu na tych zwijających się, skręcających się linach coraz bardziej i bardziej, potem w kabłąk, potem pięty połączyły się prawie z głową, i wtedy wydawało mi się (bo znowu zacząłem mdleć), że słyszę trzask pękającego kręgosłupa dziewczyny, lecz może to był trzask w mojej własnej głowie, ci dwaj żydowscy chłopcy bowiem wciąż trzymali mnie z całej mocy, przygniatając do podłogi, to czułem, zanim straciłem przytomność ostatecznie. (IPK, s. 96-99)

Niezwykle drastyczny moment pogromu kobiet dokonanego przez sąsiadów z przeciwległej strony rzeki ukazuje brutalność i nienawiść, która zaślepia, doprowadzając do prawdziwych tragedii. Jedynie postawa Diamatyczów ukazuje, że istnieli i istnieją na świecie ludzie, którzy najwyżej cenią wartość przyjaźni, życia rodzinnego. Dla narratora moment rzezi na znanych mu dobrze kobietach, a także fakt, iż nie mógł im pomóc, staje się niezwykłym ciężarem. Jak podkreśla: „obrazy te, jeszcze po latach stawały mi przed oczyma ze ściskającą serce i krtań ostrością znowu, groźne, odpychające, wywołujące ból i budzące najwyższy sprzeciw” (IPK, s. 103). Z drugiej jednak strony starał się, wspominając bolesną przeszłość, przywoływać wspomnienia o najbliższych znajomych:

czułem, jak błyskawicznie przelatują mi przez głowę dziesiątki twarzy stamtąd, jak już tylokrotnie, kiedy tylko powracałem myślami tam, w tamte strony, jak się tłoczą, te wszystkie postacie tych kobiet i mężczyzn należących do licznej rodziny Diamatyczów, która przepadła gdzieś tam w śniegach syberyjskich albo piaskach Kazachstanu, także pięknej cygańsko-czarnookiej Iryny w obcisłych szarawarach na wąskich biodrach, zmasakrowanej przez najbliższych sąsiadów, jej męża, Poliszczuka, którego pochłonęło jakieś sowieckie więzienie, postać pięknej Marusi, śmieszki, także zmasakrowanej okrutnie, która wszeptowała mi kiedyś w ucho nieprawdopodobną historię srebrnego lisa i której zapach włosów i skóry przyprawiał mnie o dreszcze, zapach wciąż tak bardzo pamiętany, jakby wionął na mnie z jej włosów i z jej skóry dzisiaj, i wreszcie sucha, chłodna twarz Koryckiego, atamana Koryckiego, który przed wojną podkładał, czy też usiłował podkładać ładunki wybuchowe pod polskie pociągi, potem ukrywał się w Czechosłowacji, a jeszcze potem, w czasie wojny, wyszedł z Polski gdzieś na Zachód i przepadł z moich oczu. Wszystko to, jak puszczona w ruch taśma filmowa, przelatywało przez głowę błyskawicznie. I jeszcze wiele innych obrazów. (IPK, s. 117-118).

Opowiadanie *...i poniosły konie* prezentowało wiele rodzajów wrażliwości na walory dźwiękowe, bohaterowie zarówno odczuwali pewne głosy i zdarzenia wewnątrz, ale także byli wyczuleni na dźwięki i głosy płynące z zewnątrz. Z całą pewnością świat dźwiękowy kreował nastrój opowiadania, dzięki niemu mogliśmy zanurzyć się w świecie bohaterów, a także zrozumieć ich postrzeganie świata oraz podejmowane decyzje.

## Głosy, dźwięki i nastroje

Kolejną wartą odnotowania kwestią jest pojmowanie przez Odojewskiego osoby jako głosu i zwracanie w tym kontekście uwagi na tony i najcichsze brzmienia. Bardzo często to właśnie głos (*stimme*) jest jedną z podstawowych kategorii opisujących daną osobę. Usłyszenie konkretnej osoby wywołuje w bohaterach opowiadań konkretne wspomnienia, czy też skutkuje podjęciem istotnych decyzji. Wspominany już Georg Simmel w eseju *Socjologia zmysłów* podkreślał:

Oko w większym stopniu niż ucho wychwytuje, oprócz indywidualnych cech człowieka, obecnych w jego wyglądzie, także to, co wszystkim wspólne. Ucho przekazuje bogactwo zróżnicowanych nastrojów jednostki, strumień i chwilowe spiętrzenie myśli i impulsów, całą biegunowość życia subiektywnego i obiektywnego. Gdy ludzi tylko widzimy, znacznie łatwiej wyrobić sobie ogólne pojęcie o nich, niż gdy z każdym możemy porozmawiać. Zwykła niedoskonałość widzenia sprzyja tej różnicy. Niewielu ludzi potrafi powiedzieć z całą pewnością, jaki jest kolor oczu ich przyjaciół, albo odtworzyć w wyobraźni wykrój ust najbliższej osoby. Na dobrą sprawę wcale ich nie zobaczyli, wrażenie wzrokowe w większym stopniu niż słuchowe pokazuje nam to, co ludziom wspólne<sup>138</sup>.

Męscy bohaterowie opowiadań Odojewskiego, bardzo często zwracają uwagę na ton głosu najbliższych im kobiet. Mogliśmy zauważyć to w omawianym już opowiadaniu *...i poniosły konie*, w którym dźwięczny i radosny głos Marusi stał się opisem jej usposobienia. Na ton głosu Simone – niskorosłej akrobatki występującej z miejscową trupą cyrkową – zwraca także uwagę bohater opowiadania *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał* z tomu *Jedźmy, wracajmy*. Chłopak został wręcz zafascynowany urodą kobiety, a także jej umiejętnościami. Porównuje jej delikatną urodę do lalki, a jej głos określa jako “melodyjny jak dźwięk jakiegoś nieznanego instrumentu i nie jest wcale głosem dziecka” (JW, s. 136). W tę znajomość, podobnie, jak w relację Marusi i bohatera *...i poniosły konie*, wdziera się wojna. Parokrotnie w opowiadaniu poruszona zostaje kwestia miejsc „nawiedzonych”, do których bohater nie chce wracać, ponieważ wie, że dokonały się w nich mordy na miejscowej ludności żydowskiej. Co więcej, trupa cyrkowa musi uciekać z powodu ataku wygłodniałego tygrysa, a także w związku

---

<sup>138</sup> G. Simmel, *Most i drzewi...*, dz. cyt., s. 198-199.

z problemami z wydaniem zgody na występy (Niemcy są im niechętni ze względu na wielokulturowy charakter grupy).

Ton głosu, język, czy też trudne do opisanie dźwięki często stanowią punkt centralny opowiadań, są bowiem elementem, który zostaje najbardziej zapamiętany po latach. W opowiadaniu *Swoi i obcy*, będącym aneksem do *Jedźmy, wracajmy*, ojciec opowiada synowi, z którym odwiedza rodzinne strony, historię której był świadkiem w dzieciństwie. Dotyczyła ona pewnej młodej Żydówki ukrywającej się przed Niemcami w lasach i mogiłach na miejscowym cmentarzu, została jednak odnaleziona przez okolicznych chłopców traktujących jej pojawienie się jako okazję do zabawy. Bohater porównuje dobiegające go dźwięki sfory chłopców do odgłosów zwierząt, podkreślając ich brutalność w stosunku do zastraszonej dziewczyny:

Wpierw ich jednak wszystkich usłyszał. Te podekscytowane, dzikie pokrzykiwania, jeden przez drugiego, dźwięki, słowa w tej mowie „łakowej”, ukraińskie pomieszane z polskimi, i przestraszył się, że w przesmyku między połaciami zarastającego brzegu tataraku, gdzie nad wodą siedział, zechcą się kąpać, już miał zamiar zwinąć wędkę, kiedy - odwracając się - dopiero wtedy wyprzedzającego ich Nikrasza i tę małą spostrzegł; tak ją ocenił, choć jak później się okazało była w ich wieku, miała 11 lat, może 12 albo nawet 12 i pół, tylko że istotnie niewielkiego wzrostu była i wychudzona do niemożliwości, ledwo trzymająca się na nogach, cała obdarta, w łachmanach i jakby też cała wytarzana w kurzu, tak że nie musiało go nic „tknąć” (mimo że później tak mu się wydawało i tak wspominał), ażeby rozpoznał, że to Żydówka (...) On sam tylko pamiętał, jakby to wczoraj się stało. Te ich gromkie pokrzykiwania w tym jakimś z „łak”, od wspólnych gier w palanta, w klipę i noże dialektie, wybuchy śmiechu i gwizdy za idącymi przodem, za żydowską dziewczyną i Nikraszem, jakby to istotnie chodziło o jakąś randkę, a ona szła bezradna, oglądając się co chwilę z lękiem – to właśnie widać było przede wszystkim: że się bała ale że jest jej jednocześnie wszystko jedno, to widać było również. Bo przecież musiała mieć już za sobą zbyt wiele, żeby nie zobojętnieć, żeby się w każdym razie nie uodpornić. (JW, s. 452-454)

Język staje się powodem przerażenia bohaterki. Narrator, dzięki znajomości języka niemieckiego, dowiaduje się od dziewczyny, że jest Żydówką, pochodzi z miasteczka na pograniczu Pomorza i Wielkopolski, ma za sobą już liczne prześladowania Niemców i Ukraińców, miesiące poniewierki, ukrywania się, a także śmierć mamy. Nie znała ani jidysz, ani języka polskiego, dlatego też sytuacja w której się znalazła była dla niej krytyczna. Jedynie narrator dzięki znajomości języka niemieckiego może porozumieć

się z Adelą, pozostali chłopcy nie są w stanie zrozumieć do końca jej sytuacji, wpadają na pomysł ochrzczenia jej, co w ich mniemaniu zapobiec ma jej prześladowaniom. Dziewczynkę po “rytuale”, udaje się w ukryciu zaprowadzić do ziemianek w lesie, w których skrywają się pozostali Żydzi.

Czasoprzestrzeń opowiadań utkana jest z dźwięków, które bywają czynnikiem decydującym o podejmowaniu konkretnych działań. W opowiadaniu *Sprawa Agnieszki* z tomu *...i poniosły konie* poznajemy historię mężczyzny, a także jego małżeństwa z tytułową Agnieszką. Bohater od kilku lat wiedzie pozornie ułożone życie na emigracji, robi karierę, ma rodzinę. Jedno przypadkowe spotkanie z byłą żoną w teatrze sprawia wszakże, iż przeszłość powraca i zaburza spokojną egzystencję mężczyzny, rozstraja go. Powracają do niego nieprzepracowane emocje z przeszłości. Ponieważ w młodości działał w partyzantce, często stawał się przedmiotem śledztw w powojennej Polsce. Widok Agnieszki przypomina mu jedno z aresztowań, a także niezwykle bolesne przesłuchania, jakim bywał poddawany, zarówno on, jak i Agnieszka i jej rodzina. Władza podejmowała:

próby wymuszenia na niej czegoś, co by go obciążało, w co w tamtych czasach wpisywało się - jak coś powszechnego, pospolitego - bicie, wrzaski przesłuchującego, czy paru kolejno zmieniających się przesłuchujących, w więziennej gwarze konwejer, sadzanie na nodze odwróconego zydła, znięcka uderzenie pięścią w twarz, ażeby ciało drgnęło, obsunęło się i noga zydła wbiła się w odbytnicę albo pochwę, kołowrotek ciągnących się przesłuchań bez snu, różnorakie upokarzanie przez prowadzącego przesłuchania, wielokrotne zastraszanie, szantaże, może nawet głodówka i ciemny karcer po kolana w lodowatej wodzie albo cuchnących odchodach, czy wreszcie taniec boso zwany “niedźwiedzim” po rozgrzanej żelaznej płycie, sam przez niejedno z tego przeszedł, wiele się o tym nasłuchał, mogło to i ją spotkać, więc mogła się była załamać, myślał, do dziś bowiem pamięta, jakby to wczoraj było, ten rozpaczliwy krzyk kobiecy rozlegający się co jakiś czas za drzwiami do sąsiedniego pokoju i następnie spokojne pytanie przesłuchującego go porucznika, czy nie zachciałby się wreszcie przyznać do współpracy z owym londyńskim ośrodkiem dywersyjnym, którego śledztwo on, porucznik, prowadzi, i swym przyznaniem się w pewnej mierze ulżyć cierpieniom żony, w pewnej mierze, tak to było powiedziane, czy zaś rzeczywiście był to głos Agnieszki, a nie jakikolwiek inny, podobny głos kobiecy z puszczanego w ruch jakiegoś mechanizmu, nie dowiedział się nigdy, ale wtedy był przekonany, że to głos Agnieszki i do tego, co mu tak uporczywie wmawiali, po jakimś czasie się przyznał,

swym zaś podpisem na protokole przyznanie to następnie uwierzytelnił. (IPK, s.173-174)

Ponieważ oprawcy wiedzieli, jak wielkim uczuciem bohater darzył swoją ówczesną małżonkę, postanowili wykorzystać jej głos – być może jedynie nagrany – do wymuszenia przyznania się do winy. Na skutek wielogodzinnych tortur, a także dochodzących do jego uszu krzyków żony mężczyzna postanawia przyznać się do winy. Decyzja ta nie kończy jego cierpień. Po przyznaniu się nie ma kontaktu z żoną, i decyduje się udzielić jej zgody na rozwód, by nie niszczyć swoim wyrokiem politycznym jej kariery naukowej. Dodatkowo dowiaduje się, że Agnieszka została żoną porucznika, który tak brutalnie go przesłuchiwał. Wyobrażenia bohatera wiecznie podsuwała mu obrazy spółkowania byłej żony z oprawcą. Bohater opowiadania dopiero po latach został zrehabilitowany i zdecydował się na emigrację, na której poznał Helenę, swoją obecną żonę. W pozornie uporządkowane życie bohatera – wykładowcy slawistyki na wiedeńskim uniwersytecie – wkrada się przeszłość. Widok Agnieszki przypomina mu wojenną przeszłość i zdradę żony oraz potworne przesłuchania. Czarę goryczy przepelnia jednak spotkanie oprawcy, okazuje się, że przesłuchujący go mężczyzna także wie o spokojnym życiu na emigracji. Bohater popada w coraz większy obłęd, dowiaduje się, gdzie mężczyzna mieszka, gdzie pracuje, śledzi go, a pewnego dnia po prostu pozbawia go życia. Morderstwo jest dla niego swoistym katharsis. Nie dowiadujemy się czy ten czyn przyniósł ukojenie, a jedynie, że bohater przeprowadza się z żoną i dziećmi do innego miasta i po raz kolejny próbuje ułożyć sobie życie.

Znający życie emigranta Odojewski często na obczyźnie osadza życie swoich bohaterów<sup>139</sup>. Emigranci przedstawiani w jego twórczości pomimo pozornego zasymilowania się z nowym środowiskiem odczuwają niedopasowanie, tak jak bohater opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś będę* – „Dopiero teraz wie, że, stając się dla tamtego świata obcym, tu, dla tego świata wcale nie stał się swoim (...). Nie – że się nie przyjął, ale po prostu, że coś w nim było, co przyjąć mu się nie pozwoliło” (BT, s. 414.). To poczucie wyobcowania i osamotnienia potęguje się zwłaszcza w czasie sennych koszmarów, kiedy niczym mary powracają osoby kojarzące się z ojczyzną, młodością,

---

<sup>139</sup> Zob. E. Dutka, „Ten jego emigracyjny los”. O tomie opowiadań Włodzimierza Odojewskiego „...i poniosły konie”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego*, Zeszyt 70/2011, online: [https://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/513/14\\_TiK2011\\_Elzbietadutka\\_HL6.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/513/14_TiK2011_Elzbietadutka_HL6.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp: 14.05.2021.

czasem przedwojennym. W opowiadaniu *Zobaczył pokój, w którym umarł* z tomu *Jedźmy, wracajmy* wspomnienia bohatera to rzeczywistość głównie dźwiękowa:

Zaczął zatem odtwarzać w wyobraźni, a nawet liczyć sytuacje, które wywoływały w nim lęk; to były to te puste pokoje w dzieciństwie, ciemność, czarne przestrzenie za oknami, wszystko co później stało się tak zwykłe, a potem te z głębi pamięci, mrozące sercem wysuszające gardło. I przypomniał sobie twarz człowieka w mroku otwartych drzwi chłopskiej chaty w tamtą noc, kiedy wyrwali się ze śmiertelnego uścisku sowieckiej obławy, człowieka ustępującego do tyłu w jeszcze większy mrok, wpuszczającego go do sionki, a może cofającego się tylko (przez chwilę jest się w ramie drzwi doskonałym celem dla kuli), jego twarz zupełnie nieodgadnioną, bez wyrazu i swój zatajający się oddech i myśl, że to oddech ostatni, zanim posłyszał głos: “Wychodyte”; albo samotny krzyk dziecka w górach nocą rozświetloną księżycem, bezwietrzną j, jak tylko daleko okiem sięgnąć, bez człowieka, ten krzyk wdzierający się w ciało, do trzewi; albo pełne niemej grozy szpalery czarnych kominów po obu stronach wiejskiej drogi, sterczące znad równie czarnych, rozpadających się palenisk kuchni, kiedy cała reszta jest po wielu deszczach popiołem stwardniałym na kamień, przez który mozołem przebija się dopiero tu i ówdzie pokrzywa i perz; albo kiedy wchodzi się w otwartą sień opustoszałego budynku, pod butami zaś chrzęści szkło - był to, pamiętał, w tej osadzie budynek chyba szkolny, może urzędu gminnego czy czegoś w tym rodzaju, i dzień był słoneczny, cichy, pełen babiego lata w powietrzu, złotej patyny na liściach, liści zwijających się w złotoczerwone rurki, - a ten chrzęst szkła unosił się w pustce, biegł schodami w górę, i już nie miał żadnej pewności, czy to chrzęści tam echo tego chrzęstu spod jego własnych butów czy inny jeszcze jakiś chrzęst, ale wiedział, że na piętro nie należy iść, bo ktoś tam na niego czeka, może nawet bez nienawiści, lecz z sercem wzburzonym lękiem, z płonącymi oczami i nożem w zaciśniętej dłoni. (JW, s. 479)

Wydarzenie traumatyczne, takie jak ucieczka czy obława, realne zagrożenie życia w nigdy nie może zostać zapomniane przez bohatera. Może on jedynie, wciąż od nowa analizować, przetwarzać, składać obraz z rozrzuconych kawałków przeszłości – dźwięków, obrazów – odtwarzając nastrój niebezpiecznego wydarzenia. Dzięki dokładnemu opisowi przestrzeni wręcz zanurzamy się wraz z bohaterami w atmosferze napięcia, widzimy jakby jego oczyma dokładnie całe miejsce, słyszymy dźwięki,

odczuwamy strach i niepokój<sup>140</sup>. Kreowanie nastrojowości na tych wielu poziomach pozwala nam lepiej zrozumieć dynamikę traumy bohatera i jego powracające – nie tylko w snach – koszmary.

Wspomnienie ojczyzny powraca czasem dzięki przypadkowym spotkaniom. Bohater opowiadania *Jeszcze raz, i jeszcze...* z tomu *...i poniosły konie* pewnego dnia wpada w Niemczech na kobietę, która zadaje mu pozornie neutralne pytanie o datę i godzinę. Spotkanie to jednak przypomina mężczyźnie o ojczyźnie, ponieważ uświadamia bohaterowi, że tajemniczą kobietę spotkał już wcześniej w Polsce w takiej samej sytuacji. Porównanie Niemiec i Polski – zmiana miejsca, języka za pomocą którego porozumiewa się z kobietą, otoczenia – sprawia, że mężczyzna popada w trudny do opisanego nastrój:

A potem stałem tam na ulicy nieruchomo, jak przemieniony w słup soli, zapatrzony w stronę, w którą odeszła, uświadamiając sobie w najwyższym zaskoczeniu, że nie wiem, w jakim języku zadała mi ona te swoje pytania, ani także, w jakim to języku ja jej odpowiedziałem, byłoby zrozumiałe, że na ulicy tego niemieckiego miasta odpowiedziałem jej, chociażby bezwiednie, po niemiecku, bo jakże inaczej, słysząc jednak jeszcze strzęp swej odpowiedzi - wprawdzie cofający się, zapadający bezpowrotnie w głąb czaszki, lecz przecież wciąż dostatecznie głośno i wyraźnie we mnie brzmący - to wydawało mi się, że odpowiedziałem jej po polsku. Bo wydało mi się również, że jej pytania postawione mi zostały w tym właśnie języku, to znaczy po polsku. I zaraz przeniknęło mnie jakieś dziwne uczucie zupełnego zagubienia, wyobcowania z wszystkiego, co mnie otaczało, tak wielkie, że wywołujące lęk. Byłem od wszystkiego osobno, byłem sam, między mną a całą resztą otoczenia dookoła rozciągała się bezmierna przestrzeń pustki. Nie do ogarnięcia ani wzrokiem, ani myślą. Więc skłamałbym, gdybym powiedział, że tym razem obraz młodej kobiety i wypowiedziane przez nią słowa utrwaliłem jedynie gdzieś w sobie bardzo głęboko, tak,

---

<sup>140</sup> „Na sensualne i somatyczne relacje ze słowami wskazuje na przykład Roland Barthes, przywołując »język wyścielony skórą, tekst, w którym możemy usłyszeć nasienie gardła, patynę spółgłosek, lubieżność samogłosek, stereofonię z głębi ciała«. Upodobanie do zmysłowych i niemal namacalnych właściwości dźwięków ujawniło się także w moich wcześniejszych rozważaniach na temat zakochiwania się w stylu. Owe właściwości słuchowe nie są jedynie rejestrowane, ale także na nowo odgrywane w umysłach czytelników, którzy przekładają wizualne sugestie na wyobrazeniowy wzór audialny napięć i nacisków, asonansów i dysonansów, barw i wysokości dźwięku. Efekty brzmieniowe potrafią organizować ciągi asocjacyjne, które samorzutnie oddalają się od naszych typowych procedur poznawczych oraz interpretacyjnych i podprogowo odpowiadają na niejzykowe lub parajęzykowe bodźce.” R. Felski, *Literatura w użyciu*, dz. cyt., s. 81

że do tego, co mi się przydarzyło, nigdy nie musiałem powracać i nie powracałem, bo przeciwnie, musiałem i powracałem bardzo często, tak często, że stało się bolesną obsesją prześladowaną zarówno na jawie, jak niekiedy i w snach. (IPK, s. 252-253)

W jednym z wywiadów Odojewski powiedział, że:

Emigracja to pewien stan psychiczny i moralny, to odmowa zgody na otaczający świat, na jego polityczny kształt (...). Bo to kondycja. Oderwanie od własnej gleby i niemożność wrośnięcia w inną. Na wszystko człowiek patrzy jako trochę obcy, z zewnątrz, z pewnego nawet oddalenia, może nawet chłodniej. Co wcale nie znaczy, że jest się obojętnym, że różne rzeczy mniej bołą, to nie<sup>141</sup>.

Cytat ten komentuje uczucia bohaterów wielu opowiadań pisarza. Są to ludzie zagubieni i wyobcowani, nie potrafią odnaleźć ciągłości w swoim życiu, a mówiąc językiem Gumbrechta: nie potrafią się na nowo zharmonizować, zestroić z otaczającym ich światem, ponieważ nie odczuwają go tak, jak obcujący z nimi ludzie. Każdy z bohaterów opowiadań Odojewskiego dotkliwie przeżywa moment rozstania z ojczyzną, odbierając go jako wykorzenie, oderwanie<sup>142</sup>. Wielu z nich po pewnym czasie usiłuje na nowo ułożyć sobie życie: rozpoczyna pracę dziennikarza, wykładowcy, pisarza i wie dzie całkiem spokojną, uporządkowaną egzystencję w nowym domu. Pozornie więc emigrantom udaje się stworzyć nową rzeczywistość, ale jest to jedynie ułudą, ponieważ w wyobrazeniach i snach każdego z nich, uporczywie powracają wypierane wspomnienia przeszłości: dawnych miłości czy osób związanych z krajem, o których istnieniu często na wiele lat zapominali. Bohater opowiadania *Jeżeli jeszcze kiedyś będę...* z tomu *Bez tchu* w trakcie wakacyjnego urlopu otrzymuje wiadomość o śmierci przyjaciela Stefana. Przez niemal całe życie cieszył się, że wyjechał z kraju i nie dzielił losu przyjaciela, który poświęcił się dla ojczyzny jako żołnierz, partyzant, konspirator, więzień polityczny. Śmierć Stefana przypomina mu o dylematach dotyczących decyzji o emigracji. W celu uspokojenia swoich myśli wybiera się nad morze, gdzie spotyka małą dziewczynkę Giovannę recytującą mu wiersz Giovanniego Pascali *L'Aquilione (Latawiec)*. Pomimo melodyjnego głosu dziecka nie odczuwa przyjemności, wciąż myśli o przyjacielu z przeszłości i liczy na to, że kojąca sceneria włoskiego miasteczka,

---

<sup>141</sup> W. Odojewski, *Emigranci i emigracje*, [w:] idem, *Raptularz krytyczny: twórcy, dzieła, konteksty*, s. 140, cyt. za: E. Dutka, „Ten jego emigracyjny los”..., dz. cyt.

<sup>142</sup> Wyjazd taki nosi poniekąd znamiona romantycznej emigracji. Zob. G. Królikiewicz, *Wyjechać: czy to romantyczne? Wokół prozy Włodzimierza Odojewskiego*, [w:] *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, Lublin 1999, s. 294-304.

szum morza oraz piękna pogoda sprawia, że stanie się cud i wspomnienia przeszłości go opuszczają:

Morze teraz porusza się podmuchami przybrzeżnego wiatru, złuszczałymi powierzchnię coraz dłuższymi smugami, i drobne fale szeleszczą w piasku jak deszcz. Gdy obłok napływa na słońce, czeka, aż przeminie, i myśli, że jeżeli ona dokończy ten wiersz, pewnie stanie się cud (którego zresztą wcale nie pragnie), twarze ze snu, bliskie, ale nie rozpoznane, odzyskają imiona i swe miejsca w czasie. Lecz nic się nie dzieje, gdyż dziewczynka milczy, może ostatnich zwrotek wcale nie zna. Obłok tylko mija do końca i powódź światła zabarwia ich obydwójce czerwienią. Gdy znowu się odzywa, jej głos jest jakiś zwolniony, daleki, jakby odchodziła, a przecież wciąż jeszcze stoi z boku: Teraz pan. Niech pan powie jakiś wiersz albo zaśpiewa. W swoim języku. Koniecznie w swoim języku, i czeka, pełna napięcia, pewna, że każde jej życzenie się spełni. Więc wtedy on go mówi. I to chyba jest ten cud, gdyż przez całe dziesięciolecia go nie pamiętał, nie powtarzał ani głośno, ani cicho, ten wiersz pochodzący z tamtych lat, zapomniany jak wszystko inne, który teraz nagle jest na jego ustach, choć nawet nie przypuszczał. Potem milczy i wsłuchuje się w ten głos, który w nim wewnątrz wciąż dalej powtarza: Jeżeli jeszcze kiedyś będę...Jeżeli jeszcze kiedyś będę...Jeżeli jeszcze kiedyś będę...I jest wstrząśnięty. (BT, s. 421-425)

Prośba Giovanny, recytacja wiersza Jastruna *Jeżeli jeszcze kiedyś* w zapomnianym, ojcystym języku, są dla bohatera szokiem, powodują przyływ fali wspomnień z dawnego życia, o którym bohater tak bardzo chciał zapomnieć:

Znowu jak przed kilkoma godzinami, kiedy na krótko zasnął na platformie nad samym brzegiem, słyszy niezliczone odgłosy dochodzące doń z przeszłości: szepty, głosy, strzępy rozmów, kłótnie, nawoływania, przekonywania, prośby, krzyki i pocieszenia, dochodzące doń w języku, którego wprawdzie nie zapomniał, ale używa tak rzadko, że w jego ustach zeszywniał, stwardniał, brzmi obco, i wie, że odgłosy tw - to wszystko było przez jakiś czas jego życiem, niezależnie od tego, co o nim, teraz myśli, czy teraz jego myśli o nim są obojętne, czy obolałe (...). Wie jednak, że wolałby, aby przeszłość milczała. (...) A jeszcze potem przychodzi mu do głowy, że Stefan, ta daleka obecność Stefana, były mu może potrzebne tylko po to, żeby nie czuć się z własnej gleby wyrwanym z korzeniami. Żeby mógł komuś od czasu do czasu zdać sprawę, gdzie się obracam, dokąd doszedłem, co zrobiłem, czego się dorobiłem, myśli z odrobiną cynizmu. A później myśli, że teraz nie otrzyma już od Stefana żadnego listu i sam też żadnego listu do Stefana nie napisze. I na tę myśl coś zaciska się w jego piersi”, s. (BT, s. 427-428)

Oprócz głosu często pojawiającą się reprezentacją nastrojową w opowiadaniach Odojewskiego są docierające do świadomości bohaterów odgłosy toczących się w pobliżu działań wojennych. Ponieważ większość opowiadań skupia się właśnie na tym wydarzeniu oraz wpływie wojny na życie bohaterów, pozwolę sobie przytoczyć kilka fragmentów. Jednym z ciekawszych opowiadań obrazujących traumę doświadczenia wojennego jest opowiadanie *Nie można Cię samego zostawić o zmierzchu* z tomu *Jedźmy wracajmy*. Bohater opowiadania, dwunastoletni Marek znany nam już z omawianego *Sezonu w Wenecji*, słucha wraz z bratem informacji na temat planowanego pogromu ludności żydowskiej. Około piątej nad ranem obudziły ich odgłosy walk:

widzieli szare, okutane w poranną mgłę postacie ludzkie, toczące się po stokach uliczek, w dół jak kamienie, popędzane przez szupowców, pomagających sobie kolbami, strzelających w górę, w powietrze, albo i niżej (...), a w dolinie, nad poprzerastanym gęsto łożą brzegiem rzeki, potykając się o wystające z trawy korzenie, podając i znowu się podnosząc, pełzł, jak niekończący się wąż, umęczony tłum kobiet, mężczyzn, chłopców, dziewcząt, starców, drobnych dzieci - wszystko ludzi z okolicznych wsi i miasteczka. Dopiero około południa ostatnie odgłosy dalekiej strzelaniny ustały. W uszach jednak długo jeszcze rozbrzmiewał zdławiony deszczem, mgłą i odległością krzyk tamtych, których pognano w górę rzeki i ku starym fortom ziemnym z czasu pierwszej wojny światowej (...) A miasteczko było już od południa jak wymiecione, bez żywego ducha (...). Więc w końcu dłużej nie mogli czekać i wymknąwszy się z domu pobiegli tam obaj; o zmierzchu, zanim mgła na dobre zgęstniała w dolinie, znaleźli się na miejscu. (JW, s. 99)

Zasłyszane w nocy dźwięki wzbudziły ciekawość chłopców i skłoniły ich do wycieczki w miejsce, w którym rozgrywał się niedawno dramat. Bohater po czasie żałuje, iż znalazł się wtedy właśnie w tym miejscu, ponieważ straszny widok, który tam zobaczył, na zawsze pozostanie w jego pamięci:

(...) zupełnie odsłonięty teren piaskarni i oni wszyscy tak leżeli: Żydzi i Żydówki, trochę Cyganów z okolicy, gdzieniegdzie razem: kobiety, mężczyźni i dzieci, splątani, niemal w półobjęci, jakby kłębili się przed śmiercią, próbując wydostać się na wierzch albo chcąc się lepiej ułożyć (pewnie ich w te doły wpędzili i maszynowymi pistoletami wysiekli), gdzieniegdzie to znowu osobno, wpierw mężczyźni, potem dzieci i jeszcze dalej same kobiety. Więc po raz pierwszy je takie zobaczył (...) te kobiety leżały w głębi jednego z dołów pod syjącym się z góry drobnym, zimnym deszczem, tak

drobnym deszczem, tak drobnym, że nie rozpryskującym się po opadnięciu, ale osiadającym łagodnie, jak pył na żółtym piasku, na kamieniach, żwirze i na odartych ze wszystkiego ciałach, jeszcze pochłaniających resztki jesiennego spływającego ze wzgórz światła, połyskliwych, lśniących, jaśniejszych niż piasek i żwir, niż ziemia i kamienie, choć już zmierzchało tak szybko. Leżały obmyte z krwi, ziaren piasku, z ziemi, okrutne, zamęczone, okaleczone, nieme na zawsze. (JW, s.101-102)

Widok nagich, okaleczonych kobiet był także jego pierwszym spotkaniem z fizycznością płci przeciwnej<sup>143</sup>. Wywarł na bohaterze przerażające wrażenie, ponieważ chłopiec przypomniał sobie wtedy wszystkie znane mu kobiety, które w innych warunkach, jedynie z powodu swojego pochodzenia, mógł spotkać taki sam los. Doświadczenie to wciąż do niego powraca, dlatego przetwarza je, analizuje szczegółowo. Pragnie przepracować tę traumę, co okazuje się w jego przypadku niemożliwe:

Przez wiele dni, wiele tygodni później czuł się jakby w nim wszystko umarło; bo to najbardziej porażające, to było odkrycie, że człowiekowi zdarzyć się może coś dużo gorszego niż śmierć. Zwłaszcza, gdy jest się kobietą. A jak długo można żyć w takim stanie, ogłuszony, nieczuły, zamykający się w sobie, tak z dnia na dzień, z tygodnia na tydzień, myśląc, przypominając sobie tamto, budząc się w nocy wciąż z tym samym snem, siadając na łóżku bez ruchu i bez słowa, tępo patrząc na ciemną pustkę, która nie była już nawet żalem, jedynie nieokreślonym wyrzutem, że czego się nie zrobiło, tylko czego? bo co mógł zrobić? najwyżej wykrzyknąć się, wypluć te wszystkie słowa, które się zbierały w piersi, aż stały się uciążliwością nie do zniesienia a przecież naprawdę miał dopiero dwanaście lat, świat wabił odkryciami i chciałby biec przed siebie, aż do zatury tchu, aż do radosnego zamroczenia. (JW, s. 103-104)

---

<sup>143</sup> “Nagość kobiet. Pierwszy raz widział ją u schyłku tamtego lata, kiedy front przesunął się tak daleko na wschód, że nawet najśłabsze jego echo nie docierało do miasteczka. Aksamitna szarość spływała w dolinę wraz z drobno rozpylonym deszczem, znad rzeki unosić się poczęła mgła. Ale było jeszcze dostatecznie widno, żeby kobietom tym się przyjrzeć. Tylko czy zdołał przyjrzeć się naprawdę? Czy widział wszystko dobrze? Czy w ogóle widział cokolwiek? Ileż to razy później przekonywał sam siebie, że o tej porze nie można dojrzeć wiele [ próba radzenia sobie z traumą ], albo że w rozpraszającym się świetle wieczoru widziane rzeczy przybierają niejednokrotnie kształty najbardziej nieprawdopodobne czy nawet odpychające, i nie muszą być wcale prawdziwe. Bo one były bez piersi, w tych miejscach zaś postrzępiona skóra odsłaniała sinoszkarałatne płaty mięsa i wyglądały strasznie. Więc na to pytanie, czy je widział rzeczywiście, czy nie widział, niełatwo przychodziło mu sobie odpowiedzieć, choć pamięć nie mogła się ich pozbyć; niech Pan Bóg broni przed takim poznaniem czegokolwiek. Ledwo mu wtedy szło na dwunasty rok i nigdy nie przypuszczał, że nagość kobiet zobaczy w takich okolicznościach.” (JW s. 97-98)

Chłopiec milczy na temat dokonanego odkrycia, tłumi w sobie emocje i nie przetwarza przerażającego odkrycia. Dodatkowo wspomnienie o dokonanym odkryciu powraca jak bumerang na jawie z powodu kuzynki Karoliny, która prosi Marka o pomoc w wyborze sukni. Bohater może obserwować kuzynkę i dokładnie analizować jej sylwetkę. Pozwala mu ona także dotknąć swego biustu:

Aż nagle zanim oderwała dłoń, tamto straszne przypomnienie sprzed miesiący zatrzęsło nim całym, podcinając oddech. I się cofnął. Tylko że wtedy gdzieś niedaleko za oknami przed domem odezwały się głosy powracających z kościoła z miasteczka kobiet. Zaraz potem, jak szalony, biegł po schodach na dół i kiedy wpadł do swojego pokoju, rzucił się, nie zapalając lampy, na nierozścielone łóżko, dusząc w sobie łzy, krztusząc się szlochem i zaciskając pięści. Tylko że niewiele to pomagało. Łzy płynęły obficie i nie do powstrzymania, gorące, słone, piekły w gardle, jak ogień, szloch ścisnął gdzieś w krtani i tamto przypomnienie, tamten widok okropny z jesieni, ten dół w piaskarni, wypełniony trupami okaleczonych kobiet, nie chciał mu sprzed oczu przepaść. Ciągle jeszcze czując wewnątrz dłoni drobną pierś Karoli, jak ustępuje pod naciskiem palców miękko, i myśląc, co zrobiłby, gdyby to i z nią się tak jak z tamtymi stało, nie mógł tych łez powstrzymać i się uspokoić. (JW, s. 122)

Reakcja Marka świadczy o tym, że trauma spowodowana widokiem okaleczonych kobiet nie została przez niego przepracowana. Brutalne obrazy powracają do niego nie tylko w snach, ale także w kontakcie z realnym ciałem przypominając wciąż o bolesnym doświadczeniu.

Nastrojowość doświadczenia wojennego burzącego dotychczasowy świat bohaterów wyrażona została w opowiadaniu *Nie mogąc obudzić się jeszcze (tom ...i poniosły konie)*. Bohater pomimo uzyskania powojennej poniewierce spokoju na emigracji wciąż na jawie i w snach powraca do wydarzeń z przeszłości, do śmierci dziadka, matki, ucieczki do Rumunii przez Karpaty<sup>144</sup>. W pamięci zapadła mu szczególnie postać nauczycielki siostry, pani Jadwigi, która w dniu odwiedzin swoich rodziców dowiedziała się o planowanym pogromie miejscowych Żydów (sama była w połowie Żydówką). Bohater opisuje okrucieństwo hilfspolicjantów, a także miejscowej

---

<sup>144</sup> Bohater sam cudem uniknął śmierci, sam jednak nie wierzy w to, że jego opowieści mogą interesować słuchacza, mimo iż jego samego historia pani Jadwigi utkwiła w pamięci: „Jeszcze dziś słyszę metalowy trzask repetowanego karabinu i huk wystrzału, ale osłonił nas krzak jałowca. Tyle razy już o tym opowiadałem, myślałem, że w ten sposób odpędzę te przeklęte obrazy, nic z tego, powracają z siłą coraz większą. Czasem próbuję nakłonić kogoś, żeby to opisał. Ale kogo to dziś obchodzi? Kto chciałby dziś słuchać albo czytać o czyjejs tak niedogodnej śmieci (...)”. (IPK, s. 155)

ludności ukraińskiej, która zagarniała, biła i poniżała niedawnych sąsiadów za pomocą wszelkich dostępnych narzędzi: widel, toporów, łopat.

I miałem tę kaźń, tę jatkę, która trwała cały dzień nie tylko na cmentarzu, ale właśnie już na drodze, jak ich na ten cmentarz gromadami przeganiano, przez chwilę przed oczami, jakby to było dopiero wczoraj i jakbym sam wszystko widział, choć przecież nie widziałem wcale, lecz znałem jedynie z relacji tych, co widzieli i histerycznej, poszatkowanej na drobno opowieści samej pani Jadwigi, jak ciągnęła w stronę kirkutu wbita w ten żydowski tłum ze swymi starymi rodzicami, nie chcąc się od nich odłączyć i jak jej ojciec, wykorzystując chwilę większego zamieszania (...), uderzył ją czymś w głowę i wpół ogłuszoną zepchnął z nasypu w dół ku stawom obrośniętym trzcinami, a ona tam potem leżała prawie całą noc, przytomniejąc z wolna, słysząc tylko przerywany, urywany, zanikający i znowu w górę się podnoszący, głośny, rozpaczliwy śpiew pogrzebowy tych, co szli na śmierć gdzieś tam pod dalekie salwy, aż się w końcu, jeszcze w pomroce świtu z ziemi podźwignęła, podniosła, z trzcin wydobyła i bocznymi drogami, polnymi miedzami, leśnymi steczkami, dowlokła się do nas na powrót na wieś pod Tremowlę. Teraz zaciskałem powieki coraz mocniej, jednakże nie potrafiłem dociec, dlaczego to mi się tak nagle przypomniało, jaki błyskawiczny ciąg skojarzeń wydobył tę kaźń z moich najgłębszych złóż pamięci, dlaczego właśnie w tej chwili widziałem to wszystko pod zaciśniętymi powiekami, wiedziałem tylko dlaczego kiedyś zapamiętałem tak bardzo dokładnie i z taką wyrazistością. Bo pani Jadwiga, choć powróciła, choć trafiła do nas, to już wcześniej pomieszało jej się w głowie i do końca życia (a żyła jeszcze niewiele dłużej niż tydzień), nie mówiła o niczym innym, jedynie o tym, co tam widziała i co słyszała, i swym głosem próbowała naśladować różne dźwięki żelaza i drewna, narzędzi tamtych zbrodni, tak przez kilka dni z rzędu, aż zamilkła, bo któregoś ranka znaleziono ją wiszącą na strychu na powrozie uczeponym u belki. (IPK, s. 153-154)

Opowiadanie to przedstawia traumę, która choć nie doświadczona bezpośrednio przez bohatera, wpłynęła głęboko na jego życie. Opowieść Jadwigi nie potrafiącej pogodzić się z tym, co spotkało ją i najbliższych, jest niezwykle poruszająca. Relacja kobiety oparta została na obrazach i dźwiękach, ponieważ trauma doświadczenia była niemal niemożliwa do wyartykułowania, stąd kobieta (mimo iż próbowała wydawać dźwięki, które słyszała) postanawia w końcu zamilczeć. Przez tę decyzję nie była jednak w stanie poradzić sobie z ciężarem doświadczenia, którego była świadkiem. Ocalenie w tym przypadku okazało się gorsze niż śmierć. Doświadczenie traumatyczne ukazane zostaje

tutaj za pośrednictwem namacalnego wręcz i dokuczliwego nastroju, który Gumbrecht nazywa mianem prezencji:

Ja natomiast próbuję uwydatnić, że rzeczy zawsze i równocześnie z mimowolnym nastawieniem na przypisywanie im sensu pozostają także w pewnym stosunku względem naszego ciała. Nazywam ten stosunek „prezencją”. Możemy dotykać (*berühren*) rzeczy albo nie, także rzeczy mogą dotykać nas i być odbierane jako „dokuczliwe” albo „mało istotne”. Nastroje, jak je opisywałem, nastroje wraz z fizyczną warstwą fenomenów należą niewątpliwie do prezencyjnej (*präsentisch*) części egzystencji i wpisują się w formy jej artykulacji na płaszczyźnie doświadczenia estetycznego – choć oczywiście nie w tym sensie, że wszelka artykulacja prezencji, którą należałoby określić mianem „estetycznej” byłaby już nastrojem<sup>145</sup>.

### **Budowanie nastroju – natura i pogoda**

Rzeczywistość nastrojową analizowanych opowiadań Odojewskiego tworzą także dźwięki natury oraz otaczająca nas aura i pogoda. Jak pisał Gumbrecht:

Każdy odbierany ton jest oczywiście pewną fizyczną rzeczywistością (...), która jako taka napotyka nasze ciało (*aus unseren Körper trifft*) (*it hits our body*, mówimy w języku angielskim) i otacza je (*unseren Körper umgibt*) (*it wraps our body*). Innym wymiarem rzeczywistości, który w podobny sposób „napotyka” nasze ciało i je „otacza”, jest pogoda – i chyba właśnie dlatego w tekstach literackich tak często pojawiają się odniesienia do muzyki i pogody, kiedy ewokują one nastroje albo snują refleksje na temat nastrojów. Poruszający nas ton albo pogoda stanowią najlżejsze, najmniej inwazyjne, a zarazem fizycznie konkretne spotkania (*Begegnungen*) z naszym fizycznym otoczeniem – nasze ciało natyka się (*stößt*) na nie<sup>146</sup>.

Bohaterowie Odojewskiego mocno odczuwają nastroje otaczającej ich okolicy. Dobiegające do nich dźwięki kreują odpowiednie nastroje i przywołują wspomnienia, mają ważny wpływ na zachowania bohaterów.

W opowiadaniu *Wir* z tomu *Bez tchu* jesteśmy świadkami burzliwej relacji bohatera z ukochaną Elżbietą. Mimo iż są małżeństwem, nie mogą zdecydować się na

---

<sup>145</sup> H.U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów...*, dz. cyt., s. 157.

<sup>146</sup> Tamże, s. 154.

budowanie wspólnej przyszłości ze względu na różnice w kwestii emigracji (mężczyzna chciałby wrócić do Polski, kobieta odrzuca taką możliwość ze względu na ustrój komunistyczny). Każdego roku spotykają się we Włoszech, by porozmawiać o wspólnej przyszłości, każde ze spotkań jest dla bohatera pełne emocji, nawet jego przypomnienie wywołuje w nim lawinę uczuć:

Oczywiście, że pamiętam Sale - powiedział (...) sama nazwa wymówiona przez nią ogłuszyła go jak cios w skroń. Brzmiała niczym zduszony głos zatopionych dzwonów, wystrzał z głębi rozhukanego huraganu, szept umierającego w środku ciemnej nocy na pustkowiu... Wistaria oplatająca białe mury kamiennych domów i kapryfolium. Uliczki pachnące oliwą i kotami, Wyżej migdałowe gaje i pomarańcze. A jeszcze wyżej winnice (...) Noce w wonnym powietrzu na jeszcze ciepłym piasku plaży. Ich szepty, śmiech i krzyk. Pustka dookoła. Szmer fal tylko. W Sale odnaleźli się na nową i na nowo związali, na zawsze. Czy na zawsze? Jesienią odjechała, jak poprzedniego roku. Własna kariera była dla niej zawsze ważniejsza niż ich małżeństwo, Ale przecież kochali się. Ich miłość wędrowała poprzez te spotkania jak spragniony przez pustynię od źródła do źródła, tylko coraz bardziej wyczerpana, chyląca się w bezsile i niemocy. (BT, s. 35-36)

Atmosfera miejsca – pozornie idylliczny krajobraz włoskiej miejscowości – jest zmienny, podobnie jak uczucia bohatera. Gdy przebywa razem z ukochaną, chłonie włoski spokój, jest pewien swoich uczuć, zawsze jednak, wraz z wyjazdem Elżbiety powraca niepokój, zarówno ten związany z aurą na zewnątrz, jak i ten spowodowany niepewnością dotyczącą przyszłości jego małżeństwa:

Było bardzo ciemno, wiatr wiejący od morza ku górom wpadał przez odemknięte okno i wydawało mu się, że słyszy głęboki, niezmordowany szum fal. Wysoko na późnowiosennym niebie gwiazdy stały bez ruchu, zapowiedź pełnego wkrótce lata i urodzaju. Mocny, czysty wiatr od morza przelatujący nad lasem piniowym i ogrodami i tylko ten szum niewidzialnych fal bijących przez całą noc o ściany domu niby o skalisty brzeg. Zapadanie się ciała w ciało, przenikanie, sen. (BT, s. 51-52)

Mężczyzna powraca do Sale jesienią, by odszukać ślady miłości i ukochanej, ale znajduje w nadmorskiej miejscowości jedynie samotność i smutek, jesienny nastrój udziela mu się bardzo dotkliwie:

(...) samotne noce. Znowu borykanie się z ciemnością, puste pokoje, sypialnia wypełniona milczeniem, jak ogromny balon z powietrzem, który za chwilę pęknie z hukiem, ściany rozedrgane gorączką, strzępy snów, majaków, lęk, głosy za oknami, głosy za drzwiami, głosy na drodze, głosy na plaży mieszające się ze szmerem fal (...). (BT, s. 44)

Włoskie miasteczko, zamiast ukojenia, przynosi bohaterowi jedynie ból i wspomnienia utraconej miłości. Pogoda okazuje się jedyną i prawdziwą towarzyszką życia bohatera, wypukła jego nastroje i pomaga mu zharmonizować się z otoczeniem, zrozumieć emocje, które sterują jego życiem.

Warto nadmienić, iż w pisarstwie Odojewskiego żywoły przyrody, natura i jej piękno bywają utożsamiane z kobietami. W opowiadaniu *Nie mogąc uwierzyć jeszcze z* tomu *Bez tchu* poznajemy historię Polaka, emigranta przebywającego w sanatorium w Schwarzwaldzie oraz Niemki pracującej w laboratorium znajdującym się przy obozie przejściowym dla uchodźców w Marienfelde. Bohater powiada, iż Joanna “pachniała deszczem, lasem splukanym ulewą i wiatrem”, utożsamiał ją ze świeżością, naturą, przynosiła mu ukojenie:

(...) wdychał zachłannie woń jej ciała rozszerzonymi nozdrzami i otwartymi ustami, zawsze wyobrażając sobie, że czuje woń rozciętej małży albo rozgniatanych morskich roślin, albo po prostu morza; ulotnie utrzymującą się w powietrzu, rozpraszającą się szybko, zresztą być może tamtej woni będącą tylko przypomnieniem. Gdy jednak później i on zasypiał na krótko, rzeczywiście śniło mu się najczęściej morze. Wzdłuż spojrzenia lśniło rozmigotaną smugą biegnącą ku horyzontowi i zdawało się idealnie gładkie. Myślał nieraz, że to dlatego, ponieważ w młodości wierzył, że jasność i gładkość morza we śnie coś mu pomyślnego wróżą (BT, s. 363-364)

Pomimo łączącej parę namiętności, istnieje między nimi sfera niedopowiedzeń związanych z ich pochodzeniem, Joanna jest świadoma, że dalsze emigracyjne losy bohatera, jego problemy z adaptacją na obczyźnie są pokłosiem wojny rozpoczętej przez jej naród. Każdy wyjazd Joanny jest dla bohatera udręką. Ukojenia szuka w obserwacji przyrody, ta jednak z dnia na dzień nabiera barw jesieni, bohater uświadamia sobie upływ czasu i problemy w związku z ukochaną:

Z rana mgła okrywała dolinę od końca do końca i za uchylonym na palec oknem słyszał odzywający się niekiedy dziki krzyk wodnego ptactwa na zatopionych powodzią trawnikach Kurparku. Słyszał też, jak woda przybiera. Gdy krótko przed obiadem wracał po zabiegach lekarskich do pokoju i stawał w oknie, widział, jak mgła z głębi doliny podnosiła się ku stokom gór, odsłaniając późnojesienne szkielety drzew; widać był wyraźnie najdrobniejszą, najcieńszą nawet gałązkę na tle bladego, gdzieś w dali podświetlonego niewidzialnym słońcem nieba. Doświadczał wtedy przejmującego do głębi poczucia opuszczenia. (BT, s. 378)

Obserwacje i przemyślenia bohatera, a także milczenie Joanny spowodowane, jak się okazuje, powrotem z więzienia jej zaginionego męża, sprawiają, że związek dwojga bohaterów staje pod znakiem zapytania. Pomimo zapewnień kobiety dotyczących chęci rozwodu i związania przyszłości z bohaterem ten nie podejmuje rozmowy, jego milczenie, powiązane z wcześniejszymi niedopowiedzeniami, doprowadza do rozstania pary.

Inaczej wpływ natury ukazany jest w tytułowym opowiadaniu z tomu *Jedźmy, wracajmy...*, gdzie obserwujemy podróż ojca i syna do miejsc bliskich ojcu w młodości. Bohaterowie podejmują w zasadzie zabronioną podróż na tereny obecnej Ukrainy, były obszary polskich Kresów, w połowie lat 60. XX wieku<sup>147</sup>. Ojciec wspomina dawne czasy i zanurza się w nastrój panujący w tym samym miejscu w jego młodości, pragnie też wytłumaczyć synowi swoje przywiązanie do stepu. Odpowiedzi na zadawane przez syna pytania pobudzają intensywnie wspomnienia wspólnych konnych wycieczek w towarzystwie ojca i ukochanego dziadka:

A przecież wystarczyło mu tylko intensywnie pomyśleć, a widział zaraz ten cień lasu, przez który trzeba się było, jeżeli jechało się z domu, przedrzeć, przesłaniający im twarze, czuł zapach kory, grzybów, pobuchtowanej nocą przez dziki darni, nasączonego jak gąbka wilgocią mchu, słyszał kucie dziecięcia, wabiący, cichy szczebiot pieżgi. I natychmiast przypominał sobie tę chwilę, kiedy las urywał się ostrym cięciem, otwierając widok na Pantalichę: to było tak, jakby raptem wyrosła ściana ze światła. Jak poprzez świeżość zalegającej jeszcze ziemię rosy, przez poranne wysychanie, wionął im w twarze, wraz z wiatrem, ciepły oddech otwartej przestrzeni, to przecucie żaru i omdlenia, które dopiero miały nadejść (...). I potem to widział tylko bodiaki i miętę, i

---

<sup>147</sup> Ten właśnie okres czasu został podany przez samego Odojewskiego we wstępie do opowiadania *Swoi i obcy*, będącego aneksem do opowiadania *Jedźmy, wracajmy...* (JW, s. 449-450)

szałwię, gdzieniegdzie macierzankę, a na wzniesieniach tymian i skrzyp; tylko tu i ówdzie wiechcie czarnobylnika, miotłki żółtej i białej kaszki; tu i tam rozkrzewione osty i rutę, albo niegęsty szuwar, obrastający okniny i bezdenie pulsującej bagiennymi źródłami. Wszystko w rozfalowanych aż po widnokrąg trawach. Jeszcze zaś potem topole oblepiające nasiennym puchem ich twarze i spoconą sierść koni zostały daleko, a potem tylko skowronek niezmordowanie zanosił się im nad głowami śpiewem, zapewne dziesiąty, może setny po drodze, chociaż wciąż ten sam jak gdyby. I konie pociły się coraz mocniej i już nie prychały, nie parskały więcej, nadlatujący zaś w lekkich podmuchach wiatr niósł kurzem w twarze i paski wodzy w dłoniach robiły się miękkie i od potu mokre (...). A gdy wreszcie umilkli, słychać było zwielokrotnione ciszą dzwonięcie wędzideł i trzęzli, skrzypienie trybinek przy siodłach. Jeszcze spod kopyt koni, z jakiejś niecki podrywał się czasem z krzykiem dudek i przepadał szybko. Jeszcze samotny jastrząb zakołował wolno nad ich głowami, nad drżącą liśćmi osiką, nad kępą kosmatych ostów z zeszłego i zaprzeszłego roku, wokół której rozcapierzały się nowe kępy popielatych, siwych i zielonych też, o zieleni wszakże mocno zgaszonej, z upału wyblakłej. A nad tym wszystkim, nad nimi, jadącymi przez tę pustkę, jak zjawy wywołane snem albo gorączką, nad ostami, burzanami, bodiakami, nad połyniem i miętą, osiką samotną i samotnym jastrzębiem, stało wysokie, przezroczyście jak gdyby i nieskończenie rozległe niebo po którym wędrowało słońce. I to właśnie był step w początku lata w południe, który przemierzał konno z dziadkiem i stryjem. (JW, s. 389-391)

Rozbudowany opis fauny (głównie ptasiej – skowronki, jastrzębie) i flory („widział tylko bodiaki i miętę, i szałwię, gdzieniegdzie macierzankę, a na wzniesieniach tymian i skrzyp; (...) wiechcie czarnobylnika, miotłki żółtej i białej kaszki) stepu, cała gama kolorów („nad kępą kosmatych ostów (...) rozcapierzały się nowe kępy popielatych, siwych i zielonych też, o zieleni wszakże mocno zgaszonej, z upału wyblakłej), dźwięków („słyszał kucie dzięcioła, wabiący, cichy szczebiot pieżgi”, „skowronek niezmordowanie zanosił się im nad głowami śpiewem”, „słychać było zwielokrotnione ciszą dzwonięcie wędzideł i trzęzli”) i zapachów („czuł zapach kory, grzybów”, „wionął im w twarze, wraz z wiatrem, ciepły oddech otwartej przestrzeni”) sprawia, że czytelnik może wraz z bohaterem opowiadania przenieść się na Ukraiński step i wraz z nim chłonąć nastrojowość miejsca. Wspomnienia stają na tyle żywe, że budzą niepokój bohatera: „Idąc w step, spotyka się tylko trawy i wiatr - powiedział, patrząc wprost przed siebie na szosę. - I ptaki... - dodał po namyśle, czując coś niepokojącego, szum w uszach, jakby zanurzał się w tamten czas, niby w zbyt głęboką wodę i raptem ciśnienie

stało się nie do zniesienia. Gdy dotknął twarz dłońmi, była rozpalona” (JW, s. 391). Poprzez wspomnienia fauny i flory stepu bohater wspomina nie tylko samo miejsce, ale także osoby, które się z nim łączą. Opisuując synowi występujące na tych terenach gatunki ptaków, przypomina sobie rozmowy z dziadkiem, który był wielbicielem historii oraz miejscowym zielarzem i weterynarzem:

Minęło tyle lat, a nigdy nie zapomni, że wróble ćwierkają albo szczebioczą, że szpaki i gile świszczą, kos i wilga gwizdzą, słonka psyka i chrapie, kulik prześwisuje, jemiołuszka skwierczy, sroka skrzeczy albo szczegocze, żoła też skwierczy, a kawka plegocze; że kwiczoł piska, białozór, jastrząb i sokół kwilą; że żuraw dzwoni albo jęczy, słowik kląska albo lamentuje, że skowronek dziedzieleje albo przepióruje; że bekas gwizdże i beczy, bekasik zaś warczy, że głuszec klapie, treluje, korkuje, szlifuje, klekce i gra; że samiec cietrzewia bełkoce, bulgoce i czuszyka, samica zaś kwokta; że samiec przepiórki bije, a samiczka pieli, że synogarlica gorli, derkacze grają, chruściel bije i strzyka; że czyż psyka, bąk huczy, puchacz i sowa hukają albo pohukują, puszczyki skołą, a pawie wrzeszczą; mógłby tak wspominać długo (JW, s. 399)

W pamięci, oprócz interesujących historii, a także lekcji przyrody, utkwiała ponadto bohaterowi wiejska chatka dziadka, „letniak” do którego należał sad z warzywnikiem, łąki oraz rybne stawy, nad którymi dziadek uwielbiał przesiadywać wraz ze swoją towarzyszką Małanką, wdową po strzelcu z pogranicznej jednostki. Dlaczego jednak sielskie opisy wywoływały tak emocjonalne reakcje bohatera? Przyczyną była ukryta głęboko w świadomości bohatera trauma związana z zamordowaniem ukochanego dziadka. Wspomnienia radosnych chwil dzieciństwa przerwane zostają gwałtownym przypomnieniem dnia śmierci najbliższego mu krewnego. Nawet po latach wspomnienie to wywiera na bohaterze fizyczny wręcz ból oraz problemy z oddychaniem:

Przepadło, minęło, już tego nie ma... Ale raptem zrobiło mu się na całym ciele gorąco, Bo wbrew temu, co myślał i co w myśli odpychał, przypomniał sobie, jak dziadka na skraju ogrodu był znalazł, a wspomnienie nabrało szybko wielkiej wyrazistości i przez chwilę czuł w gardle dławiący ucisk nienawiści, aż się zdumiał, bo wiele lat już czegoś takiego nie doświadczył, i musiał zamknąć oczy. I zaczerpnął kilka razy otwartymi ustami głęboko w płuca powietrze, słysząc świst swoich przyspieszonych oddechów i zaraz ściszony głos kierowcy, czy może jest mu niedobrze. Wtedy jednak to uczucie nienawiści ustąpiło i ucisk na gardle zelżał (...). Widział wszystko tamto, jakby zdarzyło się wczoraj, jednocześnie jednak zastygłe, niby w starym strumieniu wulkanicznej

lawy, a do tego jeszcze oddalone o tysiące kilometrów. A wtedy nie musiał dziadka nawet długo szukać. Płuca rozdał mu ból i ślina w ustach stała się lepka, żelazista, kiedy po biegu stanął u furtki tego ogrodu przy łąkach i stawach, i zaledwie raz spojrzął, już wiedział, że coś się stało (...), a nawet zdawało mu się, że wiedział nie tylko wtedy, kiedy biegł, ale już przed tygodniem lub dwoma, kiedy tak blisko miasta niebo nocą zapłonęło, albo jeszcze wcześniej, całe lato, kiedy ludzie porzucali w panice co dalsze wsie i kiedy matka dziadkowi mówiła, żeby z losem nie igrał i zostawił te przekłete sady i stawy, nic nikomu z nich nie przyjdzie, lecz on się uparł i odpowiadał, że nie, bo nie ma ochoty zmieniać swoich zwyczajów z powodu jakiejś tam łobuzerki z Kołomyi. Wokół było cicho, szuścił drobno deszcz, z komina zaś nawet największe nie snuło się pasemko dymu (...) i stał, i czekał, aż uciszy mu się oddech, a gdy oddech uciszył mu się wreszcie, ruszył czujnie ścieżką ku chacie. Lecz nim tam doszedł, zobaczył prowadzące w głąb ogrodu strużki zakrzepłej na ścieżce krwi i ślady dwóch krech wrytych w żwirze, zdradzające, że go od drzwi ciągnęli wpółuniesionego i że jego nogi wlokły się po ziemi, więc już do wnętrza chaty nie zajrzał. Przystanął wtedy tylko po raz drugi i znowu stał chwilę, gromadząc w sobie siły. A potem był już przygotowany. I poszedł za śladami, nie spuszczać ich z oczu. I po kilkudziesięciu krokach go znalazł pod płotem na stronie odogrodowej; dziadek leżał na plecach płasko, w tym miejscu, gdzie Małanka znosiła zagrabione badyle i lęty i gdzie wokół bujnie rozrosły się pokrzywy. Jakby zaciągnęli go tam i rzucili na zwałowisko suszu, żeby spalić albo pod tym suszem na spodzie go ukryć, nigdy nie domyślił się ich zamiarów, ale właśnie tylko tak bez sensu rzucili go i poniechali. I znowu stał. I oddychał szybko, płytko, przeszyty grozą. Bo był to on wprawdzie, jego dziadek, ale jednocześnie nie on (...), albo już w ogóle nikt, ktoś zupełnie odczłowieczony, i na zawsze. (JW, s. s. 416-419)

Dramatyczne przeżycie jest tak trudne, że mówiący nie znajduje odpowiednich słów, aby je wyrazić. Jego ciało całkowicie zastygło w ciszy, niezdolne do wydobycia z siebie nawet krzyku, który, jak sądzi, przyniosłby ukojenie. Nastrój wewnętrzny koreluje z otoczeniem – widokiem pustego, cichego stepu. Jesienna aura pogłębia nostalgiczny nastrój bohatera:

Zszedł z drogi i poszedł przed siebie, od razu rozpoznając stopami przez podeszwy butów nigdy chyba nie tkniętą lemieszem pługu ziemię, czując rozkosz, kiedy jego nogi rozgarniały miotły różnorodnych zwiędłych ziół sterczących twardo ze skłębionej w suszy i w deszczach trawy, i wdychał głęboko cierpki i gorzki zapach rozkładu, butwienia, jesiennej pleśni i rdzy, unoszący się w bezwietrznym powietrzu. Szedł nie

ogłędając się za siebie tak długo, aż odgłosy rozmowy syna z kierowcą Daniłem przestały być dosłyszalne. Potem przystanął. I próbował ułoić słuchem jakieś inne odgłosy (...), ale poza dalekim krakaniem wron nie usłyszał nic więcej. W mżącym przez białosiną oponę chmur słońcu, step stał złotawy, nieruchomy i pusty. Przez chwilę miał przemożną ochotę tak jak niegdys, gdy był chłopcem, położyć się na ziemi brzuchem do góry, zadrzeć głowę pod niebo przekonać się, czy i teraz, tak jak wtenczas, będzie mu się zdawało, że ziemia się kołysze i pod plecami łagodnie przesuwają, ale rozproszyć swych wątpliwości nie miał odwagi. Więc tylko unosił głowę i zacisnął mocno powieki. Tamto dawne wrażenie jednak nie powtórzyło się, a nawet nieruchomość świata potwierdziła się jak gdyby dobitniej jeszcze. (JW, s. 421-422)

Powrót do miejsca związanego z radosnym dzieciństwem i późniejszą tragedią wywołuje wspomnienia odczuwalne niemal fizycznie, tworzą nastrój opisywanej przestrzeni, którą bohater odczuwa jako „niewidzialne muśnięcie” przeszłości: „Patrzył na syna, nie wiedząc co powiedzieć i czuł smutek. Coś się zbliżyło i w ciszy oddaliło; doświadczył tego, jak niewidzialnego muśnięcia, ale tylko on, syn nie. (...) Ten smutek, co poprzednio, czuł znowu, tym razem jakiś przewiercający na wskroś” (JW, s. 424-425).

Zdarzenia powracające we współczesności porównywane są do fali wspomnień – podobnie jak w analizowanym już wcześniej opowiadaniu *Zapomniane, nieuśmierzone* z tomu *Bez tchu*. Obrazy przeszłości napierają na świadomość bohatera, „zalewają” ją, stają się zagrożeniem. Po raz kolejny wspomnienia przeszłości powracają, gdy bohater pojawia się w rodzinnym mieście i obserwuje zmiany, jakie zaszły w otoczeniu, nostalgia przeplata się tutaj z chęcią zapomnienia o przeszłości:

(...) patrzył na przesuujące się za szybą samochodu zaniedbane wille, długie, koszarowe pawilony dawnej siedziby pułku ułanów, na kamieniczki i kamienice czynszowe, zrazu piętrowe, następnie, im bliżej centrum, tym wyższe, i nagle poczuł ulgę, że jego dom rodzinny nie istnieje, że spalony w czterdziestym czwartym roku, kiedy przewalał się przez miasto front, nawet w jego własnym wspomnieniu pojawia się najczęściej jako goła działka porośnięta zielskiem i że jedynie jako taka działka istnieje realnie w wyobraźni syna. Znowu, jak z rana (...), kiedy pierwszy raz ogarnąć zdołał tym jakimś wewnętrznym okiem, dalej sięgającym niż oczy rzeczywiste, cały ogrom otwierającej się przed samochodem przestrzeni, poczuł teraz też to coś niepokojąco nieuchwytnego, wprawiającego w drżenie wewnątrz, i szum w uszach, i ucisk na skronie, jakby zanurzał się w zbyt głęboką wodę i zaraz miało mu zabraknąć tchu, i

siedział sztywno, nieruchomo, czekając, aż coś się takiego stanie, co na powrót wyrzuci go na powierzchnię, aż syn położył mu na ramieniu dłoń. (JW, s. 427-428)

Fala wspomnień okazuje się na tyle intensywna, że na nowo powoduje uczucie odrętwienia, zatopienia w głębokiej wodzie. Stanowi dla bohatera zagrożenie, staje się nieokielznana. Zakończenie opowiadania przynosi oczyszczenie i próbę przetworzenia traumy. Po raz pierwszy bohater mówi synowi o tym, co spotkało dziadka, czyli że stracił życie chroniąc ukochaną. Ostatnia refleksja dotyczy przeszłości i jest próbą zrozumienia swojego stanu wewnętrznego oraz pełnego emocji dnia:

I modląc się, myślał o dziadku, o różnych krewnych, których znał i których nie znał, i o Małance, której grób powinien był odszukać gdzieś na unickiej części cmentarza, ale było już na to zbyt późno, nocować tutaj w mieście nie mogli, więc tym bardziej potrzebna jej była teraz jego myśl o niej, wspomnienia i gorąca modlitwa, i jeszcze o tym mieście myślał, i o całej tej ziemi, i o ludziach, którzy umieli tu ze sobą żyć i o tych, co nie umieli; o wszystkich, których niewidzialne dusze w postaci doskonałych monad nawiedzały i długo jeszcze nawiedzać będą tutaj miejsca ich kalekiej, niedoskonałej wędrówki doczesnej, śledząc ślady swej minionej egzystencji i już bez bólu, który by rozdzierał serce, ale i bez radości, która by ogrzała, coraz dalsi, coraz mniej pamiętani, coraz bardziej obcy; i potem podniósł się z klęczek, odruchowo otrzepał spodnie i nie spojrzawszy więcej na mogiłę babki i dziadka, odwrócił się i poszedł ku wyjściu z cmentarza. (JW, s. 447)

Motyw stepu i jego wpływu na bohatera powraca także w opowiadaniu *Jeszcze idę, wciąż tam jestem, patrzę...* z tomu *Bez tchu*. Bohaterem opowiadania jest Piotr Czerestwiński, znany między innymi z powieści *Wyspa ocalenia* wchodzącej w skład „cyklu podolskiego”<sup>148</sup>. *Jeszcze idę, wciąż tam jestem, patrzę...* przedstawia pojedynczy epizod z życia Piotra, tj. podróż wraz ze stryjem do majątku w Leżach. Opowiadanie kreuje wizję kresowego świata tuż przed zagładą z wykorzystaniem zabiegu kontrastowania szarej, smutnej teraźniejszości z wizją arkadyjskiej przedwojennej przeszłości. Motywem łączącym opowiadania wchodzące w skład cyklu podolskiego

---

<sup>148</sup> Zob. Robert Ostaszewski, *Nostalgiczne klimaty. „Fraza” – „Odra” – „Arkusz” – „Twórczość”*, „Witryna”, 10 sierpnia 2001, online: [http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id\\_artykulu=52](http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artykulu=52), dostęp: 22.05.2021.

jest – jak zauważa Andrzej Fabianowski - ich fragmentaryczność i wariantowość, a także motywy idei trwania pomimo spełnionej katastrofy:

W ten sposób literatura realizuje pewną filozofię, odsyłającą do Słowackiego i jego utworów mistycznych, w których ontologiczny związek części i całości znajduje swe odzwierciedlenie w realizacji artystycznej, w filozoficznie dookreślonym, ale artystycznie migotliwym charakterze związku łączącego fragment i całość. Tym samym otwiera się tu również nowe pole komparatystyczne umożliwiające rozumienie i interpretację przez porównanie strategii twórczych, przez wzajemne skonfrontowanie filozofii aktu kreacyjnego. Wyobraźnia twórcza Słowackiego w okresie genezyjskim wspierała się chętnie na doświadczeniach rzeczywistości kulturowej sarmackiego baroku, jako formy ustabilizowanej, nawet zaleniwiającej, a zatem często chłostanej erupcjami chłopskiego, ukraińskiego buntu. Odojewski tragedię wieloetnicznej formacji kulturowej na Ukrainie przedstawia, odwołując się do struktur stylistycznych sarmatyzmu i frenetycznych obrazów, które pokrewne są dziełom romantycznej szkoły ukraińskiej<sup>149</sup>.

O romantycznym rodowodzie przedstawionego Podola pisano zresztą często, między innymi w szkicu Marii Janion *Ciern i róża Ukrainy*<sup>150</sup>. Paweł Kempny w artykule *Jeżeli spojrzeć za siebie wstecz* zauważył: „tworząc cykl podolski pisarz nie zmienił charakterystycznego dla siebie rozumienia świata. Znalazł natomiast realne, bo historycznie prawdziwe i zarazem nierealne, ostatecznie pogrążone w czasie przeszłym, a więc żyjące już tylko w pamięci, bliskie, lecz jak mit nierzeczywiste, źródło udręki i rozpacz. Literackie i historyczne Podole to przecież w polskiej tradycji od zawsze miejsce największych napięć i tragedii, to bunt hajdamaków i powstanie Chmielnickiego, to Malczewski, Słowacki i Sienkiewicz”<sup>151</sup>.

Pojawiające się zresztą opozycje: tworzenie/burzenie, strojenie i rozstrajanie za pomocą nastroju są obecne nie tylko w opowiadaniach z cyklu podolskiego. Stały się cechą stałą opowiadań Odojewskiego i pojawiają się często również w utworach późniejszych, w których bohaterowie z niemal tą samą zaciekłością powracają do miejsc tragicznych, bolesnych i traumatycznych, a ich losem kieruje swego rodzaju fatalizm. Inga Iwasiów nazwała kresy Odojewskiego „krajem śmierci”; jak zaznacza: „Cyklicznie, w

<sup>149</sup> A. Fabianowski, *Konwicki, Odojewski i romantycy...*, dz. cyt., s. 270.

<sup>150</sup> M. Janion, *Ciern i róża Ukrainy*, [w:] teże, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 173-209.

<sup>151</sup> P. Kempny, *Jeżeli spojrzeć za siebie wstecz*, „Dekada Literacka” 1993, nr 17. Cyt. za: A. Fabianowski, *Konwicki, Odojewski i romantycy...*, dz. cyt., s. 270.

momentach nie do końca dających się tłumaczyć historią, uświadamia żyjącym obecność całych pokładów trupów, swym przerażającym istnieniem zatruwających ziemię, powietrze i wodę”. Taka wizja Ukrainy, bliska jest światowi przedstawionemu w *Marii* Antoniego Malczewskiego.

Tak, romantycznie niemal, kreowana przestrzeń jest widoczna w wielu opowiadaniach i powieściach z cyklu podolskiego<sup>152</sup>. Pojawiający się w nich dom – będący symbolem przeszłego czasu – to najczęściej szlachecki dworek na prowincji położony wśród lasów i łąk na obrzeżach ówczesnej Polski. W omawianym opowiadaniu poznajemy bliżej przestrzeń dworków w Czupryni i Glebach. Dworek w Czupryni należy do wuja bohatera, Czerestwińskiego. Kojarzy się on bohaterowi z czasem młodości. W trakcie lektury opowiadania, pomimo radosnych epizodów i wspomnień, odczuwamy raczej trudną do opisaną atmosferę napięcia:

uczucie to wyniósł jeszcze z głębi snu prawdziwego, uczucie albo przecucie, że coś się zdarzy, że coś dotknie go wkrótce boleśnie, nie wie wprawdzie, nie przeczuwa nawet co, ale że się zdarzy, to na pewno i że dzisiaj, i przecucie to, czy też ta wiedza, obojętnie jak to nazwać (...) ścisza mu serce, choć spaloną przez Niemców i ukraińską hilfspolicję osadę Wiśniowczyk omijają z daleka i o tym niedawnym nieszczęściu nie mówią wcale (BT, s. 447).

Nastrój niepokoju, spowodowany toczącymi się działaniami wojennymi powoduje odrealnienie tak doskonale znanej Piotrowi przestrzeni:

W trawie hałasują pasikoniki, świerszcze, różne żuki i żuczki, buczy w pobliżu szerszeń, ale wszystko to jest ledwo dla ucha uchwytnie, tak nierozzerwalny stanowi składnik zacichającego w porze południowej stepu, i nawet gdzieś bardzo odległe w tej chwili szczekanie psa pasterskiego też zdaje się przez zalegającą ciszę pochłaniane i niesłyszalne; tak naprawdę to tylko klucz huczących ciężko, niewidocznych dla oka, bo lecących niezmiernie wysoko samolotów mąci na krótko ciszę i słyszą je wszyscy, choć nikt prócz niego nie podnosi głowy. A wtedy cisza robi się tak niewiarygodnie wielka, że czuje, jak zamiera mu serce. Leży na trawie, spoglądając w niespokojny nurt rzeki, i rozmyśla, i drży z niewiadomej przyczyny, i poczucie zagubienia w tym jakimś niekończącym się tunelu snu i nierealności jest nie do odparcia. (BT, s. 450)

---

<sup>152</sup> Zob. M. Czermińska, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 229-252 oraz E. Szczepkowska, *Obraz domu w podolskim cyklu Włodzimierza Odojewskiego*, [w:] *Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. Postacie. Krajobrazy. Obszary pamięci*, Warszawa, 2002, s. 9-43.

Przestrzeń dobrze znana bohaterowi, nawet w chwili terażniejszej jawi się jako niejasna, oniryczna, zbliżona do opisu stepu znanego bohaterowi z opowiadania Czechowa. Piotr zapożycza w pewien sposób nastrój panujący w opowiadaniu i w taki sposób konstruuje otaczającą go rzeczywistość w swojej pamięci, że zyskuje ona cechy przestrzeni odrealnionej, choć pozornie tak bliskiej i realnej:

Choć przez Pantalichę nie jedzie pierwszy raz, zna, wydaje mu się, każde wzniesienie, każdy jar, zakamarek niemal każdy, to jednak przeżywa teraz tę jazdę i nadrzeczny postój, zresztą wszystko: krajobraz, niebo, suchy upał, jakim oddycha ziemia, i gorący oddech wiatru dmącego od wschodnich równin, jak coś z dalekiej przeszłości, z pamięci albo jeszcze inaczej: jak coś, czego wcale nie doświadczyło się naprawdę nawet w przeszłości, natomiast tylko przeczytało, zdaje mu się, że wie gdzie, gdy się zastanawia, w utworze Czechowa, w którym kilkunastoletni Jegorka wieziony jest do szkoły i ma raptem wrażenie, że gdyby wstał i, wyszedłszy z jaru rzeki, zrobił kilka kroków, zobaczyłby parę samotnych, jakby przyduszonych do ziemi skwarem lata typowych rosyjskich chat, samotną kobietę przed jedną z nich, posłyszałby czyjś tak żalony śpiew, jakby nad stepem unosił się niewidzialny duch i to on mu śpiewał, a potem chłopca by spotkał, który, gdyby go zapytał o imię, odpowiedziałby mu: "Pietia", ale z trawy nie wstaje, nie rusza się, bo ani on nie jest Jegorką, a nie odwożą go do szkoły, nie jest już chłopcem i przecież wcale nie chce, ażeby wszystko, co go otacza było dawno, ani żeby było w ogóle nieprawdziwe, jedynie przeczytane, zresztą wie również, że skojarzenie jest niezmiernie odległe, tamten przeczytany step był w innym kraju, którego on nie zna, ten zaś jest w jego, i to tylko z nim dzieje się od rana coś dziwnego, mamiącego z głową, z sercem i myśląc, że trzeba nad tym zapanować, zapatrzony w łąkę siedzącą na tartaku i poruszającą niepotrzebnie skrzydłami, czuje bezwartościowość, bezpłodność wszystkich swoich poczynań i smutek się w nim pogłębia. (BT, s. 450-452)

Docierając do dworu „doświadcza nieprawdziwości wszystkiego, co widzi i co słyszy, i przeczuwa, że wkrótce stanie się coś, co tę nieprawdziwość potwierdzi” (BT, s. 454). Dworek mimo, że jest realny w wyobraźni Piotra przeobraża się w ruinę, przybiera postać

(...) staroświeckiej, przeczytanej niegdyś, a zapomnianej książki malującej czasy dekadentyzmu i upadku, i wydaje mu się, że wyczuwa w powietrzu jej niezwykłą atmosferę, woń i widok czegoś, co umarło w osiemnastym albo dziewiętnastym wieku: zaniedbanych ogrodów, potrzaskanych posągów na spękanych i omszałych

postumentach, wyschniętych wodotrysków, zarośniętych rzęsą i szuwarem sadzawek, krzywd nie do naprawienia, niezałatwionych licznych spraw, niezrealizowanych projektów, niezapłaconych długów, nieodwracalnego losu i przeróżnych zdarzeń niezmiernie smutnych, acz zupełnie niekonkretnych. (BT, s. 455)

Najgorsza dla bohatera jest jednak niemożność uniknięcia, czy zmiany czasu, wie on, że wkrótce świat w którym się znajduje runie – zarówno w sensie dosłownym (rozpocznie się wojna i pogromy), jak i sennym (sen zakończy się):

on zaś teraz wie, że wszystko, na co z takim lękiem dzień cały czekał, wpieryw lekko uświadamianym, potem uświadamianym, to wszystko, co było imaginacją wydobytą z jakiś najgłębszych pokładów pamięci, a być może w ogóle nieprawdziwe, wymyślone, albo przeczytane jedynie gdzieś i kiedyś, i zapomniane, a teraz przypomniane, że to coś, co cały dzień groziło, że się zdarzy, że się stanie, to teraz zdarzy się naprawdę, Jeszcze nie wie co, lęk jego jednak rośnie, ścisza aż do bólu gardło, wie że się boi, tym bardziej się boi, że nie może odgadnąć czego, i już pogodzony, że nie potrafi temu zapobiec, ani przed tym uciec, gdyż pewnie zdarzyło się to już dawno i tylko zapomniał, wchodzi na schody prowadzące pod kolumny przed wejściem do domu, otwiera drzwi, zagłębia się w sieni, która jest ciemna i pusta, jeżeli nie liczyć kilku potrzaskanych sprzętów jak po jakimś niszczycielskim pogromie, i wionie na niego piwnicznym chłodem, jak z najgłębszych czeluści ziemi, i, wyciągając przed siebie ręce, ale nie słysząc żadnego głosu, jakby śnił, po omacku, niby ślepiec, wchodzi na schody i trafia do swojego pokoju. (BT, s. 470-471)

Koniec opowiadania przynosi czytelnikowi rozwiązanie zagadki. Okazuje się bowiem, że obrazy i wizje, które stworzył Piotr były jedynie sennym koszmarem, z którego wyrывa go jego własny krzyk. Bohater może jedynie znów zasnąć ze świadomością, iż senne wizje wciąż będą się powtarzały. Zapętlenie narracji współgra ze stanem wewnętrznym bohatera, który obcując z zapamiętaną przestrzenią musi wciąż na nowo przetwarzać traumę wojny, nie mogąc zapobiec upadkowi starego świata oraz cierpieniu najbliższych. Opowiadanie to pozwala się zinterpretować w kontekście koncepcji Gumbrechta, który pisząc o nastroju utajenia, *mood of latency*, wspomina o trzech najczęściej pojawiających się *Stimmungach* towarzyszących podmiotowi zanurzonemu w nierealnej, powojennej rzeczywistości:

Pierwsza z trzech konfiguracji sprzęga klaustrofobiczne poczucie zamknięcia w przestrzeni, która pozostaje “bez wyjścia”, z przeciwną, ale komplementarną obsesją

znajdowania się na zewnątrz przestrzeni „bez wejścia” (...). W drugim zbiorze toposów kwestia złej wiary - fundamentalnego problemu filozofii tamtego czasu - łączy się z choreografią i regułami obowiązującymi w rytuałach wydobywania prawdy (...). Według Sartre'a pełna samoprzejrzystość jest iluzją, której zbyt często ulegamy. W rzeczywistości nigdy nie wiemy, co w istocie chcemy osiągnąć albo powiedzieć, a to pociąga za sobą niemożliwość czystych kłamstw. (...) Wreszcie w trzeciej konfiguracji toposów kształtujących Stimmung po drugiej wojnie światowej twórcy i postacie literackie odkrywają, jak bardzo ich terażniejszość różni się od przewidywań poczynionych na ten temat wtedy, gdy była wciąż przyszłością w przeszłości. Odnajdujemy tu zbieżność między doświadczeniem rozczarowania i marzeniem o spokoju w wąskiej, ograniczonej przestrzeni (...)<sup>153</sup>.

Gumbrecht kreśli więc obraz bohatera powojennego, który często mierzyć się musi z poczuciem przebywania się w przestrzeni „bez wyjścia” w sensie dosłownym i metaforycznym, przestrzeni obcej i dalekiej, mimo iż pozornie znanej. Przestrzeń „bez wejścia” to liczne w opowiadaniach Odojewskiego momenty niemożności zestrojenia się z nową rzeczywistością. Taki bohater zdaje się być zagubiony i często przyznaje się do tego, iż przez doświadczenie wojny zagubił przejrzystość swoich sądów, uczuć, a także przestał wierzyć w prawdziwość słów. Można powiedzieć, że zagubił samego siebie w oferowanych mu przez świat alternatywach. Gumbrecht zwraca także uwagę na bolesne poczucie odmienności zastanej rzeczywistości, która często tak bardzo różni się od tej, którą pamiętamy z przeszłości, że dla bohaterów opowiadań Odojewskiego ucieczka od bolesnej przeszłości jest najczęściej niemożliwa, ponieważ strauumatyzowana przeszłość zawsze do nich powraca, jeżeli nie na jawie, to w sennych koszmarach nieświadomości.

Warto podkreślić także rolę słyszanych przez bohaterów opowiadań dźwięków wydawanych przez zwierzęta, co również współtworzy nastrojowość opowiadań. Wcześniej omawiane już wycie wilków w *...i poniosły konie* nie jest jedyną reprezentacją tego motywu. W opowiadaniu *Zapis zbrodni* z tomu *...i poniosły konie* nastrój niepokoju i złowrogiej aury reprezentowany bywa przez szczekanie psów. Na samym początku opowiadania poznajemy mężczyznę, który dociera do chaty ukraińskiego gospodarza, który ożenił się z Polką. Bohater często traktował dom mężczyzny jako miejsce przystanku i odpoczynku przed dalszą podróżą. W odróżnieniu

---

<sup>153</sup> H. U. Gumbrecht, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, tłum. Aleksandra Paszkowska, Wydawnictwo krytyki politycznej, Warszawa 2015, s. 56-58.

jednak od poprzednich wizyt tym razem uderza go panująca w domu atmosfera napięcia i milczenia. Gospodarz niezbyt chętnie zgadza się na nocleg za odpowiednią opłatą. Napięcie panujące w domu sprawia, że bohater “Nie był wcale napięty, ale cały zmieniony w słuch i, jakby wyposażony był z tyłu w drugą parę oczu” (IPK, s. 128), bacznie obserwuje synów gospodarza, a także jego córkę Oksanę, która zdaje się być przerażona obecnością bliskich. Dopiero po czasie dowiaduje się od dziewczyny, że jej bracia zabili matkę, ponieważ ta zakazała im brać udziału w mordach na okolicznej ludności innej narodowości. Synowie woleli wysłuchać rozkazów swojego dowództwa niż zważać na więzy krwi i zamordowali matkę siekierą<sup>154</sup>. Ta okrutna historia poruszyła bohatera, dodatkowo nastrój niepokoju spotęgowało wycie psów będące niejako ostrzeżeniem. Wpłynęło ono na bohatera i zadecydowało o ucieczce i pomocy Oksanie:

Wciąż było zupełnie cicho dookoła, ale gdy podszedł do wrót, uchylił je i wyrzał na zewnątrz, to wtedy z bardzo daleka dotarło doń przeciągłe, wilcze wycie psa; wkrótce dołączyło doń drugie i trzecie, stłumione, bo jeszcze dalsze, powtarzające się kilkakrotnie, jak echo tego pierwszego, i być może pobudzone tym dźwiękiem serce ścisnęło mu się czymś nie dającym się bliżej sprecyzować; nie wiedział, czy to lęk czy jakieś niejasne przeczucie czegoś, co będzie musiał doznać, przejść, udźwignąć, żeby nadal żyć, nie, naprawdę nie wiedział, ale był w tym na pewno żal i nagła, rozdzierająca myśl, że ledwo wyszedł z chłopięctwa, a już wkraczał jakby w starość, bez tych lat pomiędzy, kołacząca się natrętnie po głowie wraz z przypomnieniem słów z Mateusza, którego kiedyś czytywała mu i objaśniała jego aryecypobożna babka: “Dopiero byłem dzieckiem, jestem starcem...”, myśl nie chcąc zaniknąć, nawet się oddalić. Z

---

<sup>154</sup> Jak przyznał w jednym z wywiadów Odojewski, opowiadanie to powstało na kanwie prawdziwej historii: “W połowie roku opublikowałem w "Odrze" opowiadanie "Zapis zbrodni". Kopię dokumentów sądowych o takim tragicznym wydarzeniu przywiózł mi z Ukrainy pewien historyk. Dwaj synowie zamordowali matkę, bo była Polką i katoliczką. Dostali później po dwadzieścia lat sowieckiego łagru, a mąż, który na mord przyzwolił - piętnaście. Tylko córkę-siostrę i śmierć obu braci wymyśliłem. Co ciekawe, kiedy po napisaniu dałem tekst do czytania memu przyjacielowi, Jarosławowi Abramowowi-Nowierlemu, złapał się za głowę. Bo nagrywając w Kanadzie do swojej powieści "Nawiało nam burzę" dziesiątki rozmów z Polakami i Ukraińcami, z tamtejszej emigracji, natrafił w relacjach z innego rejonu Wołynia na podobną historię. Tyle że o innym zakończeniu. Kiedy syn pewnego Ukraińca przyszedł z "lasu" do domu i powiedział ojcu, że trzeba zlikwidować matkę - katoliczkę i Polkę, takie są bowiem rozkazy, to ojciec wywabił go pod jakimś pretekstem do stodoły i tam pozbawił życia siekierą. Wraz z żoną i córką teje jeszcze nocy opuścił wieś”. (W. Odojewski, *Krótką polską pamięć*, rozm. przepr. Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” 2001, nr 280, s. 14).

wysiłkiem zmusił się do zastanowienia, czy już na niego czas, przypominając sobie, że gospodarzowi obiecał, że zatrzyma się tylko do świtu i już go nie będzie. (IPK, s. 152)

Mimo iż bohaterowi i Oksanie udaje się uciec, akcja nie jest do końca zakończona sukcesem. Okazuje się bowiem, iż synowie gospodarza zaplanowali zasadzkę na bohatera. W wyniku strzelaniny ginie jednak ich siostra. Kierowany chęcią zemsty bohater zabija mężczyzn na oczach ojca świadomego popełnianych przez nich morderczych czynów. Podobnie złowrogo brzmi głos puszczyka z opowiadania *Szkic z wulkanem i morzem* w tle *Bez tchu* w przerażenie. Tutaj bohaterem jest samotny mężczyzna przybywający na wakacje do domu, który zna dobrze z czasów urlopowych wojaży spędzanych w towarzystwie żony i syna. Domek jest w fatalnym stanie tak jak jego rozpadające się małżeństwo z Agnieszką:

Idąc przez zatęchły, nagrany mrok, nieco rozjaśniony tu i ówdzie słonecznymi paskami przeciskającymi się między listwami rolet, usiłuje nie poddawać się odstręczającemu wrażeniu, jakie każdy następny krok w nim potęguje; szarpnięciami otwiera okna, są bowiem jak wrośnięte w futryny, podciąga rolety i po chwili czuje przeciąg na twarzy, a nawet słaby powiew wiatru ciągnącego od morza i zatrzymuje się, i oddycha głęboko, chcąc jak najszybciej pozbyć się z płuc zapachu zaprzałego kurzu, rozsyhajających się mebli i opuszczenia. (BT, s. 276-277)

Przestrzeń odpowiada jego stanowi wewnętrznemu. Mężczyzna czuje się rozbity, ponieważ nieudane małżeństwo uświadomiło mu, jak wiele różniło go i żonę. Agnieszka była skłonna do zmian, była obywatelką świata, nie miała problemu z opuszczeniem Polski, dla niego natomiast emigracja zawsze była ciężarem. Tęsknota za ojczyzną uniemożliwiała normalne życie. Gonitwę myśli próbuje uspokoić kąpielą w morzu, w jej trakcie dostrzega zapalone światło w domu i powraca do niego. Spaceruje po opuszczonej, widmowej przestrzeni, następnie postanawia się położyć:

Leży tak i rozmyśla z niezamkniętymi oczami, z całą pewnością wie jednak, że śpi. Wie również, że ten puszczyk, odzywający się gdzieś raz po raz w okolicy mrozącym krew w żyłach głosem, odzywa się i wabi go, i coś mu zwiastuje właśnie we śnie, a on też wie śnie broni się przed wspomnieniami tamtego lata, kiedy ostatni raz byli tutaj na tym wybrzeżu razem: żona, syn i on. I dopiero po dłuższym czasie, z wysiłkiem próbując się z tego fatalnego snu wyplątać (...) i żeby tego złowieszczonego głosu puszczyka wreszcie się pozbyć, dźwiga się na łokciach i zaraz siada na łóżku gwałtownie. Bo doznaje

dławiącego uczucia lęku i osaczenia. Ten jakiś złowieszczy dźwięk rozlega się bowiem naprawdę, ale nie jest wcale głosem ptaka ze snu. To w ciszy nocnej terkocze natrętnie dzwonek telefonu. (BT, s. 291-292)

Następuje tutaj swoiste przemieszanie przestrzeni realnej i urojonej. Bohater nie wie już, czy to czego doświadcza jest jawą czy też snem. Wakacyjny dom obserwowany przez niego dokładnie z zewnątrz i wewnątrz w ciągu dnia i nocy jest dla niego jednocześnie symbolem i przedmiotem smutku, jak i radości, kiedy się do niego zbliża wciąż wierzy, że może tam odnaleźć swoich bliskich. Po czasie uświadamia sobie wszakże złudę takich pragnień. Oprócz ptasiego śpiewu bohatera prześladowuje melodia *Wonderful World* Sama Coocke'a. Radosny soulowy utwór ma dla niego nieradosne znaczenie: "ta melodia zapowiada, niesie ze sobą zapowiedź jakiegoś zagrożenia, a może nawet to zagrożenie jest w niej samej niejako wtopione, jak gdyby wkomponowane i choć wie, że jego myśl jest irracjonalna, nie może się jej pozbyć" (BT, 315-316). Jedynym gościem w domku jest młoda Amerykanka opowiadająca mu o swoim ukochanym, bohater prowadzi z nią dyskusję na temat wolności młodego pokolenia, o przywiązaniu do ziemi i ojczyzny. Nad ranem jednak dziewczyna znika, a bohater dowiaduje się od właściciela biura podróży, że dom był świadkiem morderstwa pary z Europy Wschodniej. Zbieżność zdarzeń, nieprzespana noc i senne koszmary przypieczętowują decyzję o wyjeździe bohatera z Katanii.

Warto zauważyć, iż odgłosy przyrody nie zawsze są złowrogim zwiastunem. Przyroda u Odojewskiego może także być źródłem ukojenia dla bohaterów. Często natura bywa obszarem pierwszych inicjacji, miłosnych wspomnień bohaterów z czasów młodości. Przykładem może być tutaj fragment opowiadania *Zaklinanie Meduzy* z tomu *...i poniosły konie*, gdzie bohater-narrator mierzący się ze śmiercią ukochanej wspomina dzieciństwo i młodość spędzone z nią w sielskiej scenerii:

Dzieciństwo w słońcu - bo jakiegokolwiek by ono było, ale zawsze w słońcu. Jeszcze nie zmaćcone wiadomością złego. Żadnych podstępów i zrad (...). Tylko tam, miła, jeszcze raz te łąny rosłych traw chociażby, kłoniących się w jednostajnym wietrze. Usiłujących dogonić i przegonić kłębowiska w górze oddalających się leniwie obłoków. Najczęściej ze wschodu na zachód. Bezpowrotnie. Tamto nasze lato za miastem. Pamiętasz? Razem, dłoń w dłoni; nie puścić, razem! (...). A potem poszłaś przed siebie rozgarniając zieloność łąki kolanami i słuchałaś jej szumów i szelestów. Jakież bogactwo kolorów w zwierciadle twoich oczu! I zaraz sady pełne zapachu rozdziobanych przez szpaki wiśni. Potem droga skrajem doliny, gdzie wyżej cmentarz. W okalającym go żywopłocie żółta

wilga krzycząca nam drwiąco: “Zofija! Wiwija!” (...). Choć już życie uciekało, a żadne z nas nie wiedziało, że tak prędko. Że to ledwo na odwrócenie głowy. O nieświadomości niewinna! O rozkoszy chwili, kiedy się nic nie wie, albo nawet wie, lecz wiedzieć nie chce. A przecież tylko tam, tylko tam powtórzy się wszystko raz jeszcze nie zniszczone przez czas, utrwalone w słupie czystego powietrza, w zwierciadle przejrzystej wody, w wiernej pamięci, w wyobraźni raz rozgorączkowanej, raz chłodnej, zawsze jednak czystej. Tylko tam... (IPK, s. 198-200)

W opowiadaniu *Był spokojny* z tomu *...i poniosły konie* poznajemy historię mężczyzny, który odwiedza nieznanego sobie miasteczko. Wizyta staje się dla niego szokująca, ponieważ w okolicy cmentarza mijają znajomego, w którego pogrzebie uczestniczył tydzień wcześniej. Wydarzenie to burzy spokój mężczyzny, zaczyna zastanawiać się, czy widziana osoba była realna, czy też jedynie wydawało mu się że spotkał znajomego. Postanawia ochłonąć w kościele, lecz nie znajduje tam ukojenia, dopiero w lesie może w pełni się odprężyć:

Po jakimś czasie otworzył drzwiczki samochodu, opuścił nogi na zewnątrz, głowę skłonił do tyłu na oparcie siedzenia, zamknął oczy. Oddech mu się powoli uspokajał. O niczym nie myślał, nie chciał zresztą myśleć. Zwłaszcza o tym, co spotkało go przed kościołem. Czekał aż oddech uspokoi się mu zupełnie. Gdy znowu podniósł powieki, usłyszał w pobliżu głos ptaka. Nie mógł go nigdzie dostrzec, ale jego wzrok przyciągnęły podświetlone słońcem białe cumulusy, wolno wędrujące przez całą szerokość nieba, ginące za widnokretem. I tego ptaka wreszcie tam wysoko też dostrzegł, bo rozdzwonił się długim, głośnym trelem, prawie nieruchomo utrzymując się podczas całej zwrotki w jednym miejscu w powietrzu. Jego śpiew był niezwykle piękny, nie potrafił w nim dosłuchać się niczego innego prócz wielkiej, wszechogarniającej, wprost bezgranicznej radości. Słuchał przejęty do żywego i potem słyszał go jeszcze, kiedy tamten wzbił się wyżej i powoli przepadł gdzieś tam w niedającej ogarnąć się wzrokiem wysokości, wciąż powtarzając swą skomplikowaną, skoczną melodię, jakby chciał, ażeby on ją koniecznie zapamiętał. Lecz gdy głos ten wreszcie zamilkł, uświadomił sobie, że cisza dookoła pełna jest też głosów innych ptaków, a za jego plecami ani na chwilę nie ustaje (w rytm niemocnych podmuchów wiatru) raz podnoszący się w górę, raz opadający w dół, przeciągły szum leśnych drzew. Podniosły, uroczysty, dobitny. Jakby i las chciał coś ważnego mu powiedzieć. Długo słuchał tego szumu i wprost z pożądlivością chłonał oczyma intensywną zieleń łąk rozciągających się po obu stronach drogi, poprzątkanych gęsto żółtymi się

jaskrami i mleciami. Ich widokiem wprost nie mógł nasycić oczu. Oddech mu się uspokoił do końca. (...) Za plecami las szumiał, okoliczne łąki falowały na wietrze, trawy kłoniły się w jego podmuchach prawie bezszelestnie, w wydłużających się smugach raz stawały się płowe, raz ciemniały, a wraz z trawami falowały jaskry i mlecze. Bezustannie, równomiernie. Gdzieś zaś wysoko, już przed chwilą słyszaną melodyjną zwrotkę, powtarzał ten sam, co przedtem, a może inny tak. Rozglądał się zachłannie wpatrywał się we wszystko dookoła, nie mógł oderwać wzroku. Był spokojny. Bardzo spokojny. Najzupełniej spokojny. (IPK, s. 250)

Powrót bohatera do stanu zestrojenia, spokoju, możliwy jest dzięki zwolnieniu tempa życia, wsłuchaniu się w swoje myśli, a także kontaktowi z naturą. To ona pozwala mu ochłonąć i wytłumaczyć sobie wydarzenia minionego dnia.

### Muzyczne nastrajanie

Dla Odojewskiego „myślenie głosowe”, jak pozwolę sobie je nazwać, było szczególnie bliskie. Ojciec pisarza, Stanisław Jan Jasiński-Odojewski (pseudonim Stanley Jasinsky), był muzykiem i kompozytorem, a także właścicielem wydawnictwa muzycznego „Tempo”. Młody Odojewski wzrastał więc w domu wypełnionym muzyką i był na nią szczególnie wrażliwy, nie dziwi więc fakt, iż w opowiadaniach pisarza motywy muzyczne są niezwykle częste. Przez wiele lat tworzył także słuchowiska dla Polskiego Radia. Wśród nich znalazła się kompozycja o interesującym tytule *Nastroje* składająca się z dwóch mikrosluchowisk oryginalnych: *Wahania* i *Spóźnione spotkanie*. Słuchowiska te zostały nagrane 27 maja 1961<sup>155</sup>, a nadane na antenie Polskiego Radia 5 października 1961 roku<sup>156</sup> w ramach Radiowego Teatru Młodych<sup>157</sup>. Krystyna Kuliczowska, analizując budowę mikrosluchowisk Odojewskiego, zauważa:

---

<sup>155</sup> Zapis tekstowy mikrosluchowisk otrzymałam dzięki uprzejmości p. Elżbiety Greszty z działu Redakcji Informacji Multimedialnych Archiwum Polskiego Radia.

<sup>156</sup> Datę podaję za: Krystyna Kuliczowska, *Nastroje (mikrosluchowiska Włodzimierza Odojewskiego)*, [w:] *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, dz. cyt., s. 349-350.

<sup>157</sup> Radiowy Teatr Młodych powstał w latach 60, kiedy dostrzeżono grupę docelową – dzieci i młodzież, jako odbiorców treści radiowych. „Poszerzeniu ulega wówczas oferta programowa adresowana do młodego odbiorcy – powstają całe cykle sluchowiskowe, stanowiące stałą pozycję w repertuarze teatru radiowego: m.in. Radiowy Teatr Dla Dzieci i Młodzieży (1968–1978) i Radiowy Teatr Młodych (1966–1981). Prezentowane w ich ramach spektakle nie zawierały jednak rozróżnienia odbiorczego na dzieci i młodzież – kierowane były do wszystkich młodych słuchaczy łącznie. Za przejaw wyodrębnienia młodzieży w niezależną kategorię adresatów można uznać dopiero wprowadzony do programu w 1977 roku Teatr Klasyki dla Młodzieży”. (A. Pawlik, *Sluchowisko dla młodzieży. Tajemnicza wyspa Juliusza*

Te dwie króciutkie nowele sceniczne (*Wahania* i *Spóźnione spotkanie*), które autor nazwał „mikrosłuchowiskami na podobny temat”, znalazły się w jednej audycji na pewno nie dlatego, że „małe formy” zwykło się nieraz łączyć w jednym odcinku programowym, i chyba także sformułowanie o podobieństwie tematów nie wszystko wyjaśnia. W istocie bowiem mamy tutaj do czynienia z tym samym tematem, który autor świadomie poddał obróbce w podwójnej wersji, jak gdyby chciał zweryfikować słuszność koncepcji pierwszego utworu w konfrontacji z drugim, czy też odwrotnie: kolejność nie ma tutaj znaczenia (...). Ta dwudzielna koncepcja wydaje się szczególnie interesująca i dzięki konsekwentnemu przeprowadzeniu tego zamysłu *Nastroje* stanowią spójną konstrukcyjnie całość<sup>158</sup>.

Tematyka poruszana w obu utworach to spotkania byłych kochanków. W słuchowisku *Wahanie* chodzi o spotkanie Małgorzaty i Jerzego, którzy, jak czytamy w notatkach pisarza: „Wspominają dawne czasy i zastanawiają się czy gdyby postępowali inaczej byłiby teraz ze sobą. Konfrontacja zaprzepaszczonych nadziei z realiami życia”. W *Spóźnionym spotkaniu*<sup>159</sup> stykają się ze sobą Anny i Znajomego, co jest „[s]potkanie[m] dwojga, niegdyś zakochanych ludzi. Rozstali się, bo ona zapomniała o spotkaniu, a on uniósł się ambicją”. Oba mikrosłuchowiska poruszają więc temat znany nam z opowiadań pisarza, tj. motyw nieszczęśliwej miłości, związku dwojga osób, które nie potrafią się porozumieć.

Tłem słuchowiska *Wahanie* jest spotkanie w restauracji, do uszu prowadzącej dyskusję niedoszłej pary dociera muzyka grana przez orkiestrę, tworzy ona tło dla rozmowy. Małgorzata stwierdza: „Wiesz, tu jest nawet dość przyjemnie. Podpływa stamtąd jakby falami, nie jest za głośna. Właśnie tak jak lubię”. Tytułowe wahanie dotyczy sytuacji uczuciowej bohaterów, zastanawiają się przecież nad tym, czy ich relację udałoby się zbudować od nowa po latach, czy to przypadkowe spotkanie nie jest dla nich znakiem. Para dyskutuje o sytuacjach sprzed lat, kiedy oboje pragnęli związku, jednak żadne z nich nie wykonało pierwszego kroku. Jerzy przedstawia Małgorzacie

---

Verne'a, „Acta Universitatis Lodzensis” 2011, nr. 14/1, s. 105, online: [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta\\_Universitatis\\_Lodzensis\\_Folia\\_Litteraria\\_Polonica/Acta\\_Universitatis\\_Lodzensis\\_Folia\\_Litteraria\\_Polonica-r2011-t14-n1/Acta\\_Universitatis\\_Lodzensis\\_Folia\\_Litteraria\\_Polonica-r2011-t14-n1-s105-114/Acta\\_Universitatis\\_Lodzensis\\_Folia\\_Litteraria\\_Polonica-r2011-t14-n1-s105-114.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Universitatis_Lodzensis_Folia_Litteraria_Polonica/Acta_Universitatis_Lodzensis_Folia_Litteraria_Polonica-r2011-t14-n1/Acta_Universitatis_Lodzensis_Folia_Litteraria_Polonica-r2011-t14-n1-s105-114/Acta_Universitatis_Lodzensis_Folia_Litteraria_Polonica-r2011-t14-n1-s105-114.pdf), dostęp: 29.05.2021)

<sup>158</sup> K. Kuliczowska, *Nastroje (mikrosłuchowiska Włodzimierza Odojewskiego)*..., dz. cyt., s. 349.

<sup>159</sup> Pierwotny tytuł w maszynopisie *Spotkanie spóźnione o całe lata* przekreślony i zamieniony na krótszy tytuł *Spóźnione spotkanie*.

plany, jakie snuł przed latami – wspólne wakacyjne wyjazdy w góry, spacery po mieście, przesiadywanie w kawiarni, długie rozmowy. Związek bohaterów nie ziścił się jednak ze względu na wspólną przyjaciółkę bohaterów, Julię, która zakochała się w Jerzym. Mężczyzna natomiast nie potrafił zrezygnować ze związku z kobietą ze względu na ich przeszłość, Julia ukrywała mężczyznę w czasie wojny, pomagała mu. Jerzy snuje swą opowieść wbrew Małgorzacie, która jest zmęczona opowieścią na temat tego, co mogło się między nimi wydarzyć. Możemy dostrzec, że mężczyzna pod płaszczykiem nieśmiałości skrywa swoje tchórzostwo, a to co nazywa niezdecydowaniem jest egoizmem. Z rozmowy możemy wywnioskować, iż zawsze podejmował decyzje wygodne przede wszystkim na siebie, nie zwracając uwagi na uczucia otaczających go kobiet. Spotkanie kończy Małgorzata wychodząc z kawiarni i prosząc Jerzego, by poinformował Julię, że wraca już do domu i nic się z nim nie dzieje.

W mikrosluchowisku *Spóźnione spotkanie* jesteśmy świadkami podobnej rozmowy. Znajomy zauważa na ulicy Annę i rozpoczyna z nią rozmowę kontynuowaną w drodze do „Bristolu”. Spotkanie bohaterów odbywa się po pięciu latach od rozstania. Mężczyzna komplementuje włosy, cerę i figurę Anny, pomimo iż ta prosi by tego nie robił, jest już zamężna, ma dziecko i nie chce wspominać przeszłości. W tym sluchowisku również pojawia się motyw dźwięku, dotyczy on wspomnienia głosu: „Znajomy: Nie jestem już taki głośny jak dawniej, Anna: Aha. Ten twój głos! Było cię słychać nawet przez najgrubszą ścianę, Znajomy: No właśnie! Strasznie bałaś się, co powie gospodyni, gdy pierwszy raz zanocewałem u ciebie. A przecież tylko szeptałem. Cały czas mnie mitygowałaś, a ja udawałem...”. Mężczyzna w rozmowie wciąż powraca do młodzińskich lat i do miejsc w których się spotykali, wspólnych wakacyjnych wyjazdów i mimo iż Anna wielokrotnie zaznacza, że stanowią one dla niej przeszłość, Znajomy opisuje je jako niezapomniany czas, wciąż budzący nostalgię. Decyduje się nawet na opis swoich związków i stwierdza, że w każdej z następnych kochanek szukał cech Anny. Znajomy zdradza także, że po powrocie do Warszawy czatował pod jej domem, dowiedział się, gdzie pracuje i pojawiał się w okolicy miejsca pracy licząc na spotkanie. Jego uczucie graniczyło więc z obsesją. Przed laty związek zakończyła urażona duma Znajomego, obraził się, ponieważ Anna zapomniała pojawić się na umówionej randce. Tym razem także spotkanie kończy kobieta, ma ona już dość słuchania skarg byłego kochanka i decyduje się uciec.

Jak słusznie zauważa Krystyna Kuliczowska:

Kobiety w obu duetach rysują się jaśniej (...), to one w tych szczególnych sytuacjach nastrojowo-wspomnieniowych – reagują „po męsku”, dbają o czystość dokonanego kiedyś cięcia, i o czystość wspomnień, które są już ich niepodzielną własnością, i nie chcą widzieć, jak rozwleka się je po innych, obcych już szlakach życia. W ich milczeniu, w ich zdawkowych półsłówkach kryje się - osąd moralny. W mikrośluchowiskach Odojewskiego nie chodzi więc o romansową anegdotę, lecz o coś więcej: o kaliber uczuć między dwojgiem ludzi, o to, w jakim punkcie spotykają się miłość i etyka. Zostało to ukazane w sposób subtelny, przez niedomówienia i aluzje<sup>160</sup>.

Dodałabym jedynie, że analizowane mikrośluchowiska poruszają też istotną dla Odojewskiego kwestię pamięci, czasu i wspomnień, którą zajmę się szczegółowo w dalszej części rozdziału poświęconej czasoprzestrzeni opowiadań pisarza. W mikrośluchowiskach nastrój rozumiany był jako „klimat”, „atmosfera” panująca w trakcie spotkań byłych i niedoszłych kochanków. W słuchowisku klimat niedopowiedzeń wraz z otoczeniem kawiarni i docierającą z sąsiedniej sali muzyką tworzyły namiastkę intymności, jakiej bohaterowie w przeszłości nie doświadczyli. W *Spóźnionym spotkaniu* pośpieszne, wydawać by się mogło, przypadkowe spotkanie pary byłych kochanków odbywało się w mniej romantycznej scenerii – tłoczna ulica, środek dnia, słoneczne światło. Nie był to sentymentalny spacer, ale pośpieszna rozmowa, o której jedna ze stron pragnęła jak najszybciej zapomnieć. Nastrój słuchowiska tworzyły wspomnienia Znajomego, to on przypominał byłej ukochanej ich młodzińcze lata. Jak jednak podkreślałam, nawet w tak małej formie pojawił się wątek głosu zapadającego w pamięć, Anna nawet po latach wspomina barwę głosu Znajomego.

W opowiadaniach Odojewskiego dostrzec możemy muzyczność na wielu poziomach, jednym z nich jest omawiana już wcześniej rytmiczność zdań pisarza<sup>161</sup>. Jak

---

<sup>160</sup> K. Kuliczowska, *Nastroje (mikrośluchowiska Włodzimierza Odojewskiego)*..., dz. cyt., s. s. 349-350.

<sup>161</sup> „Pojęcie rytmu ewokuje całe ciągi konotacji muzycznych i często poezję opisuje się właśnie za pomocą metafor związanych z muzyką, mówi się o „muzyczności”, „śpiewności”, „zawartej w wierszu muzyce” itd. W muzyce jednak nie występuje takie zjawisko, jak podwójna artykulacja oparta na układzie głoski i słowa, nie ma w niej także linearności ani dyskursu (...). Dlatego też nie należy zapominać o tym, że rytm w poezji to przede wszystkim rytm w mowie”. Jak pisał cytowany przez A. Dziadka A. Spire w *Rythme et personnalite*. In: *Melanges*. Paris 1956, s. 307: [...] ten rytm wyraża nie tylko ogólną osobowość poety, ale też w każdym jego wierszu szczególne zabarwienie jego osobowości w chwili, kiedy ten wiersz tworzy [...] ta technika naszych ruchów wewnętrznych, wirtualny lub rzeczywisty taniec naszego ciała, naszych organów artykulacyjnych naśladuje, rytmizuje, wyraża emocje, w które zaangażowane są wszystkie siły człowieka, duch i ciało.” Adam Dziadek wielokrotnie w swojej pracy podkreślał fakt oddziaływania na czytelnika „walorami muzycznymi”, czyli odpowiednim ułożeniem układów dźwiękowych w tekście – poezji czy prozie. Wydaje się, iż proza Odojewskiego jest

zaznaczał w swoich badaniach Gumbrecht muzyka potrafi być szczególnym nośnikiem nastrojowym:

Tylko w języku niemieckim rdzeń słowa wskazuje na „głos” (*Stimme*), a także na czasownik *stimmen* – pierwotnie w sensie *ein Instrument stimmen*, „nastrajając instrument”, później, wychodząc od tego, również w znaczeniu „być trafnym, właściwym” (*richtig sein*). Skojarzenie z „nastrajaniem instrumentu” uwydatnia to, że pojedynczych nastrojów doświadczamy z reguły jako części usystematyzowanego na kształt skali kontinuum, to znaczy jako danego subtelnego niuansu, stanowiącego wyzwanie dla naszej zdolności rozróżniania i możliwości języków opisowych<sup>162</sup>.

Wątki muzyczne w opowiadaniach pisarza spełniały wiele funkcji. Samo wspomnienie instrumentu i płynących z niego melodii pobudzało bohaterów do wspomnień. W opowiadaniu *I za nim szły... z tomu...i poniosły konie*, które omawiałam już we wcześniejszym fragmencie rozdziału, bohater spacerując po obrabowanym, rodzinnym dworku odnajduje pokój babki, a w nim kojarzony z kobietą fortepian:

jednym z pokojów babki, gdzie stał pod ścianą zamknięty na klucz bechstein zatrzymał się na dłużej, siadł w foteliku z boku instrumentu, z półeczki obok sięgnął plik nut i bez jednej myśli o nich przekładał je na kolanach, ledwo odczytując tytuły utworów, tyle że przy niektórych strzęp melodii wyłaniał się z zachowanego gdzieś głęboko wspomnienia, może tylko złudzenie tej melodii, bo nie potrafiłby jej powtórzyć. Po głowie snuły mu się zrazu niezbyt wyraźne obrazy łączące się z tamtymi odległymi czasami, rozpoznał wśród nich kilka związanych właśnie z tym pokojem, kiedy babka usiłowała nauczyć go gry na tym instrumencie, ale zaraz wypchnięte zostały przez obrazy inne, bliższe, wyraźniejsze - były tam wiewiórki (...), były gawrony dostojnie kroczące po trawniku (...), były konie rozpędzone w okólniku (...) - żadnego natomiast człowieka w tych myślach, absolutnie żadnego, jakby cały świat doskonale się wyludnił, i to było wszystko, i to było dobrze. (IPK, s. 7)

Kontakt z instrumentem przywrócił wspomnienia dzieciństwa, przyniosły ukojenie, jak i spowodowały ból, ponieważ uświadomiły koniec tamtego świata. Dźwięk instrumentu uruchomił szereg pozostałych wspomnień kojarzonych z okolicą: naukę gry na fortepianie, obserwację gawronów, koni i wiewiórek. Wszystkie uruchomiło jedno

---

idealnym przykładem takiego właśnie oddziaływania. Zob. A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 19.

<sup>162</sup> H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów...*, dz. cyt., s. 154.

zetknięcie się z instrumentem, to on „nastroił” bohatera, wprowadził go w nastrój wspomnień.

Muzyka potrafi też przypominać o okolicznościach bardziej dramatycznych, wręcz traumatycznych. W opowiadaniu *Pod murem* z tomu *W stepie, ostach i burzanie* malarz przebywający w obozie<sup>163</sup> przypomina sobie, opierając się o mur, opowieść o rozstrzelaniu właśnie w tym miejscu mniszek:

Chudy malarz czuje pod przyciśniętymi płasko do muru plecami nikłe ciepło (...). Czuje również wraz z ciepłem ból przenikający przez szynel, przez skórę, nawet żebra dalej w głąb ciała, od szczerb i otworów po kulach w murze, bo w tym miejscu, jak powiadają miejscowi, bolszewicy rozstrzelowali tutejsze mniszki, ale nie odrywa pleców, do tego bólu przywykł, wie, że to było dawno, po tamtej wojnie, i w istocie jego ból jest tylko wspomnieniem czyjś wspomnienia o bólu albo zaledwie refleksem wspomnienia, tyle że odcisniętego w podświadomości grubymi, ostrymi kreskami jak węglem narysowanego obrazu: szły ze śpiewem, z podniesionymi głowami i stawały pod murem spokojnie, patrząc prosto w kierujące się ku nim lufy karabinów; a było wśród nich wiele młodych i niezwykle pięknych. (WSOIB, s. 86-87)

Obraz zabójstwa mniszek nabiera cech widzianego oczyma malarza obrazu, w którym jednak znaczącą rolę odgrywa nastrój sceny – piękne mniszki, dumnie kroczące na śmierć, śpiewające pieśni, nawet w obliczu końca. Wrażliwość bohatera widoczna jest nie tylko w jego bogatej wyobraźni, ale także w empatii jaką odczuwa w stosunku do poległych, sam zresztą musi mierzyć się z trudnymi warunkami panującymi w obozie. Jego egzystencja przeplatana bywa momentami kontaktu ze sztuką, co stara się przekazać więźniom kierownictwo obozu, np. prezentując fragmenty ballad Chopina z głośników:

A wtedy gniewne fortissimo ścięte trzema akordami przechodzi w rozlewny, rozplywający się łagodnie motyw przynoszący ulgę, a potem muzyka znowu galopuje z niecierpliwą zadyszka i przysłuchującemu się z zamkniętymi oczami chudemu malarzowi wydaje się, że przez serce szybciej przepływa krew, i naraz traci poczucie całej dotykanej zmysłami materii. Ale głośnik milknie ponownie. Przerzywa, jak przedtem, wydłuża się i napina, i mężczyźni pod jabłonką chwilę stoją w milczeniu, a potem ruszają w kierunku słupa; głośnik zaczyna chrypieć wiadomościami o ruchach wojsk na francuskim froncie. (WSOIB, s. 88)

---

<sup>163</sup> Opowiadanie dedykowane jest Józefowi Czapskiemu i innym jeńcom obozu Starobielsk I na przełomie 1939 i 1940 roku. W związku z dedykacją możemy podejrzewać, iż pojawiający się w opowiadaniu malarz, to właśnie Józef Czapski.

Dla artysty-malarza spotykającego się z potwornością obozu chwile z muzyką pozwalają wybudzić wyczerpanie na piękno. Po wysłuchaniu ballady stara się dostrzec urok dalekiego krajobrazu, „oleistą głębię horyzontu”, chce zobaczyć w krajobrazie dzieło malarskie, odnaleźć utraconą harmonię. Jednak przyznaje, że jest to trudne w obozowych warunkach:

(...) nie może pozbyć się uczucia obcości tego widoku, jego nieprzystępności i wrażenia zupełnego zerwania swych dawnych żywych związków z naturą. Obce miejsca są naprawdę obce i nie da się ich w żaden sposób oswoić i przeniknąć. Myśli, że widzi wszystko zewnątrz, nie malarsko, że jego widzenie jest tylko wewnętrznym nakazem, wysiłkiem woli, żeby widzieć, więc nie jest widzeniem prawdziwym. (WSOIB, s. 89)

Jedynie wspomnienia przeczytanych tekstów i książek, przeprowadzonych na temat literatury i sztuki rozmów pomagają bohaterowi odnaleźć – przynajmniej chwilowy – wewnętrzny spokój. Dzięki nim przypomina sobie swoje dawne „ja”, dawne życie, które tak różni się od obozowego. Oprócz sztuki harmonię pozwala mu odnaleźć także odmawiany przez niego różaniec, skontrastowany jest z odgłosami wojny:

Potem z ciemności stuleci suną cienie, skrzypią inne wozy, a na wozach inni ranni i umarli (...) i wciąż w pobliżu ten sam turkot kół taborów, pobrzękiwanie lawet, chrzęst załadowanych pociskami jaszczy, szmer piechoty i powietrze rozrywający raz po raz huk, a także daleki płacz niechący ustać. I wtedy, broniąc się przed tamtym dławiącym uczuciem nienawiści, myśli: Dawno się nie modliłem, tracę cierpliwość, ponoszą mnie nerwy, buntuję się, jestem niepokorny. I choć teraz jest śmiertelnie zmęczony, to jednak zaczyna z trudem przypominać sobie w myśli różaniec. Ale dopiero po długiej chwili trafia w odpowiednią tonację. Potem słyszy w sobie jego piękny, galopujący język pełen siły, słów świeżych, budujących, podniecających, zieleni drzew, zapachów pól i łąk, szumu morza, spełnionych pożądań, radości posiadania i radości wyrzeczenia, wizji szalonych o barwach i kształtach niezwykłych – zaczynają w nim płynąć gładko, spokojnie, kojąco, nie musi ich nawet rozumieć ani dociekać ich sensu; zasypia. (WSOIB, s. 100)

Muzyka, skontrastowana zostaje zatem z brutalnością otaczającą bohatera, staje się ostoją człowieczeństwa. Łączy go także z przeszłością, dzięki niej bohater nie zapomina o dawnym życiu. Słowa modlitwy dzięki swojej tonacji i rytmice przywołują

wspomnienia przeszłości i wolności („zieleni drzew, zapachów pól i łąk, szumu morza”), a także uspokajają rozedrganego bohatera, kołyszą go do snu.

Muzyka pojawia się w niektórych z opowiadań Odojewskiego jako nośnik tradycji innych narodów, pokazuje nam odmienność tradycji i kultury. Przykładem takiego zastosowania motywu jest opowiadanie *Kadisz albo krótka wizyta w rodzinnych stronach* z tomu *Bez tchu*. Bohater przyjeżdża na pogrzeb bliskiej koleżanki Kamili, która była Żydówką. Dużą część opowiadania, oprócz dramatycznych losów Kamili, stanowi opis obrzędu pogrzebu, a zwłaszcza żydowskich pieśni przywołujących wiele wspomnień, między innymi z czasów młodości w wielokulturowej społeczności<sup>164</sup>: „Więc wtedy posłyszałem i te dalekie bardzo dźwięki. Ledwo uchwytnie, rozrzedzone przez odległość lecz znajome, tylko dawno niesłyszane. Dźwięki, albo strzępy melodii. Choć właściwie to jedynie wierna pamięć łączyła je w melodię zrozumiałą” (BT, s. 102).. Usłyszana melodia przywołuje wspomnienia o Kamili, a także jej rodzinie: matce lekarce, ojcu profesorze ukrainistyki, dwóch braciach. Bohater wspomina młodość kobiety, czas wojny, gdy zamieszkiwała ich rodziną leśniczówkę jako krewna, a także dzień, w którym ocaliła go przed atakiem ukraińskich „bandziorów”. We wspomnieniach wraca do czasów powojennych, kiedy Kamila opowiedziała mu o swoim ukochanym, na którego powrót z głębi Rosji czekała. Wspomnienia te łączą się z żydowskim ceremoniałem pogrzebowym:

Zaraz jednak korpus kantora zaczął się szybko poruszać w przód i w tył, w rytm tego rytualnego drgania z jego gardła, niemal z samej krtani, popłynęła pieśń o zawile falującej linii melodycznej, w której brzmiała hamowana namiętność, choć oczy miał najzupełniej puste. (...) Śpiew kantora wibrował w południowej ciszy, w której nie było już słycać nawet dalekich, pękających salw, oddawanych z przelatujących gdzieś wysoko i daleko sowieckich migów, jak gdyby trwale i na zawsze wtapiał się w otaczający pejzaż tych niewielu samotnie wśród dużych wolnych przestrzeni stojących

---

<sup>164</sup> „I myślałem o tej niezwyklej, barwnej jak bukiet kwiatów różnorożności mieszkańców tych ziem; wciąż jeszcze pamiętałem ich stroje, dźwięki mowy, niektóre słowa, powiedzenia, charakterystyczne gesty, atmosferę świąt, zapach potraw. I że było złe i dobre między nimi, złe i dobre, nie bądźmy sentymentalni, mówiłem sobie, nie koloryzujmy z perspektywy lat, ale niechby chociaż takie to wszystko było, złe i dobre, ale było(...). Myślałem wciąż jeszcze o ludziach zamieszkujących ten kraj, o ich różnorodności i że choć było to wszystko nie tak dawno, to przecież wyrosło już licznie nowe pokolenie, które tamtego nie widziało, ani nie słyszało nawet o tamtym nic. I w tym żalu ściskającym gardło powiedziałem dopiero wtedy głośno „amen” Kamili i jeszcze raz „amen” wspomnieniu wszystkich, którzy kiedyś tu żyli i w końcu sobie samemu „amen” też powiedziałem, bo wiedziałem, że nigdy tu więcej w swym życiu nie przyjadę”. (BT, s. 132-133).

grobow i nagrobków (...). I wciąż jeszcze nie myślałem konkretnie o zmarłej, za której trumną szedłem. Tamte obrazy bowiem w głowie i ona teraz w trumnie, to były jak gdyby dwie rzeczywistości, osobno. I patrząc na toczącą się na wózku jesionową trumnę, wsłuchiwałem się w unoszący się daleko w powietrzu głos niewidzialnego ptaka tak długo, aż zaprzestał i wydawało mi się znowu, że jestem absolutnie spokojny. Aż kantor zaintonował nową pieśń i tamta fala przypomnienia powtórnie się zbliżyła. (BT, s. 113)

Niezwykłe emocjonalny wpływ na bohatera ma także zaintonowanie przez kantora pieśni Kadisz:

(...) kantor zaczął śpiewać (...). Chociaż nie, właściwie nie był to żaden śpiew, raczej słowa na gardłowym przyspiewie, na przydechu „Jisgedal veiskadasz...”, na jednym wydłużonym tonie przemocą wyszarpywanym z krtani, właściwie wołanie, milknące na sekundy, jak gdyby wołającemu nie starczyło tchu i nabierać musiał sił, i znowu zaczynające posępnie i patetycznie rozbrzmiewać w okolicznej ciszy w tym starodawnym, niezrozumiałym dla mnie języku. I poddając się temu głosowi w jakimś nietłumaczącym się niczym osłupieniu, wydawało mi się, że zatracam z wolna związek z otaczającą rzeczywistością, jakbym przestał na chwilę być sobą. Aż raptem było po wszystkim i doniosła chwila minęła. (BT, s. 122)

Pogrzeb Kamili jest dla bohatera wydarzeniem niezwykle emocjonalnym, ze względu na przyjazd do rodzinnych stron z emigracji, a także powracające wspomnienia, bohater staje się niezwykle wyczulony na otaczające go dźwięki. Wsłuchuje się nie tylko w pogrzebowe pieśni, ale i w odgłosy przyrody:

Od chwili, kiedy rozeszli się uczestnicy pogrzebu, był w ciszy w pobliżu tylko jeden odosobniony dźwięk. Uświadomiłem sobie, że to metalicznym, suchym cykaniem daje znać o sobie wśród wyprazonych w słońcu kamieni świerszcz i to jest tak, jakbym słuchał niewidzialnego zegara natury cierpliwie odmierzającego czas, który był i moim czasem, i z każdą poszczególną cykadą nieubłaganie zbliżała się także i do mnie śmierć. Takie chwile pełnej aż do bólu świadomości zdarzały mi się parokrotnie już w życiu, ostatnio coraz częściej, nigdy tylko z taką wyrazistością i z taką ostrością jak tym razem. Ale gdy znowu w dali nad miastem zawarczał śmigłowiec, przelatujący nad dachami, to te myśli przepadły. A choć potem ciszy znowu nie mąciło nic więcej, nie dałem im powrócić. (BT, s. 127)

Istotnym tekstem w kontekście muzyczności okazuje się *Niech pan już idzie!* z tomu *Jedźmy, wracajmy*. Przedstawiony w nim mężczyzna każdego roku, od pięciu już lat, powraca w znane sobie z młodości miejsce, tj. do wioski i dworu państwa Bieleckich, gdzie ukrywał się w czasie wojny. Nieracjonalne powroty służą chęci spojrzenia w oczy mordercy hrabiego Bieleckiego, lokalnego kowala, który dzięki wydaniu hrabiego na śmierć sowieckim żołnierzom w roku 1945 zyskał tytuł sołtysa. Poznając dalej historię narratora możemy odnaleźć w nim postać Wiktora, brata Marka z opowiadania *Sezon w Wenecji*. Gdy chłopak dociera do majątku Bieleckich, ci oplakują już zmarłego syna, a Wiktor zajmuje czasowo jego pokój. Gdy po latach mężczyzna wraca do wioski, znajduje się w tej samej, choć zupełnie innej przestrzeni – zamiast dworu nocuje w chłopskich chatach i spogląda na dworskie zabudowania.

Gdy wiosną czterdziestego czwartego roku w czasie ewakuacji ze Wschodu przywiozła go tutaj ciotka, miał - spoglądając z okna - ten sam widok przed oczami, tylko że dokładnie odwrócony: zielony las i białą brzezinę miast z prawa - z lewa, dęby w ogrodzie, żywopłot, za nim łąki ze stawami - z prawa, na wprost niski mur, a za nim drogę i chłopskie chaty, bo wtedy spoglądał z okna narożnikowego pokoju barokowego domu. Między owym dawnym spojrzeniem stamtąd a obecnym stąd leżała cała epoka: niekiedy doznawał wrażenia, że tamten czternastoletni chłopak patrzący z dworu na chłopskie chaty nie ma nic wspólnego z człowiekiem spoglądającym teraz z okna jednej z nich w stronę przeciwną, na dwór, że to tylko po głowie tłucze się niejasne wspomnienie czyjejs opowieści zasłyszanej dawno temu, albo jest to pozostałość uporczywie powracającego snu, zwłaszcza że nikt z miejscowych nie zdradził się jednym słowem, które by mogło jego wspomnienie potwierdzić, ale wiedział, że oni słowa te znają i gdy go witali: „Pan letnik znowu latoś przyjechał...” było w ich głosach jakieś zatajenie i ledwo zamaskowany brak życzliwości. (JW, s. 357-358)

Mieszkańcy wioski są świadomi tego, kim jest „pan letnik”, a także iż zna ich ponurą tajemnicę dotyczącą usunięcia państwa Bieleckich z ich majątku. W związku z tym w wiosce w czasie pobytu tam Wiktora panuje atmosfera skrywanej nienawiści. Z pobytu w majątku Bieleckich mężczyzna zapamiętał przede wszystkim atmosferę smutku spowodowaną żałobą po śmierci syna. Jednakże oprócz rodziców i Barbary, którą z Andrzejem Bieleckim wiązało także uczucie, nad śmiercią mężczyzny płakała jeszcze jedna kobieta. Wiktor wspomina spotkanie z nią, a także jej spazmatyczny płacz, połączony ze śpiewem bliskim obłędowi:

Tego popołudnia poszli razem do lasu, wpierw szli brzezina, już zazielenioną w konarach, ale drobno, liśćmi jeszcze nie rozwiniętymi w pełni, i było białe, jasno, aż bolały oczy, jakby zima w nagłym nawrocie osmagala pnie śniegiem, a potem w drodze powrotnej weszli między buki i sosny, i gdzieś z niedaleka słyszeli ten dziwny śpiew, bez słów chyba, bo brzmiący jak przeciągły jęk albo zawodzenie pełne płaczu, i zapytał ciotkę, czy słyszy, ona zaś przez chwilę udawała, że nie słyszy nic i próbowała go pociągnąć do tyłu, tylko że już odgarnął ręką gałąź jałowca zasłaniającą widok na polanę i zobaczył tę kobietę, którą mu po latach tak przypominała dziewczyna poznana w chwili, kiedy przyjechał do wsi na rowerze (...). Wtedy przed laty tamta młoda kobieta siedziała na kamieniu pod jedyną na skraju polany zabłąkaną między buki i sosny brzoźką, z którą na wysokości ludzkiej głowy krzyżowała się przybita do niej, z prostej gałęzi przycięta, poprzeczka, a obok kamienia, u jej stóp, był kopczyk, niczym jeszcze nie porośnięty, nagi, z ubitej twardo ziemi. Na rękach trzymała niemowlę sennie ssące brązowy sutek jej nabrzmiałej, niebieskimi żyłkami poznaczonej piersi, patrzyła na ciotka, jak się zbliża, wzrokiem ciemnym, czystym, ale oszalałym, i to ona śpiewała tak bez słów, beznadziejnie smutno. Ten śpiew urwał się dopiero gdy ciotka zapytała o coś, nie zapamiętał pytania, zresztą może nie dosłyszał wcale, stał przecież wciąż jeszcze w tym samym miejscu na ścieżce, ręką odgarniając gałąź, nawet nie powstrzymując oddechu, bo zastygł w nim, przytłił się na dnie płuc już wtedy, kiedy tylko do tej gałęzi wyciągnął rękę. Lecz właściwie śpiew kobiet nie urwał się, raczej ścichł, zmienił się w jakiś zaśpiew-monolog, jakby był przedłużeniem tamtego lamentu, tamtej skargi jej myśli: "... no i pochowali. Pochowali panicza. Przywieźli nocą do rozwalonego pociągu i pochowali. Bez księdza, bez kapeli. A nad torami łuna stała od samego rana i trzaskały strzały, schutzmani z psami gonili, psy szczekały, jasność biła w niebo, a oni go z furki zdjęli i pochowali, do domu nie dowieźli..." - oto co mniej więcej zarejestrowała jego pamięć. I że przechylając nad niemowlęciem głowę, zapłakała raptem głośno, dziko, okrutnie. (JW, s. 364-366)

Historia młodej kobiety, która przeżyła traumę w chwili śmierci ukochanego, jest niezwykle poruszająca. Jej obłęd jest trudny do opisanie, kobieta nie umie wyrazić słowami swego żalu, próbuje opowiedzieć o zranieniu i bólu śpiewem, ale okazuje się on na tyle smutny, że doprowadza do płaczu także jej małe dziecko. Dopiero wpadając w odpowiedni rytm może wyrazić swoje cierpienie Wiktorowi i Barbarze, którzy przyszli także na grób partyzanta – Andrzeja. Jak zauważa Rita Felski: „Muzyka i muzyczność dźwięków są niezwykle głęboko uwikłane w pojęcie opętania, bycia

opanowanym przez obcego lub siły nadprzyrodzone, co czyni je tym istotniejsze dla każdej genealogii i fenomenologii oczarowania”<sup>165</sup>. W przypadku tej bohaterki muzyczność staje się elementem niezbędnym do wypowiedzenia traumy. Lament i zawrodozenie dziewczyny z ludu kontrastuje z zachowaniem ciotki Barbary oraz rodziców Andrzeja, którzy pomimo ogromu cierpienia decydują się na cichą wewnętrzną żałobę, co bywa niekiedy dla Wiktora wręcz nie do zniesienia:

Tę młodą kobietę widywał później jeszcze parokrotnie. Kiedy nocami budziło go znane mu zawrodozenie, wiedział, że szła od strony lasu ku wsi, skracając sobie drogę przez zdziczały, dworski ogród. Zresztą może nawet już wcześniej budziła go cisza zaległa tam nad nim na górze, w pokoju masardowym, brak odgłosu kroków, do których tak przywykł, że ich zwykle nieomal nie słyszał, odrywających się z jakimś monotonnym rytmem od skrzypiącej podłogi, tak że cisza stawała się nagle swoim zaprzeczeniem, była głośna, nie do zniesienia. Wskakiwał wtedy z pościeli ze ściśniętym sercem, stawał w oknie drząc, jakby z zimna, wpatrywał się w przestrzenie księżycowego światła między dębami, widząc dokładnie niski mur, za murem drogę i chłopskie chaty, i szukał tej oszalałej postaci dźwigającej zazwyczaj w chuście, zawiązanej z tyłu na ramionach, zawiniątko z dzieckiem, wymachującej rękami, jakby wygrażała niebu i ludziom, nie zawsze jej sylwetkę zresztą odnajdując, jakby była duchem. I zastanawiał się, czy księżę w pokoju na górze tak samo stoi w oknie i patrzy. I co myśli, i co się właściwie tu stało. Bo w dzień, kiedy wędrowała po okolicy, a miało się wtedy zwykle na burzę, nawet już grzmiało, jakby szaleństwo przyrody podsycalo jej własne szaleństwo, nie zbliżała się do dworu. Ale nie usiłowal odgadywać jej losu. (JW, s. 367-368)

Zarówno cisza, jak i zawrodozenie dziewczyny, wywołują w Wiktorze silne emocje i budują nastrój tajemnicy: „Wskakiwał wtedy z pościeli ze ściśniętym sercem, stawał w oknie drząc, jakby z zimna”. Historia dziewczyny porusza go i fascynuje na tyle, że śledzi jej poczynania podczas całego swojego pobytu w dworku Bieleckich. Szaleństwo dziewczyny zostaje tutaj dodatkowo porównane do szaleństwa przyrody, dziewczyna przypomina „dzieweczkę” z *Romantyczności* Adama Mickiewicza niezrozumianą przez otoczenie, błakającą się po okolicy w poszukiwaniu utraconego ukochanego, cierpiącą. Jedynie Wiktor zdaje się rozumieć jej dramat, być może właśnie dlatego, po latach wracając do wioski Bieleckich, zwraca uwagę na córkę tej kobiety. Młoda dziewczyna jako jedyna troszczy się o mogiłę Andrzeja Bieleckiego, okazuje się córką kowala,

---

<sup>165</sup> Rita Felski, *Literatura w użyciu*, dz. cyt., s 80-81.

który doprowadził do morderstwa hrabiego Bieleckiego. Pomimo rozmów z Wiktorem nie chce wierzyć w winę ojca, ani w to, że jej prawdziwym ojcem był Andrzej Bielecki, mimo iż pewnego rodzaju uczuciem darzy Wiktora. Swój cykl życia powtarza również kolejnego lata Wiktor, który jak co roku powraca do wioski mimo niechęci jej mieszkańców oraz śmierci miejscowego kowala. Przywiązanie do przeszłości jest dla bohatera silniejsze niż zdrowy rozsądek.

## 6. *Oksana* – miłość, trauma i nastroje

Utwarem, któremu pragnę także przyjrzeć się bliżej z perspektywy nastrojowości i traumy, jest powieść *Oksana* wydana w roku 1999. Wielu recenzentów powieści skupiło się głównie na wątku romansowym, uznając go jednocześnie za jej najsłabszy element. Wystarczy przytoczyć chociażby opinię Anny Nasiłowskiej: „*Oksana* jest dość banalną historią miłosną”<sup>166</sup>, Anny Roter-Bourkane, która napisała iż Odojewski stworzył „sentymentalno-nudną opowieść”<sup>167</sup>, (w dodatku - zdaniem autorki z wątkiem silnie seksistowskim, ze stwierdzeniem tym polemizowała Magdalena Rembowska-Płuciennik<sup>168</sup>) czy Dariusza Nowackiego nazywającego powieść „przyzwoitym czytadłem” wprost „ze szkoły Marii Nurowskiej” oraz Danielle Steel<sup>169</sup>. Pytanie o to, dlaczego wątek romansu bohaterów został w utworze tak silnie zaakcentowany, doczekało się i mniej trafnych odpowiedzi, jak choćby Leszka

---

<sup>166</sup> A. Nasiłowska, *Wakacyjny romans*, „Polityka” 1999, nr 32.

<sup>167</sup> A. Roter-Bourkane, *Oksana, czyli chora rycerskość*, „Akant” 2002, nr 6, 47-48.

<sup>168</sup> M. Rembowska-Płuciennik, *Niedoczytane, przeinaczone*, „Akant” 2002, nr 9.

<sup>169</sup> „Otóż Odojewski co do joty skorzystał z patentu wypracowanego przez autorkę *Panien i wdów* [Marię Nurowską - przypis mój - P.M.] (...): weźmij dwoje kochanków, najlepiej starszego pana o dużo młodszą kobietę, pokomplikuj im odrobinę biografię w planie osobistym (on odepchnięty przez żonę, ona opuszczona przez męża; pozrywane więzi emocjonalne tych dwojga ze swoimi synami), podkreśl rzecz melodramatycznie (np. niechaj on będzie dotknięty śmiertelną chorobą), rzuć love story w przyjemny pejzaż (może być Italia latem), a co najważniejsze i co Maria Nurowska doprowadziła do perfekcji - niechaj w ten romans bezustannie wdzierają się upiory historii: martyrologia na Wschodzie, wojna i okupacja, opresja ubecka, polski antysemityzm oraz wszelkie inne bolesne dziejowe sprawy z ostatniego sześcioletnia (...). Z twórczością autorki *Rosyjskiego kochanka* łączy *Oksanę* coś jeszcze - kompletna bezradność, jeśli idzie o komentarz do przywoływanych okropieństw. I tu, i tam zbrodnie historii, przerażające zsyłki, czystki, gwałt i terror należą niejako do decorum powieści. Istnieją w próżni; są bezustannie przywoływane, lecz owym reminiscencjom towarzyszy co najwyżej banalna refleksja, stereotypowe westchnienia. Żadnego zmagania się z wielką tajemnicą zła. (...) W powieściach należących do cyklu podolskiego Odojewski formułował, jak pamiętamy nietuzinkowe rozpoznania, szukał „wyjaśnień” w sprawie tak trudnej do rozwikłania jak nienawiść przekreślająca wszelkie więzi społeczne i likwidująca resztki człowieczeństwa. (...) W *Oksanie* natomiast pisarz bezradnie rozkłada ręce”. (D. Nowacki, *Ze szkoły Marii Nurowskiej*, „Res Publica Nowa” 1999, nr. 10, s. 64).

Bugajskiego: “Prawdopodobnie Odojewski zamierzał wykorzystać natrętną, a nawet tandetną, romansowość swojej powieści jako swego rodzaju wehikułu, którym do świadomości nowych czytelników trafi z tematem, jakim zajmuje się jako pisarz od lat”<sup>170</sup>, oraz analiz starających się ukazać szlachetność uczucia łączącego bohaterów – chociażby w recenzji Piotra Śliwińskiego:

(...) zdolność do zachwyty, a tym bardziej zdolność do miłości oznacza bowiem wybór życia. (...) nie sama miłość, ale otwarcie na nią uwalnia człowieka od ciężącego na nim wyroku śmierci (...) Miłość jest bowiem sensem zupełnym, promieniującym na wszystko, co ją otacza. Leczy też pamięć, która (...) pełna jest blizn i miejsc bolesnych: przecież ona jest Ukrainką, on zaś Polakiem z Kresów<sup>171</sup>.

Uważam jednak, iż przekonanie o tym, że *Oksana* jest jedynie opowieścią o uzdrawiającej sile uczucia, które połączyło parę bohaterów, jest zbyt dużym uproszczeniem, mogącym obniżyć rangę poruszanych w powieści problemów. Z drugiej strony warto zauważyć, iż *Oksana* jest w zasadzie jednym z niewielu tekstów pisarza, w którym para kochanków odnalazła wielopłaszczyznowe, pełne porozumienie. Wcześniejsze utwory, jeżeli nawet poruszały wątek romansu czy też głębokiej fascynacji między parą o odmiennej narodowości, religii, czy też takiej ze znaczną różnicą wieku, zawsze kończyły się dla bohaterów tragicznie lub też pozostawiały trwałe zranienie w ich psychice. Mam na myśli opowiadania: *Sprawa Agnieszki*, *Krótkie spotkanie w Koryncie* z tomu *I poniosły konie*, *Kadisz*, *Zapomniane*, *nieuśmierzone*, *Nie mogąc uwierzyć jeszcze* z tomu *Bez tchu* czy też *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*, *Godzina albo pół*, *Grzech*, *Niech pan już idzie* z tomu *Jedźmy, wracajmy*.

Sam Odojewski w jednym z wywiadów podkreślał:

(...) powieść, poza warstwą sentymentalną, ma warstwę polityczno-historyczną. Ukraińską. Ukraińsko-polską. Sądzę, że gdybym odszedł od tego wątku, nie byłbym sobą. Zwłaszcza od tej części wątku, w której mieści się tragedia setek tysięcy ludzi z tak zwanych przedwojennych kresów i ślepa uliczka, na którą wkroczył nacjonalistyczny ruch ukraiński w byłej Galicji i na Wołyniu w połowie tego wieku, wiążąc się z niemieckimi nazistami i tworząc własną, zbrodniczą odmianę faszystów. Polską racją stanu (sądzę, że i ukraińską) jest unikanie zadrażnień i uregulowanie

---

<sup>170</sup> L. Bugajski, *Romans i historia*, „Twórczość” 1999, nr 12, s. 124.

<sup>171</sup> P. Śliwiński, *Przekroczenie romansu*, „Nowe książki” 1999, nr 10, s. 62-63.

stosunków z sąsiadami. Nie można jednak przemilczeć tego, co się zdarzyło, zakłajstrowywać przeszłości.<sup>172</sup>

Analizując *Oksanę*, warto więc oprócz wątku romansowego i historycznego dostrzec stałe dla pisarstwa Odojewskiego motywy związane z budowaniem – na wielu poziomach – nastrojowości, która pomaga bohaterom, przynajmniej częściowo, przezwyciężyć traumatyczne doświadczenia z przeszłości i otworzyć się na to, co nowe.

### **Karol – bohater rozstrojony**

Powieść rozpoczyna się od dramatycznego zdarzenia. Główny bohater - Karol, którego imię poznajemy dopiero na dalszych kartach powieści – zostaje poinformowany o nieuleczalnej chorobie, prawdopodobnie raku w dość zaawansowanym stadium, o czym świadczą częste napady bólu bohatera, dokładne opisy jego cierpienia fizycznych. Jak zauważa Małgorzata Rembowska-Płuciennik:

Niemal jedna trzecia *Oksany* to zapis zmagania człowieka z demonem bólu i w stylistyce walki właśnie opisy te są utrzymane. Karol czuje w sobie złowrogą, zaciskającą się i rozwierającą, męską pięść, lecz, paradoksalnie, ten sposób obrazowania sugeruje szansę zmierzenia się z przeciwnikiem przyczajonym we własnym ciele. Cierpienia nie przedstawia Odojewski jako rozdzierania, miażdżenia czy ćwiartowania ciała - ból wypełnia je po brzegi, konsoliduje, staje się jego „wewnętrznym stelażem”, jak mówi Karol. Dlatego obraz cierpiącego ciała nie podlega już dehumanizującej je fragmentaryzacji. Ból od początku powieści prezentowany jest jako personifikowana siła, demon wstępujący w ofiarę opętania<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> W. Odojewski, *Uzdrowiający mit kobiety*, rozm. przepr. Bronisław Tumiłowicz, „Tygodnik Przegląd” 2000, nr. 1 online: <https://www.tygodnikprzeglad.pl/uzdrawiajacy-mit-kobiety/>, dostęp: 29.05.2021.

<sup>173</sup> Karol zresztą nie jest jedynym bohaterem twórczości Odojewskiego, który mierzy się z bólem, cierpieniem czy chorobą. Motyw ten opisała dokładnie Magdalena Rembowska-Płuciennik: „Już u początków dojrzałej twórczości Odojewskiego pojawia się charakterystyczna dla utworów pisarza sytuacja fabularna - jest nią duszna atmosfera choroby lub nawet umierania, z którą boryka się protagonista. Mniej lub bardziej dookreślona dolegliwość fizyczna rzutuje nie tylko na zachowania i przeżycia cierpiącego bohatera, staje się niemal jedyną metaforą doznania ludzkiego ciała. Autor *Oksany* traktuje chorobę, słabość fizyczną, ból jako skuteczne środki komplikowania problematyki psychologicznej, stale obecnej w jego twórczości. Zainteresowanie cielesnością oraz przekonanie, iż jest to sfera doznań niemal wyłącznie doskwierających świadomości nie oznaczają, że jest to proza behawiorystyczna. Przeciwnie, środki te wyjaskrawiają złożoność treści psychicznych, by wzmocnić w czytelniku odczucie dramatyczności istnienia”. M. Rembowska-Płuciennik, „[...] w samym środku swego bólu [...]”. *O modelach doznawania cielesności w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, „Teksty Drugie”

Informacja dotycząca choroby, okazała się dla Karola niezwykle trudna do zaakceptowania, mężczyzna zaczyna zastanawiać się nad dalszym losem, planuje leczenie, a także przypomina sobie jak z chorobą radzili sobie jego bliźsi i dalsi znajomi. Dzięki rozproszonemu monologowi wewnętrznemu odwzorowującemu niepokój bohatera, jego zagubienie, poznajemy charakterystykę jego losów. Karol jest sześćdziesięcioletnim emigrantem z Polski pracującym w monachijskim Instytucie Spraw Wschodnich, wciąż silnie związanym z doniesieniami płynącymi z kraju<sup>174</sup>. Potężne emocje towarzyszące informacji o zbliżającej się śmierci uruchamiają w wyobraźni Karola szereg myśli i wspomnień, których nie jest w stanie uporządkować. Bohater wpada w melancholijno-maniakalny nastrój:

I zachłannie, w pośpiechu, w trwodze zaczął wydobywać z pamięci jakieś oderwane od siebie obrazy przeszłości, słowa, zdania, dźwięki, strzępy melodii, błysk czegoś, czego nie potrafił już zdefiniować, nawet dokładnie rozpoznać, ale do czego musiał być kiedyś przywiązany, skoro raz uruchomiony strumień tych strzępów przeszłości, już dalej pędził nie do zatrzymania sam, rozsadzając wprost czaszkę. A była tam "Czułość" Norwida(...), i Dorothea z obrazu w Beauvais, (...) Mandelsztamowska "Cyganka" śpiewana przez Ewę Demarczyk, i znowu Cyganka, tyle że prawdziwa w Pradze, kiedy go pierwszy raz z Paulina wypuścili z kraju za granicę we wczesnych latach sześćdziesiątych, spotkana przy moście nad Wełtawą, gdzie usiedli w pewne popołudnie na ławce (...) i wróżyła im z rąk i z kart wiele rzeczy niezwykłych, dobrych i złych, aż w końcu powiedziała, że każde z nich umrze bardzo daleko, a jemu, że ze szponów śmierci wyrwać go może tylko kobieta (...) i jakieś chaty, którym wicher strzępi słomiane strzechy, i ta równina rozległa, gdzie najczęściej zimno i deszcz i także ten straszliwy list ze Stanów od Pauliny, że nie wraca, (...) i dziecięce postacie z obrazów Wyspiańskiego, częściej w wyobraźni mu towarzyszące niż własny syn, (...) i szabla z 1863 roku z wygrawerowanym napisem "Bóg, Honor, Ojczyzna", wykopana w

---

2002, nr 6 s. 58-68 online: [http://rcin.org.pl/ibl/Content/56415/WA248\\_70714\\_P-I-2524\\_pluciennik-w-samym.pdf](http://rcin.org.pl/ibl/Content/56415/WA248_70714_P-I-2524_pluciennik-w-samym.pdf), dostęp: 29.05.2021.

<sup>174</sup> Inga Iwasiów słusznie zauważa, że postać Karola „umierającego eurydyty”, podobna jest do postaci obrazowanych we wcześniejszych opowiadaniach Odojewskiego, między innymi: „Zapomniane, nieuśmierzone” czy też „Udany weekend”. Jak określiła badaczka: „emigrant u Odojewskiego najczęściej wykonuje intelektualny zawód bliski biograficznemu doświadczeniu autora – jest dziennikarzem, pisarzem, badaczem, a materia, w której pracuje pozostaje historia, pamięć i polityka. Uznawany za „specjalistę od Europy Środkowo-Wschodniej” i Rosji, nie może przebić szklanego sufitu, jego sukcesy i porażki zależą od koniunktury na tę część świata”. I. Iwasiów, *Spotkanie polsko-ukraińskie. Lektura wznowiona Oksany*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 107–117, online: [https://rcin.org.pl/Content/119733/WA248\\_148281\\_P-I-2524\\_iwasiow-spotkanie\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/119733/WA248_148281_P-I-2524_iwasiow-spotkanie_o.pdf), dostęp: 29.05.2021

piwnicy domu, w którym od lat już nikt nie mieszka (a najprawdopodobniej w ogóle nie istnieje już ten domu) (...) wiatrem rozdmuchiwane pogorzeliiska opustoszałych wsi, przez które wędrował w dzieciństwie, kiedy został sam, pył niekończących się dróg, ten cały nie ostygły popiół minionego czasu, wszystko to, co wciąż jeszcze z uporem gdzieś na dnie czaszki się płacze. (O, s. 13-16)

Zastosowane tutaj długie zdania pozwalają nam zrozumieć nastrój bohatera – płątanina jego myśli to nie strzępy nieznaczących wspomnień, lecz ważne dla biografii Karola momenty zwrotne. Dzięki temu fragmentowi dowiadujemy się o jego małżeństwie z Pauliną, znaczeniu ojczyzny w życiu bohatera, a także jego wrażliwości na piękno, zwłaszcza dźwięki i muzykę. Zaakcentowane zostają także zdarzenia z młodości, takie jak widok spalonych chat na Podolu, co, jak dowiemy się później, wiązało się z największą traumą z życia Karola, jaką była przerażająca śmierć najbliższych w pogromie. Natłok wspomnień oraz wrażenie dysharmonii czy też rozstrojenia i rozbicia przestrzeni przyczyniają się do decyzji bohatera o podjęciu wakacyjnej podróży do bliskich mu włoskich prowincji, by tam, z dala od dręczących go wspomnień, odejść w spokoju i samotności. Tok narracji w początkowych rozdziałach książki odpowiada stanowi wewnętrznemu bohatera - zdania są długie, podrzędnie złożone, oddają chaos świata wewnętrznego bohatera, który zapada się coraz głębiej w krainę wspomnień, przez co ma problemy z odróżnieniem jawy od snu. Jak zauważa Ostaszewski:

Entropia narracji staje się (...) jeszcze jedną formą opisu pogrążającej się w chaosie rzeczywistości (...). Narracja w powieści Odojewskiego jest wycieniowana. W początkowej części tekstu, w której Karol samotnie zmagają się z chorobą i nie potrafi zahamować procesu rozpadu własnej świadomości, osuwającej się w »przepaść (...) przeszłości«, pogrążającej coraz bardziej w majakach, przywidzeniach, z trudem chwytającej się teraźniejszości, narracja jest gęsta, zdechronologizowana, chaotyczna, a jej jakby zdyszany tok oddawać ma stan psychicznego i fizycznego wyczerpania głównego bohatera<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Jak zaznacza Magdalena Rembowska-Płuciennik: "Niemal jedna trzecia *Oksany* to zapis zmagania człowieka z demonem bólu i w stylistyce walki właśnie opisy te są utrzymane. (...) Cierpienia nie przedstawia Odojewski jako rozdzierania, miażdżenia czy ćwiartowania ciała - ból wypełnia je po brzegi, konsoliduje, staje się jego „wewnętrznym stelażem”, jak mówi Karol. Dlatego obraz cierpiącego ciała nie podlega już dehumanizującej je fragmentaryzacji. (...) Choroba nie wiedzie Karola ku rozpadowi osobowości - przeżywając swą ostatnią miłość, zapanowuje on nad chaosem własnego istnienia, zostaje ocalony fizycznie i duchowo przez kobietę. M. Rembowska-Płuciennik, "[...] w samym środku swego bólu [...]", dz. cyt., s. 60.

Narracja powieści zestrza się z bohaterem, oddając jego - czasami także ukryte, nie wypowiedziane wprost – emocje i nastroje.

Podróż po Italii odbywa się nie tylko na planie dosłownym, czyli od Werony, poprzez Mantuę, Modenę (w której poznaje Oksanę), Rawennę, aż do podnóża Etny, gdzie ociera się o śmierć i przyjmuje posłannictwo ukochanej kobiety. Równie ważna jest wędrówka odbywająca się w zakamarkach pamięci bohatera, po miejscach już utraconych, wspomnieniach z dzieciństwa na Podolu, czasów studenckich we Wrocławiu, studiów doktoranckich w Berlinie, aż po małżeństwo, emigrację i wyjazd Pauliny wraz z synem do Stanów Zjednoczonych. Ta część podróży nie pozwala Karolowi znaleźć odpowiedzi na nurtujące go pytania, nie przynosi mu spokoju, wręcz potęguje jego cierpienie, jego niespokojny nastrój koresponduje z otaczającą go aurą, a także wyostrzeniem zmysłów:

Głósów już nie słyszał żadnych, zwłaszcza spazmatycznego zawodzenia kobiety, w uszach miał tylko szum. Jeszcze zaś potem, choć oczu nie zamknął nawet na chwilę, bo przecież cały czas widział, jak głęboka czerwień przesączająca się przez kotarę na oknie ciemnieje coraz intensywniej, pogrążył się w jakiś sen nie sen, w jakąś jawę nie jawę, pamięć przywodziła bowiem pobyt nad Morzem Północnym, to musiało być krótko po jego definitywnej decyzji pozostania na Zachodzie, był sam, Paulina jeszcze nie przyjechała, wiatr siekł w okna deszczem, niżej tarasu, za rozległym pasmem zmywanej długimi falami plaży kłębiła się wzburzona topiel, bliżej na miejscach płytszych, przed podpływającymi językami piany uskakiwały w górę zziębnięte, nastroszone mewy i inne ptaki, a nad tym wszystkim, ptakami uskakującymi przed falą, nad kipiącą tam dalej topielą i aż po zatarty łuk widnokregu rozszalałym morzem, przemykały prędko, jak nadmuchane wiatrem brudne worki, chmury. (Oksana, s. 59)

---

Zmianę w podejściu samego bohatera do swojej choroby widzimy wyraźnie w kilku fragmentach powieści. Na początku, gdy dowiaduje się o zbliżającej się śmierci, swoją chorobę porównuje do rozstrojenia, rozpadu. W trakcie jednego z wieczorów prowadzi dialog z samym sobą: „Wiele lat myślałeś, że to się zdarza tylko innym, siebie nie brałeś pod uwagę, nie byłeś przygotowany na przyjęcie tego, na zmaganie się – nie z samym momentem końca (...) ale z owym zbliżaniem się do końca krok po kroku, nieraz dość wolno, tygodniami, miesiącami, kiedy organizm psuje się, przestaje dobrze funkcjonować, rozregulowuje się jak nawet rozregulowuje się najdoskonalszy mechanizm zegarami kiedy ruch rąk staje się niezręczny, a chód chwiejny, kiedy świat i jego sprawy oddalają się, kiedy zaczynają nużyć, nudzić, mierzić, kiedy stajesz się coraz mniej odporny na uderzenia z zewnątrz, bezbronny. Czy ja zresztą rozumiem śmierć? Czy można w ogóle ją zrozumieć?”. (O, s. 125).

Otoczenie w którym się znalazł, kochający się za ścianą sąsiedzi, a także jego stan wewnętrzny sprawiają, że bohater wciąż powracał do wspomnień niesatysfakcjonującego małżeństwa z Pauliną. Po raz kolejny mamy także do czynienia z morską metaforą – wspomnienia bohatera dotyczące żony powracają niby morskie fale na niespokojnym morzu.

Żonę Karola poznajemy jedynie z jego wspomnień, które zresztą sam uważa za nieco zafałszowane ze względu na chorobę i upływ czasu. Relacja z kobietą zostawiła po sobie piętno, gdyż Paulina od samego początku stawiała Karola w pozycji słabszego i mniej doświadczonego partnera. Jej dystans spowodowany był jednak nie tyle relacjami rodzinnymi, czy różnicą wieku - kobieta była kilka lat starsza od bohatera - ile traumatycznymi doświadczeniami wojennymi, to one nie pozwalały jej normalnie funkcjonować. Paulina pochodziła z wielodzietnej rodziny, w trakcie wojny jej ojciec zginął w czasie walk lub w sowieckiej niewoli, ona tymczasem wraz z ciotką i rodzeństwem zostaje wysiedlona do Kazachstanu. Podróż ta przebiegająca “w zatrzęsniętych na głucho na wiele dni i nocy od zewnątrz wagonach, w stłoczeniu, w ciemności, w ściekających przez dziury w dachu strugach zimnego deszczu, w brudzie, smrodzie niedomytych ciał i rozlewającego się wokół otworu w podłodze moczu, w kale, w woni poczynających się rozkładać po kątach wagonu trupów” (O, s. 73) była jednym z najbardziej raniących przeżyć, utkwiała “jak ostra rysa na pamięci, podobna rysie na szkłe, nie do zatarcia” (O, s. 74). Po osiedleniu się w Kazachstanie straszne warunki pracy, chłód i głód oraz dziesiątkujący ludzi tyfus powodują, że rodzeństwo Pauliny umiera. Z zsyłki wraca do Wrocławia już sama, zamieszkuje u żydowskiej rodziny, która traktuje ją jak córkę, którą stracili.

Wszelkie informacje o przeszłości Pauliny Karol otrzymuje strzępkami. Kobieta nie potrafi otworzyć się przed narzeczonym, a później mężem, opowiedzieć mu o swojej traumie. Być może nie ufa mu na tyle, być może czuje się zawstydzona. Widoczna jest tutaj dysproporcja i brak zestrojenia pary, relacja z Pauliną stała będzie w opozycji do relacji z Oksaną. Karol nie otrzymuje informacji o przeszłości Pauliny od razu. Są one dla kobiety zbyt bolesne, informacje na temat czasu zsyłki, uzyskane na prośbę męża, który chce dotrzeć do setna jej bólu, są “(...) jakby wymuszone. Skąpe, twarde, rzeczowe. Ale wbijające się w pamięć dostatecznie wyraziście” (O, s. 72). Nieludzkie cierpienie skutkuje nienawiścią Pauliny do Rosji: “Bo najpewniej to tam właśnie [w Kazachstanie - P.M.] narodziło się w niej to najmocniejsze i najtrwalsze

uczucie jej życia, ta zaciekle nienawiść (...) wybuchająca przy wszystkim co miało coś wspólnego z Rosją, co było Rosji wspomnieniem, ta nienawiść, która stała się odniesieniem wielu jej życiowych poczynań, sądów, osądów i decyzji” (O, s. 72). Nienawiść tą spotęgowała sytuacją w powojennym kraju, rządy komunistów są jednym z czynników decydujących o emigracji małżonków. Początkowo są to Niemcy, gdzie Karol pisze swoją pracę doktorską, następnie Stany Zjednoczone, gdzie Paulina otrzymuje interesującą ofertę pracy na stanowisku kierownika laboratorium.

Każde ze wspomnień Karola o żonie łączy w sobie czułość związaną ze wspomnieniami młodości (bohaterowie mieszkali niedaleko siebie na Podolu w czasach przedwojennych) ze smutkiem spowodowanym uczuciem niepełności i zawodu (Karol zawsze czuł wyrzuty sumienia - w czasie trwania małżeństwa uważał, że nie spełnił się w roli męża, nie było go także przy Paulinie w momencie jej choroby i śmierci). Mężczyzna wspomina relacje łączące go z żoną i stwierdza, iż nie byli tak naprawdę nigdy blisko siebie - ani w sensie fizycznym, ani psychicznym. Paulina nie pozwalała mu poznać swoich uczuć. Dystansowała się od niego także w sensie dosłownym – po każdym zbliżeniu uciekała do łazienki, myła się dokładnie, a także dezynfekowała domowe sprzęty od razu po ich użyciu przez męża, tak jakby chciała zmyć wszelki ślad jego obecności. Bohater odczuwał ich coraz oczywistsze niedopasowane i brak zharmonizowania:

nawet ich ciała nie potrafiły się porozumieć, nie mogły się znaleźć. Nawet gdy się szukały i znaleźć chciały. Że czasem z przerażeniem myśląc o niej, przypuszczał nagle Bóg wie co, podejrzewał... Zresztą raz mniej, raz bardziej, ale jednak... Bo to by może tłumaczyło ten chłód, tę niechęć do wszelkiego zbliżenia (i jak się potem zawsze gruntownie myła albo, że przedtem to musiała, kiedy już się zdecydowała, przynajmniej jeden kieliszek koniaku wypić, żeby się rozluźnić) i jak się spieszyła. (O, s. 86–87)

Możemy domyślać się, że wszelkie działania Pauliny nie były kierowane nienawiścią do męża, lecz traumą spowodowaną gehenną z czasów zsyłki w Kazachstanie, gdzie Paulina doświadczyła gwałtu ze strony Rosjan, co wytworzyło w niej mechanizmy obronne, w tym pewną, nieświadomą być może, nienawiść do mężczyzn i wszystkiego, co związane z seksualnością. Możemy domyślać się, że nie rozmawiała z Karolem na temat domniemanego gwałtu, by nie niszczyć swego obrazu w oczach

przyszłego męża, jak na ironię jednak, to właśnie ukrywanie i zatajanie przeszłości doprowadza do rozpadu ich małżeństwa<sup>176</sup>.

Rozstanie z żoną sprawia, że bohater doświadcza całkowitego rozstrojenia z otaczającą go rzeczywistością, okazuje się, że Paulina była elementem łączącym go z ojczyzną, dlatego zakończenie łączącej ich relacji jest dla niego szczególnie bolesne, ponieważ powoduje całkowite zerwanie więzi z ojczyzną, za którą tak tęskni jako emigrant. Co więcej, wspomnienia nieudanego małżeństwa powodują nie tylko rany psychiczne, ale wpływają na Karola fizycznie. Wspomnienia dotyczące Pauliny przynoszą fizyczne cierpienie i nasilają chorobę:

Poczuł nagle ukłucie bólu, szarpnięcie bólu, cięcie jakby przez cały brzuch, przez sam środek i jeszcze raz, ale od góry w dół. Więc instynktownie zacisnął zęby, wstrzymał oddech, i to zdawało mu się, że na dłużej, a potem było taj, jakby się zbudził ze snu. Ten ból z wolna rozplątał się, przepadał i wtedy znowu powracały tamte myśli o Paulinie. Wprost zalewały go, jak fale morskie, jak wiatr za oknem niosący kurz i piasek, zasypywały go, nie dawały spokoju. (O, s. 90-91)

Długotrwałe poszukiwanie przyczyn rozpadu związku z Pauliną w połączeniu z informacją o chorobie i długą podróżą sprawiają, że Karol zaczyna egzystować w

---

<sup>176</sup> Vigarello zauważa, że „Wstyd [...], nieuchronnie odczuwany przez ofiarę, wiąże się z doświadczeniem intymności, z jej obrazem, z możliwością jej upublicznienia. Wywołuje trudny temat skazy, poniżenia, jakie może przynieść sam dotyk: zło przenika ofiarę, odmieniając ją w oczach innych” (Vigarello 2010, 6). Może właśnie tego rodzaju skaza określa męskie spojrzenie na zgwałconą kobietę, nawet kobietę bliską. Odsłonięcie się kobiety, ujawnienie przed ukochanym obrazu zhańbionej intymności tkwić będzie jak zadra, jak niedający się usunąć element układu miłosnego. Cyt za: M. Ładoń, *Motyw gwałtu w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, dz. cyt. s. 122.

Motyw gwałtu, jak zauważa słusznie Monika Ładoń występuje także w następujących opowiadaniach Odojewskiego: omawianym przeze mnie *Zapomniane, nieuśmierzone* oraz w *Ostatniej zimie przed potopem*. Obie bohaterki wyżej wymienionych opowiadań decydują się na zdradzenie swojej traumy bliskim mężczyznom. Zofia nie wierzy w to, że bohater opowiadania mógłby pokochać kogoś takiego jak ona, decyduje się jednak zdradzić mu swój sekret, chłopak jednak starając się być oparciem nie dopytuje więcej o to wydarzenie, co dziewczyna odbiera jako brak akceptacji, co doprowadza do rozpadu ich związku. W *Ostatniej zimie przed potopem* mamy natomiast do czynienia z historią małżeństwa, które stoi na rozdrożu po powtórny spotkaniu. Kobieta w trakcie ataku na miasteczko doświadczyła gwałtu i początkowo nie ma zamiaru dzielić się z mężem swoim traumatycznym doświadczeniem. Fizyczna bliskość sprawia jednak, iż postanawia podzielić się z nim swoją traumą. W opowiadaniu obserwujemy problem bohaterki z wysłowieniem traumy, jej jednoczesną miłość i niechęć do męża. Obserwujemy zagubienie mężczyzny, jego problem z odnalezieniem się w tej sytuacji – w pewnym momencie czuje się on winny, ponieważ nie było go przy żonie, nie był w stanie jej obronić. Zakończenie opowiadania przynosi jednak nadzieję – rozmowa z mężem pomogła, przynajmniej częściowo, zrzucić ciężar doświadczenia, a także spojrzeć bohaterce we wspólną przyszłość.

nierealnej rzeczywistości, której poszczególne elementy nie przystają do siebie: “Równocześnie wciąż potężną falą waliła się na niego przeszłość, jak tam w Weronie pokawałkowana, rozbita na nieprzystające do siebie części, których nawet gdyby był zdrow, nie potrafiłby ze sobą poskładać, a co dopiero w stanie w jakim się znajdował” (O, s. 101-102). Bohater staje się więc istotą zawieszoną w nieokreślonej przestrzeni, stale oscylującą między jawą a snem. Jego oniryczny stan objawia wizja, jakiej doświadcza pod amfiteatrem w czasie jednej z pieszych wędrówek. Podczas ataku bólu dostrzega on wśród ruin postać Rosemundy, żony króla Longobardów Alboina. Ta bohaterka zawsze fascynowała Karola, już za czasów studiów doktoranckich interesował się jej postacią. Królowa zasłynęła swoją siłą i odwagą, według Karola należała do kobiet, które “nigdy nie upadały w poniżeniu ani nie załamywały pokutnie rąk, jak tego żądały od nich ówczesne obyczaje i religia, a przeciwnie, z podniesioną głową szły naprzeciw nieodwracalnemu losowi i wymierzały swym prześladowcom śmiertelny cios nieraz własnoręcznie” (O, s. 36). Według legend jej mąż stracił życie, ponieważ chciał zmusić Rosemundę do wypicia, zgodnie ze zwyczajem, wina z czaszki swego ojca pokonanego przez Alboina w walce. W postaci Rosemundy Karol odnajdywał z pewnością także inne znane silne kobiety - nie tylko postaci historyczne - Galię Placydę, Honorię, Amalasuntę, Matasuntę, Teodorę, których dzieje stanowiły temat jego rozprawy doktorskiej<sup>177</sup>, ale także osoby bliskie jego sercu, między innymi Paulinę, gdyż jej siła i odwaga jednocześnie go zachwycały i zawstydzaly<sup>178</sup>.

### Przetwarzanie traumy

Kolejnym etapem podróży Karola było spotkanie z tytułową bohaterką powieści, Ukrainką Oksaną<sup>179</sup>. To niepozorne wydarzenie zmienia bieg życia bohaterów. Ich wspólna podróż odbywa się nie tylko wśród pięknych zakątków Włoch, ale także wśród

---

<sup>177</sup> Rozprawę doktorską pisaną już na emigracji, do której został zmuszony. Pierwszą pracę - za czasów studiów w Instytucie Historii Współczesnej we Wrocławiu. Ta rozprawa miała dotyczyć śląskich autochtonów (“galicyjskich Ukraińców”), którzy zostali zesłani do obozów, a ich majątki przejęły osoby sprawujące wyższe stanowiska. Ze względu na skandal polityczny pracę doktorską wycofano, dokumenty spalono, a bohatera skazano na emigrację.

<sup>178</sup> Jak słusznie zauważa Magdalena Rembowska-Pluciennik, *Oksana*, to opowieść o silnych kobietach - Rosemundzie, która zabija męża i zyskuje władzę, o Paulinie, która wybiera przyszłość i karierę i Oksanie, która poświęca swoje życie dla ukochanego. M. Rembowska-Pluciennik, *Niedoczytane, przeinaczone*, dz. cyt..

<sup>179</sup> Podział powieści na trzy kluczowe etapy podróży zaczerpnęłam z tekstu Stefani Sarnickiej, *To jest moje zadanie, aby nie zapomnieć...*, „Warsztaty polonistyczne” 2000, nr 1, s. 128-135.

zakamarków wspomnień, traumatycznych doświadczeń i wypieranych przez świadomość wydarzeń z przeszłości. Pozornie bohaterów dzieli wszystko. Karol jest prawie sześćdziesięcioletnim Polakiem-emigrantem z Kresów, naukowcem i humanistą badającym zarówno zbrodnie wojenne, jak i losy średniowiecznych ludów. Oksana zaś jest około dwadzieścia lat młodszą, pełną życia kobietą, Ukrainką, córką emigrantów z wojskowej organizacji UPA wychowaną w Bawarii, lekarzem-kardiologiem mieszkającą w Kanadzie wraz z synem i zdradzającym ją mężem biznesmenem<sup>180</sup>. Pomimo to zwracają na siebie uwagę już od początku, on dostrzega w niej nie tylko piękną kobietę, ale także partnerkę do rozmów, ona docenia jego wiedzę i spokój.

W kreacji ich pierwszego spotkania odnajdujemy cechy tak charakterystyczne dla pisarstwa Odojewskiego. Do uszu Karola jedzącego obiad dobiegają dźwięki: „słuchając skądś z daleka dyskretnie napływającej muzyki, usiłując odgadnąć czyje to concerto grosso, Vivaldiego czy Corellego, odpychając inne od siebie myśli, ulegając, poddając się kojącej słodyczy tej muzyki i gdy wstał od stolika, był stanowczo zdecydowany iść zaraz spakować w pokoju swoje rzeczy i jeszcze tegoż popołudnia wyruszyć w dalszą drogę” (O, s. 137). Na wyjazd jednak się nie zdecydował, zmienił zdanie, gdy tylko usłyszał głos nieznaney kobiety:

„Mykoło! Poczekaj, My idemo na zustricz! Proszu! Przecież idziemy na spotkanie” zniecierpliwiony głos młodej, średniego wzrostu, ale przez swą lekkość w sylwetce i smukłość robiącej wrażenie wysokiej, kobiety schodzącej właśnie po schodach i jeszcze dwa, trzy zdania, że dokądś tam przecież mają iść, czyżby zapomniał, że się umówili, i to po ukraiński, ale nie tym kijowskim ukraińskim, nawet nie zachodnim, we Lwowie powszechnie kiedyś używanym, nie przez wszystkich Ukraińców akceptowanym jako literackim, lecz tym z pogranicza, gdzieś z terenu między Zbruczem a Prutem, mocno spolonizowanym, zrozumiałym i swojskim. (O, s. 138)

Od początku zwraca uwagę na język ukraiński, którym posługuje się Oksana, odnajduje w nim nawet znany mu z młodości akcent i to właśnie głos i język jest po raz kolejny

---

<sup>180</sup> „Postać wykreowana przez Odojewskiego nie jest wolna od tego stereotypu, choć jednocześnie w pewien sposób wyekstrahowana z tradycji i literatury, spokrewniona z bohaterkami romansów i umieszczona w laboratorium narracyjnym. Pisarz potrzebował figury „kobiety stamtąd”, lecz nadał jej jednocześnie rysy emigrantki w drugim pokoleniu, raczej kosmopolitki niż obywatelki. Ukraińskość oznacza w jej przypadku dziedzictwo pamięci, posługiwanie się „swojskim” w uszach Karola, głównego bohatera, językiem, atrakcyjne połączenie słowiańskości i wyższej kultury, statusu społecznego oraz materialnego – Oksana chce sama za siebie płacić, nosi dobre ubrania, mówi kilkoma językami, dokonuje śmiałych wyborów, jest lekarką”, I. Iwasiów, *Spotkanie polsko-ukraińskie...*, dz. cyt., s. 108.

elementem łączącym bohaterów, skupiającym uwagę Karola na nieznannej mu kobiecie. Dopiero późniejsza analiza przynosi konkretniejszy opis postaci Oksany:

Sama zaś Ukrainki nie przypominała wcale bo była jasna, jasnozłota, i tylko brwi mocno czarne, niemal zrosnięte po środku czoła, nad oczami podnoszącymi się odrobinę zewnętrznymi kącikami pod górę, upodabniały ją do tej ruskiej z piosenki dziewczyny, czekającej na Kozaka, co poszedł na wojnę, z której to piosenki z dzieciństwa zapamiętał kilka ze środka wersów; (...) był pewny, że zauważyła jego drgnięcie, jego ruch na dźwięk ukraińskiej mowy i tę nagłą wzmożoną uwagę w oczach, której w zaskoczeniu nie zdołał ukryć bo ich spojrzenia na ułamek sekundy się skrzyżowały. (O, s. 138-139)

Od początku łączy ich pewnego rodzaju więź. Zaciekawienie Karola dźwiękiem głosu Oksany, językiem ukraińskim, jej akcentem przywodzi mu na myśl czasy dzieciństwa i ukraińskie pieśni oraz melodie. Kolejna rozmowa przynosi informacje o pochodzeniu Oksany, domyśla się, że kobieta pochodzi z kręgów emigracji UPA, której większość rodzin osiedliła się po wojnie w Bawarii. Spotkanie kobiety wywarło na Karolu bardzo silne wrażenie. Obudzone wspomnienia z czasów młodości nabierają we śnie cech krwawych wizji, okrutnych wspomnień z czasów wojny, o których Karol całe życie pragnął zapomnieć. Każde kolejne spotkanie z Oksaną przynosi Karolowi przecucie „czegoś znaczącego, w jego sytuacji bolesnego, nie do udźwignięcia” (O, s. 151).

Uświadamia sobie swoje ogromne osamotnienie. Być może dlatego Karol tak bardzo pragnie spotkań z kobietą, czeka na jej listy, powrót i spotkania w restauracji. Oksana zresztą też pragnie jego towarzystwa. Z chęcią opowiada mu o podróżach, a także nie ukrywa iż jest nieszczęśliwa w małżeństwie, ponieważ doświadczyła wielokrotnie zdrady męża. Relacja Oksany i Karola ma w sobie coś z terapii – przynosi bowiem obu stronom oczyszczenie. Pozwala wyleczyć się z kompleksów, przepracować traumatyczne wspomnienia i poznać się na nowo. W *Oksanie* dwie rozstrojone podmiotowości stopniowo zaczynają rozumieć, czym jest miłość i wybaczenie. Pierwszym etapem zbliżenia między bohaterami jest fizyczna fascynacja. Dość szybko dochodzi między nimi do zbliżenia, które tak różne jest od tego, co bohaterowie znają z wcześniejszych związków. Karol odkrywa, że Oksana czerpie przyjemność z jego

bliskości, nie dystansuje się od niego, co stoi w całkowitej opozycji do jego poprzedniej parterki Pauliny<sup>181</sup>. Oksana natomiast dowiaduje się, czym jest czułość i troska.

Potem, już w łóżku, bardzo długo wymieniali różne delikatne pieścizny, prawie nie odzywając się, zanim się zachłannie w siebie nie zapadli. A potem jeszcze długo leżeli bez tchu niemal i on oddychał jej skórą. Gdy zaś wreszcie się odezwała, to w jej głosie było pełne rozluźnienie, uspokojenie, spokojna radość i zadowolenie, lecz jak gdyby zdumienie też. I nie tym, co dopiero między nimi zaszło, ale że właśnie między nimi, bo pierwszy raz dotknęła tego, co nawet napomknięciem, nawet jakimś drobnym półsłowem nie zostało przez tych kilka dni dotychczas głośno wypowiedziane i nazwane: że ona jest Ukrainką, a on jest Polakiem. (O, s. 167-168)

Od samego początku wspólnej drogi istnieje między nimi świadomość ciężaru historycznego wpływającego na ich relację. Oksana próbuje podjąć temat trudnych relacji polsko-ukraińskich, żartując o przeczytanej w książce scenie, w której kobieta odtrąca kochanka, ponieważ ten okazuje się być Polakiem. Jest to dla Oksany przyczynek do rozpoczęcia rozmowy o przyczynach i mocy nienawiści między dwoma narodami. Z chęcią słucha opowieści Karola dotyczących historycznych przyczyn nienawiści Ukraińców w stosunku do Polaków (niedopuszczenie Kozaków do stanu obywatelskiego, chciwości magnaterii, pożądaniu przez księży katolickich władzy).

---

<sup>181</sup> Rembowska-Płuciennik zwraca uwagę na seksualność Oksany, która dla związku z Karolem porzuca wszelkie konwenanse obyczajowe i decyduje się korzystać w pełni z romansu. Jej kobiecość jest dla Karola pewnego rodzaju terapią, dzięki niej bohater zapomina częściowo o chorobie i samotności - „instynkt posiadania przy sobie kobiety jest dla niego równoznaczny z instynktem życia”. Oksana stanowi dla Karola tajemnicę, mężczyzna jest zafascynowany jej kobiecością: „Również oglądana nagość kochanki wywołuje zawsze w Karolu skurcz gardła, niezwykle silny, nabożny wręcz wstrząs, taki sam jak kontemplacja posągu Wenus Anadyomene. Będąc jej ożywioną wersją, Oksana jawi się jako uosobienie dojrzałej seksualności i wydobytej miłością młodości. Obserwując ją Karol, „doświadczał, jaką władzę nad mężczyzną może mieć ubóstwiany przez niego kształt kobiecego ciała ” (O , s. 395), przyznając, że instynkt posiadania przy sobie kobiety jest dla niego równoznaczny z instynktem życia”. Relacja z Oksaną pozwala mu także czerpać z życia pełnymi garściami – poznawać, smakować i przekraczać granice. W postaci kochanki Karol upatruje pradawnej siły natury. Jak zaznacza Rembowska-Płuciennik: „Kosztując ostryg, Karol wyznaje, iż kobiecie wewnątrz zachowało dla niego ten sam zapach i smak morza ... To skojarzenie kobiecości, erotyki oraz wody stanowi charakterystyczny rys wyobraźni twórczej Odojewskiego. Sceny miłosne rozgrywają się zazwyczaj nad brzegiem rzeki, jeziora, a kobiecie towarzyszy zapach roślin i zwierząt wodnych, jak by była ona pokrewna nereidom lub najadom. Biologiczna kobiecość nie wywołuje w mężczyźnie archetypicznego strachu, nie odpycha - przeciwnie, jej związek z naturą uzyskuje tu jeszcze jedno, mityczne potwierdzenie w skojarzeniu kobiety i praoceanu jako odwiecznych źródeł życia. Fizjologia i seksualność kobieca nie są tu więc znakiem pierwotnego chaosu i sił ciemności - zostają raczej poddane sakralizacji, nie będąc jednocześnie przedmiotem kulturowej cenzury”. (M. Rembowska-Płuciennik, „[...]w samym środku swego bólu [...]”..., dz. cyt.)

Ukrywa jeszcze jednak przed Oksaną okrutne sceny mordów i gwałtów, których dopuścili się na Polakach Ukraińcy. Wspomnienia strasznych wydarzeń z przeszłości przez żartobliwą opowieść Oksany powracają:

„Ucinano głowy i genitalia, rozrywano nozdrza, otwierano kobietom brzuchy”. I potem o tym tak ostro, dobitnie zapamiętanym, wydarzeniu we wsi, gdzie się ukrywali na samym początku pogromów. Tym wydarzeniu, które przedwcześnie uczyniło go dorosłym. Jak to mężczyzna, Polak, wywieziony przez Sowietów, powrócił. Bo w domu zostawił z dzieckiem żonę, Ukrainkę. Że przedarł się przez niemiecko-sowiecki front. (...) I o tym, że jak dotarł do wsi, to ona już z dzieckiem nie żyła. I nikt nie wiedział, kto ją zabił. Ani w jaki sposób. Ale nie żyła. I o tym, jak jego jej bracia drutem kolczastym opletli i ten kłęb stoczyli ze wzgórza w jar. I że konał całą noc do rana...- tak krzyczały jego myśli. Przerażając go swą gwałtownością, choć milczał i zaciskał usta, jakby niepewny, czy mu jakieś nieopatrzne słowo, nawiązujące do jej pytania i tamtej jego odpowiedzi, nie może raptem się wyrwać. (O, s. 169)

Wspólnie spędzona noc rozpoczyna nowy etap w życiu bohaterów, nie tylko wspólną podróż przez Italię, ale także w głąb bolesnych wspomnień. Oksana w Karolu upatruje niezafałszowanego źródła wiedzy i odpowiedzi na wszystkie dręczące ją pytania. Karol dostrzega w Oksanie nie tylko piękno cielesne, lecz przede wszystkim mądrość, radość z życia, imponuje mu także dążenie Oksany do poznania prawdy, nawet jeżeli miałyby okazać się dla niej nieznośnie bolesna. Charakterystyczna melodia głosu kobiety ma zresztą na Karola terapeutyczny niemal wpływ:<sup>182</sup>:

On zaś, słuchając, gubił treść tego, o czym mówiła, pośród swoich myśli, słysząc niekiedy tylko wznoszącą się i opadającą melodię wypowiedzianych przez nią zdań, wsłuchując się w miękką, muzyczną niemal frazę jej południowej niemczyzny z granicy Bawarii i Austrii, poddając się tej melodii, gdy jednocześnie jego myśli, w których była czarna rozpacz związana teraz z jeszcze większą pewnością jego szybkiego końca, krążyły wokół kobiety z twierdzeniami i pytaniami: że uchwycił się tej kobiety..., jak czego? jak ostatniej deski ratunku? (...) To było coś innego, czego nie potrafił

---

<sup>182</sup> Odojewski w wywiadzie powiedział: “Myślę, że interesuje mnie kobieta jako symbol uspokojenia, może oparcia dla mężczyzny, może jakieś podpory, na pewno zaś partnerstwa; towarzysza ciała i myśli. Dlaczego takie kobiety buduję w prozie? Nie wiem (...). Ufam że prawdziwa miłość może być dla mężczyzny jak zastrzyk wielkiej energii, może pchnąć go do wielkich czynów, może go uleczyć, doprowadzić do równowagi, nadać jego życiu jakiś wyższy sens”. Zob. W. Odojewski, *Uzdrawiający mit kobiety*, rozm. przepr. Bronisław Tumiłowicz, „Tygodnik Przegląd” 2000, nr 1, online: <https://www.tygodnikprzeklad.pl/uzdrawiajacy-mit-kobiety/>, dostęp: 30.05.2021

sprecyzować. Jakieś uczucie przyciągania nie do odparcia, potrzeba patrzenia, słuchania, dotykania, a nawet tylko milczenia przy niej. Chłonięcia jej obecności całym sobą, jak powietrzem dla płuc. (O, s. 195 - 196)

Oksana jest więc dla Karola nie tylko towarzyszką „ostatnich dni”, ale prawdziwą partnerką do rozmów istotnych, a także mityczną niemal postacią emanującą kobiecym, przerażającym czasem bohatera, pięknem. Warto odnotować jeszcze, że spotkanie Karola i relacja z nim, jest fascynująca i dla samej Oksany. Początkiem związku jest dla niej ciekawość spowodowana dźwiękiem, głosem i językiem, tak istotnym w twórczości Odojewskiego:

Najprawdopodobniej zaciekała ją jego narodowość. Ją Ukrainkę jego polskość, jego inność. Że przechwyciła wpiersz jego na sobie uważne tam w holu hotelowym spojrzenie i już odgadła, że to na dźwięk wypowiedzianego przez nią ukraińskiego zdania, i może pomyślała zrazu, że też jest Ukraińcem, nawet być może z Galicji, a potem, kiedy pojęła, że nie jest, że jest Polakiem, to ta jej ciekawość w niej prawdopodobnie zwielokrotniała, urosła do pragnienia konfrontacji. (O, s. 183)

Kolejnym łączącym elementem jest opisywana wcześniej cielesność, fascynacja pięknem, potrzeba przebywania w swoim pobliżu:

To było coś innego, czego nie potrafił sprecyzować. Jakieś uczucie przyciągania nie do odparcia, potrzeba patrzenia, słuchania, dotykania, a nawet tylko milczenia przy niej, Chłonięcia jej obecności całym sobą, jak powietrzem dla płuc. Uczucie, które zrodziło się w nim już chyba wtedy, kiedy siedział z nią i jej rodziną przy restauracyjnym stoliku, może kiedy znajdował pod popielniczką na tym stoliku kolejną karteczkę z kilkoma przekazywanymi mu zdaniem, a może, kiedy w antykwariacie wspólnie oglądali zegary, które – jak mu się już wtedy zdawało – skracały bezlitośnie jego czas. (O, s. 196)

Ostatnim natomiast spoiwem tej relacji staje się duchowe porozumienie, wspólnota doświadczenia traumy i posttraumy w przypadku Oksany. Uczucie, jakie łączy Oksanę i Karola, opiera się na całkowitej wzajemnej akceptacji. Jak zauważa Rembowska-Płuciennik:

To sytuacja nietypowa w twórczości pisarza szczególnie wyczulonego na wszelkie komplikacje relacji między kobietą i mężczyzną, które potrafi on przedstawić z niezwykłym znuwstwem i subtelnością. Ze szczególną wnikliwością portretował zawsze

Odojewski związki niespełnione, nieudane i zagrożone rozpadem. W jego filozofii miłości na plan pierwszy wysuwa się niemożność porozumienia między ludźmi spragnionymi uczuć i znękanym i samotnością. W nowej powieści erotyka umożliwia kochankom upragnioną jedność, zapewnia spełnienie. Nawet w bardzo dosłownych opisach scen erotycznych mowa ciał kochanków wyraża przede wszystkim czułość, pieszczotę, pełne zaufanie i poczucie bezpieczeństwa. Oboje uczą się dopiero odkrywać rozkosze intymności, gdyż każde z nich ma za sobą rozczarowania i upokorzenia wyniesione z nieudanych związków. Wyświadczają sobie nawzajem olbrzymią przysługę - każde z nich godzi partnera z płcią przeciwną<sup>183</sup>.

Oksana i Karol w trakcie pieszych wędrówek po włoskich miasteczkach zdają się toczyć spokojne rozmowy o swojej przeszłości – pracy, rodzinie, zainteresowaniach. Wyglądają jak mijane na ulicy pary zakochanych. Szybko ulegają nastrojowi miasta:

A potem zaraz weszli pod gęsty strop gałęzi dwuszeregu drzew w pobliskiej alei, w mrok, gdzie dopiero wysoko w liściach, zamiast wiatru, szeleścić zdawał się strugami rozpuszczonej platyny księżyc. I szli nieśpiesznie i zrazu milcząc. A im bliżej śródmieścia, tym więcej mijali wieczornych spacerowiczów, rozgadanych w wielu językach turystów i przytulonych do siebie par, ale nie dostrzegali ich, tak bardzo zajęci byli sobą. Później w jakiejś słabo oświetlonej średniowiecznej uliczce, pachnącej zmurszałym kamieniem i starym, opadającym tynkiem, już w pobliżu Duomo i oni objęli się i szli jak tamci, młodzi. (O, s. 199)

Zdawać by się mogło, iż romantyczny nastrój miejsca, czyli średniowieczne uliczki, księżycowa noc, letni sezon wpływały będą na bohaterów kojąco. Pomimo jednak unoszącej się w powietrzu atmosfery odpoczynku i letniego romansu Oksana decyduje się opowiedzieć Karolowi o traumatycznym wydarzeniu z przeszłości, które „tkwiło jak drzazga w jej pamięci” (O, s. 203), czyli o podsłuchanej w czasie imienin ciotki rozmowy dorosłych:

I potem tę swoją opowieść ciągnęła bardzo długo. A była to opowieść mogąca zmrozić krew w żyłach dorosłego człowieka, a co dopiero dziecka, ośmioletniej dziewczynki. Ciągnęła ją matowym głosem, jakby nie swoim, bezbarwnym, z odczuwalnym wprawdzie wyraźnym wysiłkiem, lecz i z determinacją, z wolą dociągnięcia jej do samego gorzkiego końca. Ciągnęła zacinając się od czasu do czasu, jakby brakowało jej odpowiednich niemieckich zwrotów, nawet słów, a przecież jej niemiecki był bez

---

<sup>183</sup> M. Rembowska-Pluciennik, „[...]w samym środku swego bólu [...]”..., dz. cyt., s. 66.

skazy. Zacinając się nawet na niektórych słowach, nie mogąc ich precyzyjnie przez gardło (...). [J]ej oczy nie były już niebieskie jak w dzień lecz rozszerzone, przepastne, pełne udręki (...) w jej źrenicach bowiem zobaczył jakieś złowrogie światło i do żywego poruszony pomyślał, że jest ono odbiciem stalowego błysku tej dwuręcznej piły przepoławiającej tamto wijące się w przedśmiertelnych konwulsjach ciało kobiety, o której mówili ci pijani alkoholem i wspomnieniami krwi dzielni wojownicy, tego błysku piły, który zapewne ujrzała jej wyobraźnia w ich bełkotliwych monologach (...) i ciągnęła tę opowieść z determinacją zawziętą, upartą, twardą, jakby nie była przed kilkoma jeszcze godzinami kobietą pełną radości istnienia, zachwyty nad światem, uśmiechów, miękkości, łagodności. (O, s. 205-206)

Z tym zdarzeniem nie potrafi poradzić sobie Oksana. Słowa, których nie powinno usłyszeć dziecko, na zawsze zmieniły jej postrzeganie najbliższych z kręgów emigracji, stały się obsesją kobiety pragnącej odnaleźć sedno problemu nienawiści dwóch narodów, a także poznać powody porażającego okrucieństwa krewniaków w stosunku do Polaków. Pojawiające się w przytoczonym fragmencie powtórzenia, długie, podrzędnie złożone zdania mają za zadanie sygnalizować i wypowiadać doświadczenie traumatyczne. Wielokrotnie podkreślona została odmienność Oksany, z radosnej kobiety przeistacza się w jednostkę niepewną, nerwową. Zmienia się jej głos z dźwięcznego i melodyjnego w matowy, a także postawa i wygląd oczu. Ciało kobiety w trakcie opowieści wyraża olbrzymią udrękę. Oksana przyznaje, iż wybrała Karola na świadka tej tajemnicy, ponieważ był osobą „z przeciwnej strony barykady”, wierzyła że udźwignie ciężar jej traumy, a także pomoże się z nią uporać.

To właśnie odróżnia relację z Oksaną od związku z Pauliną. Kobieta, mimo iż jest to dla niej niezwykle trudne, podejmuje rozmowę na tematy bolesne dla nich obojga, trauma, zamiast dzielić bohaterów, zdaje się być spoiwem ich relacji. Jak zauważa Inga Iwasiów:

Oksana jest jedną z pierwszych bohaterek prozy polskiej obdarzonych silną, konstruowaną przez pisarza świadomie postpamięcią, wariantywną wobec tej lokowanej w narracji polonocentrycznej (...) wspomnienia Oksany są wspomnieniami wspominania zbrodni, dokonywanych przez członków SS-Galizien, w tym jej ojca, snutymi z okazji libacji alkoholowej wiele lat po zdarzeniach, na emigracji. Postpamięć poznanej we Włoszech kochanki opiera się więc na niechcianym podsłuchaniu/podpatrzeniu ukochanego ojca, czułego opiekuna i – co okaże się wiele stron później – kapłana kościoła prawosławnego. Oksana pyta więc „kim on był, co jest

prawdziwe” i nie potrafi uwolnić się od osobistego, ale zarazem przecież ważnego dla zbiorowości pytania. Odojewski podsuwa nam więc w romansowym opakowaniu (za które został pochopnie skrytykowany przez recenzentów) wątpliwość dotyczącą dziedziczenia, odpowiedzialności oraz ciągłości<sup>184</sup>.

Historia o mordach oddziału UPA, do którego należeli krewni Oksany (jej ojciec był kapłanem w ukraińskiej formacji SS Galizien, matka pełniła rolę felczera w oddziałach UPA), zapadła na zawsze w pamięci kobiety. Od momentu poznania tej historii pragnęła znaleźć odpowiedź na pytania o moralny aspekt walk nacjonalistów o niepodległość, a także dowiedzieć się, czy jej ojciec brał udział w rzeziach. Oksana w trakcie podróży z bohaterem wielokrotnie wraca do tego wydarzenia, starając się zrozumieć winę krewnych, wciąż uparcie wraca do tego tematu. Karol próbuje uspokoić ją, a także zdjąć z niej odpowiedzialność za winy przodków:

Należymy do cywilizacji Nowego Testamentu (...) To, co mi opowiedziałaś, było śmiertelnym grzechem innego pokolenia. Ani twojego, ani nawet mojego, choć ja wtedy już na tym świecie byłem. Nie musisz brać tego na swoje sumienie. (...) Ja sam starałem się o tym, co moją rodzinę spotkało w naszych stronach, nie myśleć przez lata (...). Teraz przeciwnie: myślę o tym bardzo często. Zwłaszcza, kiedy widzę i słyszę, co dziś dzieje się na Bałkanach (...). Może więc nie tylko trzeba pamiętać i myśleć, o tym co się wydarzyło, ale i mówić głośno trzeba? (O, s. 209)

Historia Oksany sprawiła, że i Karol postanowił podzielić się z ukochaną wspomnieniem, które nosił w sobie. Mężczyzna bardzo długo poszukuje słów mogących opisać traumatyczne wydarzenia, jakie się rozegrały w Hucie Pieniackiej 28 lutego 1944, kiedy to

(...) prawie całą Hutę Pieniacką wasi wymordowali. Tysiąc ludzi, może dużo więcej. Ale też nie o tym chciałem...” i znowu nie potrafił oddechu okiełznać, i trwało chwilę, zanim mógł mówić i z wysiłkiem powiedział, że matkę i siostry spalono z częścią mieszkańców w tamtejszym kościele żywcem, że to była polska wieś, on zaś ocalał, co matka posłała go wcześniej do miasteczka po sól. (O, s. 210)

Karol nie chce skupiać się jedynie na negatywnym obrazie Ukraińców, dlatego też relacjonuje Oksanie dalszą część swojej dramatycznej historii:

---

<sup>184</sup> I. Iwasiów, *Spotkanie polsko-ukraińskie...*, dz. cyt., s. 111.

Chcę powiedzieć o czymś innym. Bo mnie przygarnął do siebie po pogromie taki jeden samotny Ukrainiec z niedalekiej wsi, która nazywała się Majdan Pieniacki (...). Wprost z pogorzelska mnie przygarnął, kiedy szukałem swoich najbliższych. On przyszedł pomagać w grzebaniu zwłok. I zaprowadził mnie do siebie. (...) W tym Majdanie Pieniackim u niego ukrywało się już kilkoro innych starszych ode mnie polskich dzieci i jedna kobieta (...). Ci zaś banderowcy przyszli tam całą bandą późnym świtem pod koniec marca, w taki słotny i błotny dzień. Wiedzieli u kogo szukać. Więc krzyczeli już z podwórza, żeby wszyscy Polacy z chałupy wyszli dobrowolnie. Wtedy on położył na swoich ustach palec, nakazując mi milczenie i wepchnął w zimny chlebowy piec. Potem krzycząc do nich po polsku, wyszedł na podwórze. O oni go zastrzelili jako Polaka za mnie, słyszałem ten strzał. Potem jeszcze przeszukiwali cały dom, ale piec był na taki wypadek dobrze przystosowany, on tam już musiał niejednego ukrywać. Później podpalili ten dom. A ja w tym piecu ocalałem. Nie udusiłem się, deszcz prędko pożar ugasił. I siedziałem na pogorzelsku do następnego dnia. Bo gdzie miałem się podziać? Jeszcze zaś później wygrzebałem w sadzie pod gruszą dół i pochowałem ciało tego człowieka. Na tej gruszy wyciąłem nożem na korze krzyż. Do dzisiaj sumienie mnie gryzie, że nie prawosławny. Tylko że co ja tam wtedy wiedziałem, głupi chłopak byłem. (O, s. 211-212)

Opowieść Karola jest mniej rozległa, bardziej zdawkowa, przerywana. Nie możemy jednak odmówić temu świadectwu emocjonalnego charakteru. Jest ona także ważnym świadectwem niejednoznacznych relacji polsko-ukraińskich, tak jak we wcześniej analizowanych opowiadaniach pojawia się tutaj motyw „dobrego Ukraińca”, który nie zgadza się na podejmowane przez większość zbrodnicze działania. Odojewski podkreśla w ten sposób, że nienawiść nie jest zależna od narodowości, zdaje się być wrodzoną cechą ludzkiego charakteru, swego rodzaju popędem nasilającym się w czasie dramatycznych wydarzeń.

Opowieść o dniu mordu powraca później po raz kolejny, powtórna relacja bohatera ma charakter nacechowany silnymi emocjami, odczuwalnymi w sposób namacalny, wręcz biologiczny - Karol zdaje się po raz kolejny sięgać do zakamarków pamięci i przetwarza swoją traumę. Opisuje Oksanie, że bandyci otoczyli wieś, strzelali do ludzi, a następnie zapędzali ich do kościoła i stodoł i tam podpalali. Uciekających rozstrzeliwali. Ukraińcy pod wodzą miejscowego chłopca Hryhoryja Szczerbatyja nadziewali Polaków na widły i zabijali siekierami. Siostry i matka bohatera zadusiły się w kościele, który został podpalony, część osób została przygnieciona spadającym na

głowę stropem. Powrót do niezwykle trudnego dnia bohatera dnia powoduje napływ emocji:

Siedział na materacu skulony, uciskając dłońmi brzuch i wszystko wokół niego wirowało, jakby cały otaczający świat był w ruchu, a on w środku znieruchomiały sam jeden. I wewnątrz niego był krzyk wielu ludzi, i wśród tego krzyku, tamten jeden głos sprzed wielu lat, jednakże dobrze rozpoznawalny. (O, s. 100)

We wspomnieniach tych powraca uporczywie obraz zwęglonych, połączonych ze sobą ciał matki i sióstr, które umierały w męczarniach. Kontrastujące z opisem rzezi zapis pustki, jaka pozostała po wymordowanej wiosce.

Ich podróż pełna jest również przemyśleń o krwawych dziejach antyku, ale i toczącej się wojny na Bałkanach. Wiadomości o okrucieństwach pojawiają się w nagłówkach gazet czytanych przez bohaterów, nastrożają wiele skojarzeń z historią polsko-ukraińską. Trwający tam konflikt zbrojny szokuje Karola:

(...) kilka dziesięcioleci przespał ufając, że po straszliwych doświadczeniach sowieckiej i niemieckiej okupacji, komór gazowych, krematoryjnych pieców, białego piekła zsyłek w głąb Wschodu i łagrów, po lawinie zbrodni, które tak zaciążyły nad jego młodością w jego rodzinnych stronach na Podolu i Wołyniu, do których to zbrodni dopiero teraz pewni historycy zaczęli przylepiać przy okazji rozpadu Jugosławii i wojny bałkańskiej wynalezioną enigmatyczną nazwę "czystek etnicznych", wszystko to nie może się powtórzyć, zwłaszcza w Europie, że Europa jest na to jak gdyby immunizowana. Ale powtórzyło się i z tym samym okrucieństwem. (O, s. 101-102)

W trakcie zwiedzania zabytkowych budowli są w pełni świadomi tego, iż cywilizacja starożytnego Rzymu wyrosła na ruinach, że aby podziwiać jej piękno, konieczna była ofiara niewinnych. Motyw ruin<sup>185</sup>, zwiedzania miejsc niosących ślady przeszłości, to zresztą kolejny, niezwykle częsty motyw w twórczości Odojewskiego. Nie tylko Karol fascynuje się antykiem, również bohaterowie wcześniejszych opowiadań z fascynacją

---

<sup>185</sup> „Spokój ruiny chętnie zwykło wiązać się zresztą z innym motywem: z jej przeszłościowym charakterem. Ruina to siedziba życia, którą życie opuściło. I nie jest to atrybut czysto negatywny (...). Przeciwnie, bezpośrednio naoczna obecność mówi, że tu kiedyś mieszkało życie, z całym swoim bogactwem i odmianami. Ruina stanowi obecną, terażniejszą formę przeszłego życia, nie dla treści albo resztek życia, ale jego przeszłości, przemijalności. Na tym polega też urok starożytności, i tylko ograniczona logika gotowa będzie twierdzić, że absolutnie dokładna imitacja może im dorównać pod względem wartości estetycznej”. G. Simmel, *Most i drzwi*, dz. cyt., s. 175.

zwiedzali włoskie okolice, dumając nad losami śródziemnomorskiej cywilizacji<sup>186</sup>. Jak słusznie zauważa Andrzej Fabianowski:

Odojewski jest pisarzem szczególnie uwrażliwionym na wszelkie formy zniewolenia, przemocy politycznej, drenowania materii społecznej i kulturowej przez aparat przemocy. Zauważył to niemiecki krytyk, Gerhard Zwerenz w artykule poświęconym niemieckojęzycznym przekładom Odojewskiego. Zwerenz trafnie określił tematykę jego prozy jako „danse macabre życzeń i strachów”, zaś samego autora nazwał „mistrzem ciemnego tonu”. Podobną opinię wyraził Tomasz Burek konstatując, że dominującym motywem pokolenia rocznika 1930 na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych była rejestracja rozpadu świata, zagłady pewnych odwiecznych formacji kulturowych. Motywu tego Burek nie zidentyfikował jednak z jedną z romantycznych obsesji – analizą zagłady, końca cywilizacji, motywem obecnym już w literaturze i kulturze preromantycznej, a odzwierciedlonej na przykład w powracającym toposie ruin, które nazywano wówczas chętnie „rozwalinami”<sup>187</sup>.

Ponura wizje świata łagodzone są przez romantyczne momenty podziwiania sztuki, pełnej symbiozy natury i kultury - chociażby w czasie nocy pod gwiazdami w ruinach zamku. Momenty takie budują nastrój spokoju i harmonii:

Skręcił więc nie w lewo, lecz w prawo ku San Apollinare in Classe i samochód zatrzymał kilkanaście metrów od wznoszącej się na pustkowiu bazyliki. (...) Chodził potem dróżką wokoło murów w ciepłej mżawce, wdychał charakterystyczny, teraz wilgocią wzmożony zapach, który był zapachem gruzu nie istniejącego dawno miasta porośniętego trawą i zielskiem, a pamięć, już w czasie jazdy z Ferrary pobudzona zaskakującą opowieścią Oksany, przywodziła teraz w wyobraźni postaci dzielnych kobiet, które go tu do Rawenny kiedyś kilka razy ściągały. (O, s. 255)

Bohater wielokrotnie w czasie swojej podróży zdaje się reagować na piękno krajobrazu, który koresponduje z jego stanem wewnętrznym. Jego natura humanisty, wielbiciela sztuki, myśliciela, wielokrotnie powraca do krajobrazów dzieciństwa, starając się odnaleźć podobieństwo włoskiego i ukraińskiego krajobrazu:

---

<sup>186</sup> Chociażby Krótkie spotkanie w Koryncie, które zresztą posiada wiele punktów wspólnych z Oksaną. W obu opowiadaniach pojawia się motyw podróży, para stworzona ze starszego doświadczonego mężczyzny i kobiety, poszukującej śladów przeszłości i prawdy o swojej rodzinie.

<sup>187</sup> A. Fabianowski, Konwicki, *Odojewski i romantycy...*, dz. cyt., 268-269.

Miał zamiar tylko przejechać na drugą stronę Fiumii Unici, czyli zlewiska Ronco i Montone (...) przejść się wśród jej tak przedziwnej (bo zarówno bagiennej roślinności, jak roślinności suchych wydm), (...) ażeby - idąc - chociażby przez chwilę znów poczuć na butach i nogawkach spodni te ostre uderzenia jej łądyg, miotełek i okiści z ich charakterystycznym szelestem, który zawsze cofał go do tych dalekich łąk nad Gniezną, kiedy wędrował jej brzegiem będąc chłopcem, czego dawniej, podczas swoich poprzednich wycieczek do Rawenny ani specjalnie pragnął, ani lubił, zazwyczaj obawiając się wszelkich sentymentalnych uniesień. Teraz (...) kiedy jego dni były policzone, tych uniesień nie bał się wcale. (O, s. 254)

Cytat ten idealnie obrazuje zmianę podejścia bohatera do wszelkich „sentymentalnych uniesień”, mimo iż uważa on, że pobudzone zostały zbliżającą się śmiercią, domyślać się możemy iż odpowiedzialne za nie jest przede wszystkim uczucie, jakim darzy Oksanę. Ono także odpowiada za kolejny cud jaki spotkał bohatera, gdyż jego stan zdrowia zdecydowanie się poprawia dzięki obecności ukochanej osoby.

Wspólnie spędzany czas jednoczy bohaterów, leczy ich z traum. Oksana dzięki Karolowi uzyskuje odpowiedzi na dręczące ją pytania dotyczące przeszłości i stopniowo pozbywa się poczucia winy za zbrodnie, których nie popełniła. Karol natomiast odczuwa znaczną poprawę zdrowia, z dnia na dzień, dzięki kuracji i towarzystwu Oksany odzyskuje siły witalne. Idylla bohaterów zostaje jednak przerwana niespodziewanym wypadkiem. Pogoda zdaje się korespondować ze złowrogim nastrojem zbliżających się dni:

Noc mieli niespokojną, duszną, powietrze w pokoju przesycala ciepła lepkość, rano wstali bardziej jeszcze znużeni, niż kiedy się spać kładli. Sirocco nasilało się, zagęszczało, niebo zaciągała mało przejrzysta, jak gdyby z pasemek mgły utkana przesłona, spoza której ledwo widoczne słońce próbowało z trudem wydostać się na wierzch jako brudnomiedziany pieniążek o mocno rozmazanych i poszarpanych brzegach. (O, s. 343)

Na parkingu zostaje skradzione auto bohaterów, Oksana myśląc, że za kierownicą samochodu znajduje się uciekający bohater podąża za nim. W tym momencie potraça ją samochód. Wydarzenie to powtórnie wybija bohatera z rytmu codziennego życia, powoduje silną dysharmonię:

Była noc, a on był w pokoju sam. Głucha cisza pełna była jej głosu. Wszystko emanowało jej niedawną obecnością, słyszał jej zaraźliwy śmiech, słyszał szmery

klepek podłogowych pod jej stopami, jak biegała po pokoju boso, jej oddech dotykał jego policzka i wydawało mu się, że zaraz jej ręka wyłoni się z ciemności z miejsca obok niego na łóżku i powędruje na jego pierś. Ale naprawdę nic takiego się nie stało. Choć dojmująco wyraźnie czuł ciepło jej dłoni. Nawet bez dotknięcia. Była ciemność, a on był w głębi tej ciemności i nikogo w pobliżu. Ale nie mógł w to uwierzyć. Na oparciu krzesła wisiała wciąż jeszcze jej biała sukienka, przygotowana na wyjście do miasta i gwałtowną, jasną plamą wyłaniała się z czarnego tła. Nie mógł uwierzyć, że ona jej już nie włoży. Nie pojmował. (O, s. 510)

Przynosząca do tej pory ukojenie przyroda i piękno krajobrazu są teraz dla niego czynnikiem wyzwalającym cierpienie. W obserwowanych widokach przyrody nasłuchuje i wypatruje Oksany, słyszy fragment Partity C-moll, Nr. 2 Bacha, z części pierwszej zwanej Sinfonia (“mocne, genialnie precyzyjne uderzenia w klawisze godne Goulda”):

I najczęściej wcale nie uświadamiał sobie, dlaczego tymi a nie innymi uliczkami chodzi, dlaczego na tych a nie innych miejscach przesiaduje, ten a nie inny widok zwalnia albo powstrzymuje jego kroki i przyciąga jego wzrok, dlaczego te a nie inne dźwięki elektryzują go. Jeżeli zaś zdołał sobie uświadomić, że są to właśnie miejsca, które nawiedzał jeszcze niedawno z Oksaną, z nią przypatrywał się tym albo podobnym widokom, słuchał kiedyś tych dźwięków, tej muzyki, ogarniało go takie podniecenie, taka rozpacz, że mógłby biec przed siebie, krzyczeć, podnosić ręce, wygrażać ludziom, światu i niebu, przeklinać los, złorzeczyć Bogu, albo zwalić się gdzieś między skały lub drzewa, zaryć się w ziemi i wyć jak zraniony śmiertelnie zwierz. (O, s. 528 - 529)

### **W poszukiwaniu harmonii**

Pełne smutku i cierpienia noce po raz kolejny kierują bohatera w stan onirycznego upojenia. W trakcie jednej z bezsennych nocy Karol w trakcie burzy przypomina sobie traumatyczne doświadczenie którym podzieliła się z nim Oksana:

A potem od Morza Jońskiego nadciągnęła burza, późnym popołudniem ulewnie się rozpadało, nie chciało przestać i nie wyszedł włóczyć się po mieście, ale siedział w pokoju hotelowym nieopodal okna na kanapce i od bolesnego wspomnienia urazów Oksany z czasów dzieciństwa nie mógł się odczepić. Te nocne jej koszmary i lęki, te narosłe przez lata kompleksy, które zapoczątkowało to, co podsłuchiwała, stawały mu przed oczami, jakby były jego własne. Mijały godziny, choć wydawało mu się, że

minuty zaledwie, siedział jak sparaliżowany i tamto wszystko, co kiedyś mu powiedziała, kłębiło się bezustannie mu w głowie. (...) miał wrażenie, że znowu jest gdzieś bardzo daleko (że wraz z tymi melodiami czy strzępami melodii wyzwolonymi z przestrzeni jedynie ruchem palca, któremu to ruchowi nie towarzyszyła żadna konkretna myśl ani o tym ruchu, ani i muzyce, ani nawet i padających niekiedy z radiowego pudełka różnojęzycznych słowach), on sam wędruje przez przestrzeń, aż tam rzeczywiście się znalazł, gdzie ona tak często musiała przebywać. Bełkotem tych pijanych mężczyzn rzucała w ten czas, kiedy się była jeszcze nie narodziła i w tym czasie dręczona obrazami, których zgodnie z datą swego urodzenia nie powinna była nigdy oglądać. I wszystko widział jej oczami. (O, s. 535)

Śmierć bohaterki umożliwiła Karolowi pełne zjednoczenie się z ukochaną w traumie – mężczyzna zaczyna widzieć świat jej oczami, w pełni rozumieć kierujące nią uczucia. Oksana będąc z dala od ukochanego, poświęcając życie za niego, wyrazem tego jest widzenie, którego doświadcza Karol w trakcie wycieczki na Etnę, kiedy to odstępując od grupy zdarza się wypadek i dostrzega Oksanę jak kiedyś Rosemundę:

Oksana wtedy zbliżyła się, pochyliła się nad nim i pomogła mu się podnieść. To było tak, jak niedawno w lipcu w Weronie, kiedy stracił nocą przytomność przy Amfiteatrze i zjawiała się w pobliżu królewska Rosemunda. Teraz też jak wtedy i tamta, Oksana mówiła cały czas do niego, mówiła z ogromną powagą i odrobiną nawet przygany w głosie, w każdym razie do czegoś go przekonywała, nakłaniała, ale nie rozumiał, bo mówiła po ukraińsku; pierwszy raz aż boleśnie pożałował, że tak niewiele z tego języka zatrzymał w pamięci, że dał się ponieść dawnym urazom, że zapamiętał się w niechęci i język ten odrzucił ulegając uprzedzeniom, choć przecież w dzieciństwie rozumiał go równie dobrze jak własny, a ona cały czas mówiła po ukraińsku, jakby o tym nigdy nie wiedziała albo zapomniała, i pograżając się w coraz głębszą ciemność słyszał wciąż jeszcze jej głos, poszczególne słowa już tylko rozumiejąc: o odwadze dochodzenia prawdy, konieczności pozbycia się lęku, stawianiu sobie do wykonania zadań, o pielęgnowaniu marzeń, o sile woli, i żeby jej nie zniechęcić, powtarzał: tak, tak, tak po polsku, wiedząc, że ona to zrozumie i żeby nie dopuścić, aby odeszła rozczarowana i w smutku. Ale potem już nic nie było, tylko ta ciemność i przenikające go na wskroś zimno. (O, s. 557-558)

Po przebudzeniu Karol dowiaduje się od lekarza, iż miał wypadek na szczycie góry, poza tym nic mu nie dolega, a choroba nowotworowa została wyleczona. Lekarz nie potrafi jednak wyjaśnić dlaczego tak się stało. Możemy domyślać się, że ofiara życia i

miłości Oksany została wręczona ukochanemu jako dar nowego życia – nowej szansy dla niego.

Odojewski w jednym z wywiadów przyznał, że losy Oksany i Karola stanowią współczesną wersję mitu o Alceste, czy też Alkestis, żony króla Tesalii, która poświęciła się, aby ukochany mógł żyć<sup>188</sup>. Tym tropem podąża także Inga Iwasów, która w postaci Oksany odnajduje kolejną silną postać kobiecą w życiu bohatera, która wrywa go z rąk śmierci:

Tragedia powinności małżeńskiej została dawno zastąpiona dramatem romantycznej miłości (...). Dla miłości należy zrobić wszystko. Więc Oksana wybiega pod ten samochód, a bogowie osuwają zakończenie, rozsuwają przed Karolem przestrzeń opowieści, w którą będzie mógł wejść, żeby jeszcze coś dokończyć, czegoś dopełnić. Uzdrawiony. Wyleczony z raka. Z jej duchem, cieniem, z wymyślonym przez nią posłannictwem (...). Karolowi zostało darowane życie, być może po to, żeby naprawił własne i cudze błędy, zrobił coś dla ludzkości. Jak król Admet, zasłużony bohater antycznej Grecji.<sup>189</sup>

W historii miłości bohaterów odnaleźć możemy także liczne echa romantycznych wątków. Począwszy od kieregaardowskiego powtórzenia, poprzez faustowskie konteksty<sup>190</sup>, tragiczny finał romansu, przenikanie się realizmu, poetyki snu i wizyjności, fascynację ruinami i antycznymi cywilizacjami. Jak pisał Jarosław Klejnocki: „To proza zarówno silnych emocji, jak i rozważań egzystencjalnych, refleksji historiozoficznych i pytań o naturę zła w świecie. Wielkim tematem Odojewskiego są kresowe powikłania narodowościowych, psychologicznych,

---

<sup>188</sup> Rozmowa z 1995 roku w Monachium z grupką imigrantów, Ingmar Bergman interesuje się mitami średniowiecznymi, a Odojewski - starożytnymi: „Mówiliśmy o micie, w którym kobieta, dając swoje życie bogom, odchodząc w ciemność, ratuje życie męża, kochanka, dziecka. Jego interesował ten ostatni wariant mitu, średniowieczny, to znaczy „matka-dziecko”, mnie klasyczny, „kobieta-ukochany mężczyzna”. Czyli grecki mit o Alceste (...) przy tym piątym rozdziale odkryłem właśnie, że podążam po linii starogreckiego mitu Alceste, że tworzę jego współczesną wersję. Później już zupełnie świadomie w ten mit się wpisywałem, zabierając życie Oksanie, przywracając zdrowie jej kochankowi, Karolowi, a nawet starając się przez pamięć o niej, przez jej niewidzialną obecność przy nim na jawie i we śnie wpisać się w zakończenie mitu, że bogowie ulitowali się nad nim i mu ją zwrócili”. (W. Odojewski, *Uzdrwiający mit kobiety...*, dz. cyt.)

<sup>189</sup> I. Iwasów, *Zejdź w ciemność, kochanie*, „Pogranicza” 1999, nr 5, s. 99-10.

<sup>190</sup> J. Klejnocki, *Ostatnia podróż*, „Polityka”, 17.11.2009, online:

<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/304406,1,recenzja-ksiazki-wlodzimierz-ojewski-oksana.read>, dostęp: 30.05.2021.

moralnych i społecznych dramatów czasu Drugiej Apokalipsy<sup>191</sup>”. Jak zaznacza Robert Ostaszewski:

*Oksanę* odczytać można między innymi jako powieść o uwalnianiu się od przeszłości: nie o zapomnianiu, przekreślaniu własnego, choćby bolesnego dziedzictwa, odcinaniu się od korzeni, ale właśnie uwalnianiu się od upiorów przeszłości po to, aby móc się cieszyć tym, co jest, życiem. W *Oksanie* nastąpiło znaczące przesunięcie akcentu z pamięci na prawdę. Najważniejsze nie są świadectwa indywidualne, ale właśnie odkrycie prawdy nawet jeśli jest ona bolesna<sup>192</sup>

W powieści Odojewskiego odkrycie prawdy, możliwe jest dzięki przezwycięzeniu traumy. Ta z kolei przezwyciężona może zostać dzięki sile uczucia, które połączyło dwie rozstrojone jednostki. Dzięki sile miłości mogły w swoim cierpieniu i nastrojowym wypowiedzeniu traumy zestroić się na czas wakacyjnego romansu, który miał trwale odmienić ich życie. Na samym początku połączył ich głos, dźwięk i melodia, to one pozwoliły zbliżyć się dwóm chwiejnym i niepewnym jednostkom okaleczonym przez traumatyczne doświadczenia. Oksana reprezentuje ból dzieci oprawców, a Karol ból rodzin pomordowanych. Aby jednak to połączenie było możliwe, upłynąć musiał czas pomagający zdystansować się od traumatycznych wydarzeń i w pełni je wypowiedzieć drugiej tak samo zranionej jednostce. Bohaterem *Oksany* jest zatem i sam nastrój, a w zasadzie jego poszukiwanie przez bohaterów.

## 7. Podsumowanie

Zaprezentowane w powyższym rozdziale analizy fragmentów opowiadań i powieści *Oksana* Włodzimierza Odojewskiego pozwalają dostrzec potrzebę wyrażenia doświadczeń traumatycznych przy zastosowaniu technik budowania nastrojowości. Wątek traumy związanej z doświadczeniem zagłady wieloetnicznej wspólnoty zamieszkującej tereny zachodniej Ukrainy (Podole, Wołyń, Pokucie) w czasie II wojny światowej jest punktem centralnym twórczości pisarza, a ciągle powracanie do tej tematyki okazuje się jednym z czynników potwierdzających potrzebę autora dotyczącą przepracowywania traumy w dziele literackim.

---

<sup>191</sup> Tamże.

<sup>192</sup> R. Ostaszewski, *Powrót do formy*, „FA-Art” 1999, nr 4, s. 61.

Odojewski pokazuje, jak jednostka próbuje uporać się z traumą dzięki nastrojowości. Doświadczenie zranienia, a zwłaszcza jego wysłowienie bywa dla jednostki niezwykle trudne, stąd też mnogość stosowanych przez pisarza środków pozwalających czytelnikowi na odczucie stanu rozstrojenia bohatera. Pierwszym poziomem zabiegów nastrojowych dostrzegalnym w pisarstwie Odojewskiego jest prozodia i charakterystyczny rytm opowiadań. Pisarz za ich pomocą przedstawia skomplikowane losy bohaterów, kreuje ich przeżycia wewnętrzne i sprawia, że czytelnik ma możliwość „zanurzenia się” w historię, pełniejszego jej zrozumienia. Nastrój uzyskiwany za pomocą środków kreujących rytm opowiadań pozwala nam przenieść się w odległe wydarzenia z przeszłości bohaterów, a także zrozumieć podejmowane przez nich decyzje. Kolejnymi zabiegami są pojawiające się w twórczości Odojewskiego motywy budujące nastrojowość. Ramy nastrojowe różnych fragmentów opowiadań tworzą głos (dźwięki), pogoda i muzyka, które w opowiadaniach pojawiają się w różnych wariantach, jednak niemal zawsze obrazują stan wewnętrzny bohatera – korespondują z nim i pozwalają wyrazić trudne do opisanie emocje.

**III. Postpamięć i rola nastroju w prozie Magdaleny  
Tulli na podstawie tomów opowiadań *Włoskie  
szpilki i Szum***

## 1. Recepcja twórczości Magdaleny Tulli

Debiutem pisarskim urodzonej w 1955 roku autorki była powieść *Sny i kamienie*, za którą Magdalena Tulli otrzymała Nagrodę Fundacji im. Kościelskich. Książka spotkała się z pozytywnym odbiorem recenzentów. Marek Zalewski debiut pisarki porównuje do komety, która niespodziewanie pojawiła się na firmamencie polskiego życia literackiego:

Oto pojawiła się dziwna, intrygująca książka, która może jej autorkę uczynić gwiazdą niejednego literackiego sezonu. Książka – meteor ciągnący za sobą sieć literackich galaktyk, rzecz o dużym ciężarze właściwym, zdolna wywołać nie lada zamęt w martwym morzu polskiej prozy. Wierzę, że nie pójdzie na dno – ów literacki pióropusz utrzyma ją na powierzchni, zachęci krytyków i czytelników, by studiowali chemiczny skład cząsteczek składających się na ekscentryczną zawartość<sup>193</sup>.

O ile walory literackie samego dzieła nie ulegały wątpliwości, problemem dla krytyków stało się określenie przynależności dzieła Tulli do grupy, czy kręgu literackiego<sup>194</sup>. Jak zauważa Elżbieta Dutka, nazwisko Tulli stało się „synonimem nowej prozy”:

Najczęściej pisano w kontekście utworów Tulli o tak znamienych zjawiskach dla tego czasu, jak: powrót „rzemiosła” — poetyki, metafikcja, metaliterackość, poetycki model prozy, antyproza łamiąca reguły fabularności, mityzacja<sup>195</sup>.

Podobnym śladem interpretacyjnym podążają między innymi: Andrzej Morawiec<sup>196</sup>, Michał Rusinek<sup>197</sup>, Joanna Armatowska<sup>198</sup>.

---

<sup>193</sup> M. Zaleski, *Kometa Magdaleny Tulli*, [w:] M. Tulli: *Sny i kamienie*. Warszawa 1995, s. 92. Pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 10.

<sup>194</sup> Przemysław Czapliński w książce *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996* twórczość Tulli, podobnie jak Nataszy Goerke czy Marka Bieńczyka, zalicza do kręgu „metafikcji, nieepickiego modelu prozy”, który wyróżnia się swoistą nadorganizacją językową. *Sny i kamienie*, zdaniem badacza, stanowią formę pograniczną między modelem nieepickim i fabulacyjnym, w którym rezygnuje się z „fabulacyjnych zobowiązań prozy”, a świat konstruuje się pomimo tego, że czytelnik ma świadomość, iż jest to rzeczywistość utkana głównie ze słów. Zob. P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 139 oraz s. 158-159.

<sup>195</sup> E. Dutka, *Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych. Cz. I*, pod. red. A. Nęckiej, D. Nowackiego, J. Pasterskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 526, online: [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2157/1/Dutka\\_Historyjki\\_czy\\_historie.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2157/1/Dutka_Historyjki_czy_historie.pdf), dostęp: 05.06.2021

Sporo uwagi poświęcono samej koncepcji miasta zaprezentowanej w utworze. Aleksandra Ubertowska łączyła *Sny i kamienie* z innymi miastami fantazmatycznymi - Drohobyczem Schulza, Gdańskiem Pawła Huelle, Stefana Chwina oraz Güntera Grassa. Krytyczka skupiła się w swojej recenzji na języku oraz retoryczności prozy Tulli<sup>199</sup>. Powinowactwo ze *Sklepmi cynamonowymi* podkreślał Jan Gondowicz, skupiając się na gęstości i bogactwie metafor raz poetyce nadmiaru<sup>200</sup>. Mieczysław Orski zwrócił uwagę, iż większość krytyków interpretowało *Sny i kamienie* jako “piękny poemat prozą o Warszawie - której to nikt z poważnych pisarzy z własnej inicjatywy nie poświęcił po wojnie tylu ujmujących liryzmem akapitów (...)”<sup>201</sup>. Krytyk podkreśla, że miasto nie jest wyłącznym przedmiotem, czy też bohaterem tej książki:

Warszawa jest tu materiałem, tworzywem wyobraźni, a może wręcz pretekstem twórczym dla narratora snującego swą narrację, poświęcającego się z pasją zdaniu przekładania szczegółowej rodzajowości na język uniwersalnej mitologii, konkretnie na symbol, socjologii na literaturę. Osobiście widziałbym w autorce tej książki bardziej kontynuatorkę dość wybrzmiałej dziś tradycji symbolizmu (...) aniżeli zwolenniczkę modnej ostatnio opcji postmodernistycznej<sup>202</sup>.

Bogumiła Kaniewska określiła *Sny i kamienie* jako “senną, fasmagoryczną wersję Warszawy, która staje się kosmosem, Miastem-światem (...). Autorka zapisuje mit Warszawy oparty na słowie. Utrwalony fakt, zapisany szczegół staje się elementem historii uniwersalnej, która ma zmieścić w sobie zarys kosmosu, syntezę świata

---

<sup>196</sup> Proza Tulli jest „(...) tak gęsta od znaczeń, że każda próba jej okiełznania, dopasowania interpretacji skazana jest na porażkę”, Zob. A. Morawiec, *Miasto jest snem*, „Fraza” 1996, nr 11-12, s. 197.

<sup>197</sup> *Sny i kamienie* to próba „uchwycenia rozwoju myśli i jej wpływu na formowanie rzeczywistości”. Zdaniem krytyka utwór jest nużący, ponieważ skonstruowany na powtarzających się metaforach. Zob. M. Rusinek, *Porzucić pragnienie doskonałości*, „Dekada Literacka” 1995, nr 4, s. 13.

<sup>198</sup> Autorka w swojej recenzji skupia się głównie na konstrukcji i dekonstrukcji. Stwierdza ona, iż próba przezwyciężenia chaosu, jakiego podjęli się mieszkańcy miasta jest skazana na porażkę, ponieważ cały świat zbudowany jest “z samego tylko bezładu”. Zob. J. Armatowska, *Konstrukcja i dekonstrukcja w prozie Magdaleny Tulli na przykładzie „Snów i kamieni”*. „Polonistyka” 2010, nr 9, s. 54.

<sup>199</sup> Według krytyczki proza Tulli wyrasta z „osobliwej filozofii, zakładającej nieskończoną wieloznaczność świata, jego ciągle umykanie przed naszym wysiłkiem poznawania i nazywania zjawisk”. Zob. A. Ubertowska, *Sen i nożyce ogrodnika*, „Tytuł” 1996, nr 1-2, s. 188-190.

<sup>200</sup> J. Gondowicz, *Pamiętnik z powstania Warszawy*, „Nowe Książki”, 1995, nr 5.

<sup>201</sup> M. Orski, *Magdalena Tulli: mitologie miejskiego molocho*, [w:] tegoż: *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*, Wrocław 1997, s. 59-62.

<sup>202</sup> Tamże, s. 60. Nie można jednak zgodzić się z tezą autora, iż *Sny i kamienie* służą “indoktrynacji mitem socjalistycznej utopii”. Znajac dalszą twórczość autorki możemy powiedzieć, że jest ona wręcz zaprzeczeniem takiego właśnie podejścia.

wrysowaną w sugestywną metaforę drzewa”<sup>203, 204</sup>. Stylizację mityczną w utworze Tulli opisywał Tomasz Mizerkiewicz w książce *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*. Badacz podkreślał w swojej interpretacji dezautomatyzację skojarzeń oraz odpodobnianie znanych czytelnikowi miejsc, co sprawia iż konkretne miasto nabiera cech miasta uniwersalnego. Mizerkiewicz zwraca uwagę także na niejednorodność genologiczną i stylistyczną *Snów i kamieni*: „(...) można znaleźć w utworze elementy eseju, traktatu filozoficznego, prozy poetyckiej i poematu”<sup>205</sup>. Istotną rolę, zdaniem Mizerkiewicza, w dziele Tulli odegrał styl mityczny, wprowadzony już na początku utworu (we fragmentach nawiązujących do genezyjskiej opowieści o stworzeniu świata). Badacz analizował również język utworu, charakteryzujący się zrytmizowaniem, licznymi paralelizmami, a także stosowaniem sentencji.

Arkadiusz Morawiec podobnie jak poprzednicy zaznaczał, że bohaterem utworu jest miasto, nie jest to także powieść afabularna. W jego interpretacji miasto było przestrzenią mityczną, lecz po prostu Warszawą. Miasto to jako byt zakorzeniony w języku ma znamiona utopii (zostaje stworzone zgodnie z klarownym porządkiem myśli, gdzie nie ma miejsca na ludzką niedoskonałość), lecz pod wpływem aktywności mieszkańców, którzy nie byli gotowi do życia w doskonałym mieście, projekt rozpada się i staje antyutopią<sup>206</sup>.

Jak podkreśla Elżbieta Dutka, *Sny i kamienie* zaproponowały pewien styl czytania utworów Tulli:

Stosunkowo szybko utrwaliło się zatem przekonanie, że proza Magdaleny Tulli należy do „literatury tworzonej z literatury”, w której na pierwszym planie sytuuje się język i samo tworzenie tekstów. Już po publikacji pierwszej powieści podkreślano, że właściwie trudno nawet rozstrzygnąć, czy jest ona jeszcze prozą czy już poezją. Pisano

---

<sup>203</sup> B. Kaniewska, *Śladami Tristama-Shandy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, Tom 30, Poznań 2000, s. 178-179.

<sup>204</sup> Podobnego zdania jest Anna Węgrzyniak, która w tekście *Przestrzeń w prozie Magdaleny Tulli*, pisze: „W prozie Tulli bezimienne miasta zawsze symbolizują miasto-świat, a jego dzieje – w telegraficznym skrócie – są metaforą losów ludzkości. Jeśli nawet mają jakieś imię (np. W-A czy Ściegi) i można w nich odnaleźć aluzje do konkretnych miast, to przecież trudno pominąć autorskie podkreślanie umowności świata i częste sygnały, że ta historia mogła się wydarzyć w innym (każdym) mieście. Po prostu w mieście, czyli w naszym świecie”. (A. Węgrzyniak, *Przestrzeń w prozie Magdaleny Tulli*, [w:] *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, pod red. E. Konończuk, W. Sidoruk, Białystok 2012 s. 202, online: [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6463/1/A\\_Wegrzyniak\\_Przestrzen\\_w\\_prozie\\_MagdalenyTulli.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6463/1/A_Wegrzyniak_Przestrzen_w_prozie_MagdalenyTulli.pdf), dostęp: 05.06.2021).

<sup>205</sup> T. Mizerkiewicz, *Dezautomatyzacja skojarzeń kulturowych i wolność literatury – „Sny i kamienie” Magdaleny Tulli*, [w:] tegoż, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2011, s. 94-95.

<sup>206</sup> A. Morawiec, *Sny i kamienie Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań*, [w:] *Literatura polska 1990-2000. T.2.* red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2002, s. 309-326.

o tym utworze, że jest poematem, traktatem, utworem w poetycki sposób ukazującym rzeczywistość wyciosywaną z kamieni i ze słów<sup>207</sup>.

Dutka uważa, iż płaszczyzna metaliteracka w utworach Tulli ujawniła się z jeszcze większym rozmachem w kolejnym dziele pisarki, wydanej w 1998 roku książce *W czerwieni*. Historia wymyślonego miasteczka Ściegi „postmodernistycznie” stworzona przez autorkę na podstawie konwencji literackich musiała zmierzyć się z dość silną krytyką<sup>208</sup>. Świat miasteczka odpowiada strukturze naszego świata, pozbawiony został jednak cechy stałości, gdyż tło opowieści zmienia się niczym dekoracje w teatrze.

W związku z tym zabiegiem wielu badaczy krytykowało *W czerwieni* za brak oryginalności. Dariusz Nowacki określił opowieść Tulli jako utwór sklejony z gotowych i utartych klisz zaczerpniętych z literatury mitograficznej<sup>209</sup>. Tadeusz Komendant dostrzegł w książce Tulli “niezamierzoną kpinę z »prozy korzennej«<sup>210</sup>”, inni krytycy dopatrywali się także w powieści symptomów wyczerpania nurtu “małych ojczyzn”<sup>211</sup>. Krytycznie do powieści Tulli odniosła się Marta Mizuro. Badaczka stwierdza, że *W czerwieni* nosi znamiona “farsowej historyjki”, która oswaja trudną historię: „Otóż właśnie: przedstawione w opowieści wojna i eksterminacja żydowskich mieszkańców Ściegów nie uniknęły radosnej miniaturyzacji czy raczej trywializacji, przybrały postać tragedijki czerwoną akwarelką malowanej”<sup>212</sup>. Krzysztof Uniłowski w zawartej w powieści historii Ściegów odnajdywał alegorię świata tekstowego:

---

<sup>207</sup> E. Dutka, dz. cyt., s. 528.

<sup>208</sup> Tomasz Mizerkiewicz w tekście *Historia czytania w Czerwieni Magdaleny Tulli - model “astrologicznej” konstelacji krytycznoliterackiej* zaznaczył, iż historia odrzucenia *W czerwieni* przez krytykę literacką była dla autorki wyjątkowo bolesnym doświadczeniem rzutującym na cały dalszy przebieg pisarstwa. (T. Mizerkiewicz, *Historia czytania w Czerwieni Magdaleny Tulli - model “astrologicznej” konstelacji krytycznoliterackiej* [w:] *Konstelacje krytyczne. Tom I: Teorie i praktyki*, pod red. D. Kozickiej, M. Świerkosz, K. Trzeciak, Kraków 2021, s. 381-396).

<sup>209</sup> D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 2002, s. 58.

<sup>210</sup> T. Komendant, *Trzeci wymiar*, „Gazeta Książki” 1998, nr 9, s. 5.

<sup>211</sup> Zob. P. Czaplinski, *Literatura małych ojczyzn — koniec i początek*, [w:] *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, pod red. A. Lam, T. Wroczyński. Warszawa 2002, s. 122; R. Ostaszewski, *Lokalni hodowcy „korzeni”*, „Dekada Literacka” 2002, nr 7—8, s. 44.

<sup>212</sup> M. Mizuro, *Fraszka, igraszka, zabawka blaszana*, „Odra” 1999, nr 3, s. 107.

Tak, Ściegi to po prostu Tekst. To tkanina opowieści, jaką snuje autorka. By ją snuć, musi przewlekać narracyjną nitkę i fabularne wątki, musi zszywać, fastrygować, haftować, robić na drutach, łączyć ze sobą gałganki, skrawki materiału, łączyć dziury<sup>213</sup>.

Wszystkie te odczytania były chyba dalekie od tego, co pragnęła przekazać swoim czytelnikom sama autorka. Tulli w książce-wywiadzie *Jaka piękna iluzja* wyraźnie podkreślała, że odbiór jej dzieł był dla niej niezwykle trudną przygodą. Autorka krytycznie odniosła się zwłaszcza do życia literackiego:

to las, po którym chodzą zwierzęta leśne i myśliwi ze strzelbami. I nagle widzę, że oni do mnie celują. (...). Wydając to (powieść *W czerwieni* - PM), miałam nadzieję, że teraz będzie już jasne, o czym pisałam w pierwszej książce, i porozumiemy się lepiej niż wtedy. Pod tym względem przedsięwzięcie okazało się katastrofą. Mimo że ta książka dostała mnóstwo zainteresowania. (...) Wywołała nieprzyjemne poruszenie (...), nie wiem czemu pisano o mnie, że bez końca cyzeluję każde zdanie. (...) Używam przezroczystego, dyskretnego języka i nie "cyzeluję" (...). To, co brano za specjalną jakość zdań, było raczej jakością obrazów. Piszę obrazami (...). Dla mnie była szuflada z napisem "postmodernizm". A w niej "proza lingwistyczna", "metafikcja", "rebus literacki", co się komu podoba.<sup>214</sup>

Jak zaznacza Kamila Dzika-Jurek w tekście *Jedwabna czerwień. Kolor i materiał w powieści W czerwieni Magdaleny Tulli*, autorka chciała, by powieść okazała się przełomem w "odkryciu się przed publicznością i zmierzeniem się ze sprawami, z którymi – jak sądziła warszawska pisarka jeszcze przed napisaniem tej powieści – powinna się identyfikować większa część Polaków"<sup>215</sup>. Tak się jednak niestety nie stało. Ukryty potencjał *W czerwieni*, zdaniem Dzikiej-Jurek, odkryli po publikacji dzieła jedynie Maria Janion w eseju *W śmierci* (powracając w swojej interpretacji utworu do

---

<sup>213</sup> K. Uniłowski, *Fastrygi i ściegi*, „FA-art” 1998, nr 4, s. 53.

<sup>214</sup> M. Tulli, *Jaka piękna iluzja*, rozm. przepr. Justyna Dąbrowska, Kraków 2017, s. 83-88.

<sup>215</sup> K. Dzika-Jurek, *Jedwabna czerwień. Kolor i materiał w powieści W czerwieni Magdaleny Tulli*, [w:] *Proza polska XX wieku: przeglądy i interpretacje*, T. 3, pod. red. E. Dutki, G. Maroszczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 57, online: <https://core.ac.uk/download/pdf/197744541.pdf>, dostęp: 05.06.2021.

figury paraboli) oraz Jan Błoński w tekście *Słowa i upiory*<sup>216</sup>. Badaczka uważa, że dopiero autobiograficzne *Włoskie szpilki* pomogły w zrozumieniu ogólnej idei twórczości Tulli:

zarówno w literaturze, jak i w życiu, wszyscy jesteśmy skazani na używanie gotowych schematów narracyjnych. Tak rozumiane historie (dla Tulli nieodmiennie – „historyjki”) „dziedziczymy”, przyswajamy, dodajemy do nich coś od siebie, przekazujemy dalej. W ten sposób zyskujemy narzędzia niezbędne do komunikowania się w życiu. W tym myśleniu Tulli idzie jeszcze dalej. Każę nam wnioskować, że porozumiewanie się nie odbywa się za pomocą słów, ale właśnie poprzez historyjki – ułożone i odpowiednio dopasowane do siebie słowa i obrazki. Porozumieć udaje nam się więc tylko z tą osobą, która posługuje się podobnym repertuarem haseł i obrazków, oraz kiedy istnieje szansa, że hasła z zasobu jednej osoby będą pasować do obrazków w puli drugiej<sup>217</sup>.

Takim właśnie zestawem historyjek jest *W czerwieni*, w której opowieści każdy, nawet najdrobniejszy szczegół, jak niszczenie kruchej porcelany czy też pożar pod podłogą teatru, świadczy o obecności Zagłady. Także Tomasz Mizerkiewicz w artykule *Historia czytania w Czerwieni Magdaleny Tulli - model „astrologicznej” konstelacji krytycznoliterackiej* zauważa, że prawdziwy zwrot w odczytaniu *W czerwieni* możliwy był dopiero

(...) po jakimś czasie, zwłaszcza po publikacji autobiograficznych książek *Włoskie szpilki* oraz *Szum*, w pisarstwie Magdaleny Tulli ważne znaczenie mają Zagłada i figura dziewczynki nie mogącej sobie poradzić z postpamięciowo działającą traumą Holokaustu. Te właśnie treści półjawnie (problem Zagłady) lub niejawnie (dziewczynka) skrywają się za tekstem *W czerwieni*, co wydaje się możliwe do pomyślenia, a nawet może oczywiste, dopiero dziś. Jest rzeczą szczególnie ważną, iż te dwie figury bywały punktem odniesienia dla recenzji, ale na zasadzie konstelacyjnej. Recenzujący trafiali na nie, często w bardzo krytycznym ujęciu, niemniej ewidentnie bezwiednie, gdyż Tulli nie była dla nich wtedy pisarką poważnych treści w rodzaju Zagłady. W lekturze retroaktywnej tytuł powieści i zakończenie w dość oczywisty

---

<sup>216</sup> J. Błoński, *Słowa i upiory*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 5, s. 12. Jan Błoński uznał wykorzystywanie stereotypów obyczajowych i literackich, a także grę z konwencją za „najciekawszą umiejętność” pisarki.

<sup>217</sup> Tamże, s. 59.

sposób wskazują na decydujące znaczenie traumatycznego przesłonięcia całej historii sprzed drugiej wojny, naznaczenia jej plamą czy skazą czerwieni, co stanowi całkiem czytelną metaforę Shoah<sup>218</sup>.

Trzecia powieść autorki, *Tryby* (2003), spotkała się z lepszym przyjęciem niż poprzednia. Tulli stwierdziła: „jest to najlepsza z moich książek. Literacko najbardziej z nich niezależna i o czymś, co dotyka nas wszystkich. Przy tym największe z nieporozumień, To, czego się obawiałam, wcale nie nastąpiło. Bo obawiałam się, że w tej książce odsłaniam się za bardzo i że tego pożałuję. A czytano to jak szyfr bez klucza.(...) Mówimy o mojej trzeciej książce. Każda z tych trzech była zupełnie inna od pozostałych. Okazało się, że cokolwiek bym zrobiła, zawsze będzie to »proza lingwistyczna«, »rebus literacki« albo »komentarz do teorii literatury«”<sup>219</sup>.

Potwierdzeniem tez autorki były recenzje Michała Witkowskiego nazywającego *Tryby* „jeszcze radykalniejszym krokiem w metaliterackość”<sup>220</sup>, Mieczysława Orskiego: „Powieść Magdaleny Tulli jest finezyjnym, dowcipnie literacko »poprowadzonym« autorskim głosem w dyskusji pisarzy nad »wyczerpaniem« fikcji, nad diagnozą śmierci powieści”<sup>221</sup>, Elżbiety Dutki<sup>222</sup> czy Roberta Ostaszewskiego, który stwierdza - podobnie jak Marta Mizuro<sup>223</sup> - że jest to „książka głównie dla polonistów, uczonych w literaturoznawczym piśmie”<sup>224</sup>. Najbliżsi idei autorki są chyba Dariusz Nowacki oraz Hanna Gosk. Nowacki stwierdzał w recenzji:

(...) ów ciąg metafor (cyrk, hotel, kiczowaty romans z linoskoczkiem bądź czarnym trębaczem), akcentowany na każdym kroku „papierowy” charakter fabuły, ostentacyjna „historyjkowość” i inne rozstrzygnięcia oraz atrybuty tego rodzaju odsyłają wprost ku szczególnej wizji świata i losu ludzkiego, która odsłania się coraz szerzej wraz

---

<sup>218</sup> T. Mizerkiewicz, *Historia czytania w Czerwieni Magdaleny Tulli...*, dz. cyt. s. 389-390.

<sup>219</sup> *Jaka piękna iluzja...*, dz. cyt., s. 90-91.

<sup>220</sup> M. Witkowski, *Narrator wyszedł z domu o wpół do dziesiątej*, „Akcent” 2003, nr 3, s. 160-161.

<sup>221</sup> M. Orski, *Ucieczka klauna*, [w:] tegoż: *Rozbite zwierciadło. Krytyczny przewodnik po gościńcach nowej polskiej prozy*, Wrocław 2006, s. 108.

<sup>222</sup> „Dodatkową komplikacją okazuje się w tym utworze wielopiętrowość opowieści i literackich światów — jednym z bohaterów jest narrator: to o nim i pozostałych postaciach opowiada ktoś, kogo można by uznać za nadnarratora. Pierwszy z nich pragnie skonstruować banalną historyjkę o zdradzie, jednak nie jest w stanie tego zrobić, a jego wysiłki są wręcz groteskowe. Nieustannie potyka się o schematy, rekwizyty, próbuje rozpoznać i uporządkować historyjki Przede wszystkim czuje swój bezwład i bezsilność wobec języka, ulega »trybom« gramatycznym”. (E. Dutka, *Historie czy historyjki...*, dz. cyt., s. 531).

<sup>223</sup> M. Mizuro, *Śmieszne ruchy*, „FA-art” 2003, nr 1-2.

<sup>224</sup> R. Ostaszewski, *Koniec w środku*, „Dekada Literacka” 2003, nr 5-6, s. 83.

z kolejnymi tomami prozy Magdaleny Tulli. Aż strach rekonstruować ów światopogląd. (...) Nie od dziś mam niepokojące podejrzenia, zgodnie z którymi pisarstwo Magdaleny Tulli jest na wskroś pesymistyczne, by nie rzec – nihilistyczne. (...) To nie jest miła lektura, bo czyż miłą może być ta, która powiadamia o upiornej nieprzejrzystości świata, o przypadkowości i znikomości naszego istnienia, a ostatecznie – o tym, że tkwimy w metafizycznej pustce?<sup>225</sup>

Hanna Gosk z kolei w interpretacji *Trybów* skupia się na mikrohistoriach i opowieściach kreowanych przez Tulli:

Opowiadacz występujący w *Trybach* nie przywołuje bezpośrednio procesów, faktów historycznych, o których skądinąd wiemy, iż miały miejsce w rzeczywistym czasie i przestrzeni (rozpad tradycyjnej kultury mieszczańskiej z jej rytuałami obyczajowymi, wartościami i hierarchiami, II wojna światowa, eksterminacja Żydów, wymuszone przez historię migracje ludności), lecz zastanawia się, dzięki przyporządkowaniu jakim opowieściom przekaz na temat tak obciążony traumą, iż niemal niewyraźny, staje się zrozumiały. Interesuje go nie: “co?” i “kiedy?” się wydarzyło (...), lecz: “jak?” i “dlaczego?”, a co za tym idzie, jakiego modelu opowiadalności wymaga komunikat operujący technikami dyskursu, który dotyka traumatycznej przeszłości<sup>226</sup>.

Badaczka zauważa, iż akcja *Trybów* toczy się w przededniu kataklizmu i narrator tych opowieści ma problem z umiejscowieniem się w narracji opowieści, gdyż ta “uginą się pod ciężarem pohołocaustowej odpowiedzialności”<sup>227</sup>.

Czwarta powieść *Skaza* wydana w roku 2006, jak sama Tulli podkreśla, jest “o uchodźcach. Nie o zjawiskach mowy (...). I nie o zagadnieniu narracji. O uchodźcach. Już pierwsze strony uch zapowiadają, a na kolejnej widzimy ich we własnych osobach. Są tym co spina akcję. Bo ta książka przecież ją ma. A jeśli ktoś nie widzi uchodźców, akcji też nie zobaczy”<sup>228</sup>. Część krytyków uchodźców nie ujrzała lub nie nadała temu motywowi dużego znaczenia. Mieczysław Orski zaznaczał, iż „nie ma żadnej gwarancji, że opisywana tu któraś z »historyjek« odnosi się do konkretnych zdarzeń,

---

<sup>225</sup> D. Nowacki, *Opowiadać dalej*, „Studium” 2003, nr 3-4, s. 211-212.

<sup>226</sup> H. Gosk, *Dyskurs zamiast opowieści (Zbigniew Kruszyński Na łądach i morzach, Szkice historyczne, Magdalena Tulli Tryby)*, [w:] tejsze, *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Warszawa 2005, s. 211-212.

<sup>227</sup> Tamże.

<sup>228</sup> *Jaka piękna iluzja*, dz. cyt., s. 92.

określonych faktów znanych z podręczników”<sup>229</sup>, Anita Jarzyna uznała *Skazę* za utwór oscylujący wokół pytania o narrację i tożsamość<sup>230</sup>, Paweł Urbaniak uznał, iż powieść skupia się na “dyskusjach literaturoznawczych” dotyczących mocy sprawczej autora, jest „powieściowym studium pisania”<sup>231</sup>. Nad metaforyką *Skazy* pochylił się Andrzej Zieniewicz:

Co ostatecznie ukazuje metafora Tulli? Otóż chyba sposób, w jaki “straszna wiedza” o wydarzeniach z połowy wieku XX oddziałuje do dziś na techniki opowiadania świata. Bo pewnie nie jest tak, że Holocaust “śni nam się po nocach” (...), ale raczej (...), że stanowi on rodzaj skazy na naszej opowiadalności w ogóle (...). Tulli nie przyjmuje więc ani wersji Lyotarda “rozsyпки sensów” pozbawionych ramy, ani wersji Adorna - niemożności opowiadania po Oświęcimiu. Ma wersję własną - skazy wstydu wpisanej w narrację. Bo możemy opowiadać; więcej - musimy, iż świat jest opowieścią, lecz już nie naiwną i entuzjastyczną, ale snutą z nieusuwalną przymieszką wstydu i korupcji, ponieważ autor wie, że my wiemy, że on wie, co ta opowieść zataja i co pomija<sup>232</sup>.

Inaczej na zawarte w powieści kwestie spojrzała między innymi Kamila Dzika-Jurek, która w swojej interpretacji *Skazy* dostrzegła nie grę z konwencją, lecz postawę egzystencjalną Tullii:

Zatem metaliteracki charakter tej prozy („literatury zrobionej z literatury”) nie oznacza wcale – na co wskazuje większość krytyków – gry z konwencją, ale jest wyrazem postawy egzystencjalnej, w której wydarzenia zmieniające raz na zawsze świat i jego widzenie (np. Zagłada) są jedynie „opowieściami o nich”, natomiast ich istota („prawdziwa historia”) wpada w jakiś obszar, którego nie sposób pochwycić. Dlatego Tulli przedstawia rzeczywistość jak literaturę, a pisanie (bycie narratorem, bohaterem i etc.) to odpowiednik życia takiego „post-świadka” zdarzeń, dla którego znaki muszą zastąpić rzeczywistość. Nie jest więc ta proza pisaniem o pisaniu (na taką recepcję swoich utworów nie zgadza się również sama ich autorka), ale o gorzkich

---

<sup>229</sup> M. Orski, *Historia, która staje się groteską*, „Kwartalnik artystyczny” 2007, nr 1, s. 182.

<sup>230</sup> A. Jarzyna, *Na peryferiach – historyjki*, „Topos” 2006, nr 3, s. 193.

<sup>231</sup> P. Urbaniak, *Traktat o zwyczajności*, „Twórczość” 2006, nr 6, s. 116

<sup>232</sup> A. Zieniewicz, *Wytwarzanie wydarzeń w prozie fikcjonalnej i perspektywa autorska (na przykładzie “Skazy” Magdaleny Tulli)*, [w:] tegoż *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011, s. 234.

„doświadczeniach narratora”, o których Tulli opowiada z taką wiarygodnością, jakby były jej własnymi<sup>233</sup>.

Badaczka wskazała na charakterystyczną dyskusję toczącą się po wydaniu *Skazy*, krytycy zastanawiali się czy losy uchodźców przywiezionych pewnego dnia tramwajem do miasteczka („z innej historyjki”) są odniesieniem do Holocaustu czy też nie<sup>234</sup>. Beata Przymuszała w szkicu *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w Skazie Magdaleny Tulli*, uznała iż tytułowa *Skaza* odnosi się zarazem do Zagłady, jak i do ogólnego problemu wykluczenia jako możliwego do powtórzenia mechanizmu<sup>235</sup>:

*Skaza* to książka o bierności świadków, o kształtowaniu się antysemickich poglądów (jak i wszelkich innych uprzedzeń. Ale to również książka o zabijaniu sąsiadów. W tym znaczeniu to utwór o pogromie kieleckim, o Jedwabnem. Te wydarzenia są rdzeniem powieści, zasłanianym nie tylko dlatego, by dokonać uniwersalizacji<sup>236</sup>.

Badaczka dostrzegała paraboliczność opowieści, która nie odnosi się do jednostkowości konkretnego wydarzenia (Zagłady), ale także do innych historii związanych z wykluczeniem. Zdanie to podzielała Hanna Gosk, jej zdaniem *Skaza* była studium na temat Innego/Obcego<sup>237</sup>: „każde nie-ja może okazać się jednostką ze skazą, jeśli nieoczekiwanie znajdzie się w nie-swojej przestrzeni”<sup>238</sup>. Marta Suchańska dostrzegała

---

<sup>233</sup> K. Dzika-Jurek, „Setka szarych palt”. (Nie)świadomość Zagłady w powieści *Skaza* Magdaleny Tulli, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 27, online: <https://rcin.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/62250?id=62250>, dostęp: 05.05.2021.

<sup>234</sup> Sama Dzika-Jurek w swoim tekście pisze: “Zagłada to słowo, którego narrator powieści nigdy nie użyje wprost, ale które pojawia się w mocy sugestywnych, niepokojących opisów i w przeczuciu – które nie opuszcza narratora – nieuchronnie zbliżającej się katastrofy, której ofiarami będą nieznanzi przybysze”. Warto dodać, iż w wydanych później *Włoskich szpilek* słowa: Zagłada, obóz, także nie pojawiają się bezpośrednio, jednak z przedstawionych w opowiadaniach kontekstów, bez trudu dopasujemy je do konkretnej historycznej sytuacji. Tamże, s. 32.

<sup>235</sup> Badaczka problem ten porusza w swojej książce *Smugi zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, w rozdziale: *Skaza? - Zagłada jako problem polskiej pamięci. Szukanie opowieści (w książce Magdaleny Tulli)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

<sup>236</sup> B. Przymuszała, *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w Skazie Magdaleny Tulli*, „Akcent” 2008, nr 4.

<sup>237</sup> Co zresztą podkreślała sama Tulli w cytowanym wywiadzie, a także we fragmentach ze *Skazy*, w których podkreślona zostaje odmienność przybyszów od mieszkańców miasteczka: “Setka takich palt, lub zgoła parę tysięcy, to już liczby niepojęte. Plama skłębionej szarości we wszystkich możliwych odcieniach, nieuchronnie przeniknięta smutkiem, zaciągnięta, jak chmurami, przeczuciem wspólnego losu, którego nikt nie pragnie. (*Skaza*, s. 11-12), “Obcość jest obca, i właśnie to stanowi o jej istocie”. (*Skaza*, s. 66).

<sup>238</sup> H. Gosk, *O czym opowiada Inny/Obcy?*, „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 13.

w *Skazie* nowy wątek zapoczątkowany *Raportem o mowie nienawiści*, zdaniem badaczki z powieści płynie gorzki morał, iż każdy z nas pod wpływem narracji wspólnotowej wykluczającej Innego może być zdolny do przemocy<sup>239</sup>.

Wydane w roku 2011 *Włoskie szpilki* stały się prawdziwym przełomem w recepcji twórczości Magdaleny Tulli. Autorka w cytowanym już wywiadzie stwierdza jednak:

W *Szpilekach* nie „odsłoniłam” niczego nowego. Z klocków, jakie miałam do dyspozycji, zbudowałam postać, która mimo podobieństw nie jest mną i lepiej ode mnie pasuje do historii. To nie jest autobiografia (...). Gdybyś spytała, czy jakaś konkretna scena naprawdę miała miejsce? Możliwe, że miała, ta albo podobna, bo używałam osobistego materiału (...). *Szpilki* i *Szum* wyprodukowały „wrażenie realności” o takiej sile, że nabierał się najbardziej zblazowany krytyk. (...) Ale czułam, że teraz mówimy o tym samym i rozumiemy się. Mówimy o naszym życiu, o tym, co mamy ze sobą wspólnego. Okazało się, że można wydostać się z szuflady. Klucz był tak dobry, że pasował też do wcześniejszych książek, co jakiś cudem od razu zostało dostrzeżone. (...) Po ukazaniu się *Włoskich szpilek* przekleństwo etykietek zostało wreszcie zdjęte, niektórzy wrócili do *Trybów* albo sięgnęli po nie po raz pierwszy, przeczytali je w normalny sposób, bez tego spinania się. Ludzie, z którymi się liczę, zauważali, że *Tryby* to moja najlepsza książka, i że nie chodzi w niej o teorię literatury. Dla mnie to było prawie tak, jakby ktoś mnie w końcu przeprosił<sup>240</sup>

Trudno jednak analizując *Włoskie szpilki* i znając życie autorki uciec od pokusy autobiograficznej interpretacji opowiadań. Pisarka, podobnie jak jej bohaterka, mierzyła się w swoim życiu z posttraumą będącą skutkiem uwięzienia matki w czasie II wojny światowej w obozie koncentracyjnym. Zarówno Tulli, jak i bohaterka opowiadań posiadają polsko - włoskie korzenie i mogły obserwować różnice w powojennym świecie obu krajów, obie boleśnie przeżyły wydarzenia marca 1968 roku.

Nie dziwi przeto fakt, że większość krytyków w swoich recenzjach *Włoskich szpilek* podkreślało autobiografizm opowiadań. Wystarczy wspomnieć wypowiedzi Aleksandry Grzemskiej (która włączyła *Włoskie Szpilki* do nurtu postpamięciowego polskiej prozy)<sup>241</sup>, Marty Mizuro<sup>242</sup>, Dariusza Nowackiego<sup>243</sup>, Justyny Sobolewskiej

---

<sup>239</sup> M. Suchańska, *Eksperyment Magdaleny Tulli*, „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 17.

<sup>240</sup> *Jaka piękna iluzja*, dz. cyt., s. 95-97.

<sup>241</sup> A. Grzemska, *Stan ciągłej gotowości*, „Pogranicza” 2012, nr 2;

(„Tulli przenikliwie pokazuje rzeczywistość powojenną, podminowaną strachem i ukrytą agresją (...) przejmująco opowiada o polskiej traumie, która drażni każdego z nas do dzisiaj”)<sup>244</sup>. Do trudnych relacji matki i córki odwołuje się Artur Madaliński, pisząc: „Tulli jest mistrzynią w demaskowaniu tych uczuć, o których chcielibyśmy zapomnieć, tych ran, które otwierają się najszerzej i krwawią najdłużej, ponieważ zadają nam je najbliżsi”<sup>245</sup>. Do wątku tego nawiązuje także w swojej drugiej recenzji Dariusz Nowacki, zwracając uwagę na terapeutyczny wymiar powieści:

Wymowa *Włoskich szpilek* nie jest bynajmniej krańcowo pesymistyczna. Mimo że pisarka zwraca się ku mrocznej przeszłości, nawiązuje do bolesnych zdarzeń z dzieciństwa i wczesnej młodości, o których zapewne chciałaby zapomnieć, ostatecznie snuje swoją opowieść z perspektywy aktualnej, a więc, jeśli można tak powiedzieć – po „wyzwoleniu” czy „ukojeniu”. Nie sposób nie dostrzec autoterapeutycznego wymiaru tego utworu, nie zauważyć utrwalonego na kartach tej prozy procesu „dochodzenia do siebie”, układania się z własnym dziedzictwem i biografią<sup>246</sup>.

W omówieniach często pojawiało się przekonanie, że utwór ten stanowi do wcześniejszych powieści autorki. Możemy przytoczyć tutaj chociażby recenzje Zofii Zaleskiej<sup>247</sup>, Katarzyny Szkaradnik<sup>248</sup> czy Tadeusza Sobolewskiego<sup>249</sup>. Problematyczną kwestię autobiografizmu poruszała Ewa Wiegandt:

---

<sup>242</sup> M. Mizuro, *Magdalena Tulli: Włoskie szpilki*, „Opowiadanie” 2012, nr 0, s. 157.

<sup>243</sup> W swojej recenzji Nowacki pisze: „pisarka potwierdziła, że jej smutne, acz podszyte melancholijnym humorem opowieści mają zakotwiczenia autobiograficzne, że ilekroć opowiadała nam o utracie i lęku, braku sensu i poczuciu klęski, obcości czy dziwności istnienia, tylekroć opowiadała przede wszystkim o sobie”, Zob. D. Nowacki, *Dlaczego „przeszłości jest za dużo?”*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 18.10.2011, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,10486733,dlaczego-przeslosci-jest-za-duzo.html>, dostęp: 15.05.2021.

<sup>244</sup> J. Sobolewska, *Polska trauma*, „Polityka”, 27.11.2011, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1520640,1.recenzja-ksiazki-magdalena-tulli-wloskie-szpilki.read>, dostęp: 15.05.2021.

<sup>245</sup> A. Madaliński, *Dokręcanie śruby*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 10 (dodatek „Książki w Tygodniku”), online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dokrecanie-sruby-15437>, dostęp: 15.05.2021.

<sup>246</sup> D. Nowacki, *Wyzwolenie, ukojenie*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 43 (dodatek „Angelus”), online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wyzwolenie-ukojenie-17444>, dostęp: 15.05.2021.

<sup>247</sup> Z. Zaleska, *Życie na minusie*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 1, s. 292.

<sup>248</sup> „Otóż właśnie przy nazwisku Tulli wypadałoby się zatrzymać, należy ono bowiem do zasadniczych przyczyn bolesnego, dramatycznego rozdarcia narratorki-bohaterki „Włoskich szpilek”. Narratorki, która tym razem wyposażona została w jawne rysy autobiograficzne. Czy nastąpił tu zatem radykalny odwrót od nieepickiej wersji metafikcji (...) w stronę antyfikcji? (...). Jakkolwiek odmienna byłaby przeto proporcja fikcji do autentyku, niezmienny pozostaje autentyzm, którego co prawda odmawiali niektórzy krytycy pozostałym opowieściom pisarki, rzekomo nazbyt literackim, zimnym, przerafinowanym”. K.

Właściwością *Włoskich szpilek* jest dominacja „ja” pisarskiego nad autobiograficznym. Polega ona na realizowaniu różnymi środkami, znanymi z wcześniejszych książek, ironicznego dystansu narracyjnego do przedmiotu opowieści (...). Dorosła autorka, czerpiąc materiał fabularny z własnego życia, traktuje siebie z dzieciństwa jak postać powieściową. Powstrzymuje się od utożsamienia, opowiada o niej swoimi, już wypracowanymi, środkami pisarskimi, by z dystansem narracyjnym zyskać dystans poznawczy, interpretacyjny do własnej osoby, spojrzeć na siebie oczami innych i dowiedzieć się, dlaczego jest właśnie taka, jaka jest (...). Nie mamy więc do czynienia z właściwym dla wspomnień z dzieciństwa narracyjnym przenikaniem się punktu widzenia osoby dorosłej z perspektywą dziecięcą, jest natomiast fantastyczność i cudowność jak w baśni, jest też nieoceniona możliwość wykorzystania dziecinnej naiwności, która stanowi formę ironicznego cudzysłowu<sup>250</sup>.

Oprócz autobiografizmu istotną kwestią dostrzeżoną przez krytyków był motyw Zagłady, postpamięci, traumy. Skupiają się na nich między innymi Magdalena Mips i Natalia Żórawska. Pierwsza z badaczek dokonuje porównania *Włoskich szpilek* Magdaleny Tulli z *Rodzinną historią lęku* Agaty Tuszyńskiej<sup>251</sup> twierdząc, iż oba utwory: „łączy zarówno perspektywa pohołocaustowa (...), jak i zastosowana w utworach konwencja autobiograficzna; wypowiedzi ich bohaterek-narratorek można uznać za autorskie porte-parole. Twórczynie te nie doświadczyły Holocaustu w sposób bezpośredni, ale pośrednio - w przekazie rodziców, co sprawia, że ich pamięć tego czasu jest de facto postpamięcią (...). W konsekwencji [oba utwory - PM] są także

---

Szkaradnik, *Płynąć dalej pod prąd*, „ArtPapier” 2012, nr 1, online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=144&artykul=3094>, dostęp: 15.05.2021.

<sup>249</sup> “[W] najnowszej [powieści - PM] "Włoskich szpilek", następuje zasadnicza zmiana. Co w tamtych powieściach było modelową "historyjką", tu jest zakamuflowaną autobiografią autorki. Postacie w przeciwieństwie do tamtych dawnych wzruszają. Już wiemy, kim jest narratorka - urodzona w konkretnym miejscu i czasie, po Hitlerze i Stalinie, w powojennej Polsce (nazwanej krajem orła bez korony), balansująca między dwoma światami, ojca i matki, przenikającymi się jak Escherowskie figury: z jednej strony Mediolan, z drugiej - nienazwana peerelowska Warszawa. "Dwa światy, z których jeden był piękny, drugi brzydki, jeden uprzejmy, drugi nieprzyjazny". Ten "brzydki" jest tym "prawdziwym". (T. Sobolewski, *Nie ma zmyślonych opowieści*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 216, online: [http://wyborcza.pl/1,75410,12487543,Nike\\_2012\\_\\_Magdalena\\_Tulli\\_\\_Nie\\_ma\\_zmyslonych\\_opowieści.html](http://wyborcza.pl/1,75410,12487543,Nike_2012__Magdalena_Tulli__Nie_ma_zmyslonych_opowieści.html), dostęp: 15.05.2021).

<sup>250</sup> E. Wiegandt, „To” *Magdaleny Tulli*, Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Literacka nr 22, 2013 s. 144-145, online: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl/article/view/2143/2132>, dostęp: 15.05.2021.

<sup>251</sup> M. Mips, *Teraźniejszość naznaczona (post)traumą (na przykładzie Włoskich szpilek Magdaleny Tulli i Rodzinną historią lęku Agaty Tuszyńskiej*, [w:] *Sekundy u epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*, red. naukowa: Żaneta Nalewajk, Warszawa 2013, s. 236-249.

istotnymi świadectwami budowania własnej tożsamości”<sup>252</sup>. Badaczka podkreślała poczucie obcości bohaterki *Włoskich szpilek* spowodowane zarówno żydowsko-włoskim pochodzeniem, jak i jej trudną relacją z wycofaną i chłodną matką oraz nieobecnym ojcem.

Żórawska, opisując świat przedstawiony utworu, koncentruje się na powojennej rzeczywistości PRL-owskiej, która naznaczona jest opresją i okrucieństwem:

Powojenna rzeczywistość, w której przyszło jej [bohaterce - PM] dorastać, wpłynęła na jej terażniejszość, poczucie tożsamości i kontakty z najbliższymi. Wokół przemocy i agresji dnia codziennego, braku matczynej miłości, w rozdarciu między polskim, peerelowskim światem a włoską rodziną przyszło jej spędzić najważniejsze chwile dzieciństwa. Jednak to przede wszystkim żydowskie pochodzenie, odziedziczone po matce, odcisnęło na niej największe piętno. (...) Tulli, jako autorka pokolenia postholocaustowego, udowadnia w swojej książce, że trauma Zagłady dalej obecna jest w świadomości polskich Żydów<sup>253</sup>.

Badaczka odnosi się ponadto do chaosu, łącząc go z dyskursem o Zagładzie, a także bezładem kolejnych opowiadań, w których przeplatają się opowieści zarówno z czasów wojennych, jak i powojennych oraz z dzieciństwa i dorosłości bohaterki, upatrując źródeł “chaosu” i rozbicia fabularnego w chorobie matki bohaterki<sup>254</sup>. Na temat

---

<sup>252</sup>Warto jednak podkreślić, iż badaczka niesłusznie uznaje iż źródłem wojennych skojarzeń bohaterki *Włoskich szpilek* są domowe opowieści. W domu bohaterki temat wojny jest całkowicie pomijany i wyparty, powraca dopiero w czasie choroby matki, gdy bohaterka jest już dorosłą kobietą. Wojenne skojarzenia funkcjonują natomiast w przestrzeni ogólnopaństwowej - w szkole i otaczającej bohaterkę rzeczywistości. (Tamże, s. 237-238).

<sup>253</sup> N. Żórawska, *Na początku był Chaos i... Żydówka. O Włoskich szpilekach Magdaleny Tulli*, [w:] *Literatura i chaos: szkice o literaturze XX i XXI wieku*, pod red: B. Gutkowskiej, A. Nęckiej, s. 242., Katowice 2016, online: <https://core.ac.uk/download/pdf/197751672.pdf>, dostęp: 15.05.2021.

<sup>254</sup> „Obie kobiety połączyły trudne relacje – stają się one jednym z głównych źródeł zamętu, jaki panuje w życiu bohaterki-autorki. Z powodu choroby matki następuje również rozbicie czasowe fabuły, które wzmacnia się wraz z narastającymi kłopotami z pamięcią. W całym zbiorze nie pada żadna konkretna data, choć autorka umiejętnie naprowadza czytelnika na kolejne znaczące terminy. Pierwotna akcja rozgrywa się „Osiemnaście lat po Jalcie”, ale liczne, często tworzone w formie onirycznych majaków retrospekcje cofają ją do czasów wojny. Ta dezorganizacja czasowa spotęgowana jest wtedy, gdy opowiadanie snute z perspektywy dziecka przeistacza się w opowieść kreowaną oczami dorosłej kobiety. Wszystko to rozpięte jest na niepewnej konstrukcji złożonej z pamięci małej dziewczynki i skrawków coraz bardziej błędnych wspomnień jej matki. Chaos wojny trwa we *Włoskich szpilekach* od pierwszego zdania, a historia Karoliny albo Małgorzaty doskonale wpisuje się w ten bezład doświadczeń”. (N. Żórawska, *Na początku był chaos...*, dz. cyt., s. 249).

Magdalena Mips z kolei, rozbicia fabularnego i czasowego upatruje w fackie, iż *Włoskie szpilki* są, zgodnie z koncepcją Dominicka LaCapry przedstawioną w *Historii w okresie przejściowym*, “dokumentem

kompozycji *Włoskich szpilek* wypowiedziała się także Ewa Wiegandt w cytowanym już tekście:

Kompozycją rządzą dwie przeciwstawne tendencje: fragmentaryzacji i scalania. Autorka opowiada achronologicznie o wybranych fragmentach swej biografii: o przedszkolu (*Włoskie szpilki*), chorobie matki (*Fusy*), historii włoskiej rodziny ojca (*Niezgodność brzmień*), o dziecku, które zginęło w Auschwitz (*Broniek*), o kłopotach w szkole (*Komiczne sylaby*), o powrotach ze szkoły do domu (*Klucz*) oraz o przeżyciach Marca 1968 (*Farbowane lisy*). Scalanie odnosi się do powolnego, wieloaspektowego odkrywania rodzinnej tajemnicy, jaką jest żydowskie pochodzenie matki. Zabieg został przeprowadzony mistrzowsko, wciąga czytelnika w odsłanianie niewiadomego, które było udziałem samej autorki<sup>255</sup>.

Marta Cuber korzysta z metafory krypty - zaczerpniętej z pism Nicolasa Abrahama i Marii Torok - jako: „miejsca szczelnie zamkniętego, z którym wiążą się: groza, strach, przerażenie, ciemność i lęk przed śmiercią”<sup>256</sup>. Autorka łączy metaforę „skrzynki-krypty” z językiem ekonomii:

Przykładowo, topos zamkniętej skrzynki może się kojarzyć Tulli nie tylko z pismami Freuda, ale też z sejfem, więc skrytką na kosztowności. A te z kolei bez trudu da się powiązać z bogactwem Żydów. Mówiąca o „masie upadłościowej” i „kapitale ujemnym” narratorka opowiada jednocześnie o obozie Zagłady, który pośrednio wpłynął i na jej życie, oraz o konsekwencjach bycia Żydówką w powojennej Polsce<sup>257</sup>.

Język ekonomii, jakim Tulli opisuje „spadek” odziedziczony po przodkach, badaczka opisuje jako swoisty „powidok” z krypty. W swojej pracy Cuber, opisując metaforę stosowaną przez Tulli, wymienia między innymi - metafory włókiennicze, żydowskie nazwiska, idiomy zamknięcia, metafory ognia, metafory muzyczne.

---

pracy pamięci traumatycznej (...), która przenosi ze sobą do teraźniejszości i przyszłości doświadczenia tak, jakby między przeszłością a teraźniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica. W pamięci traumatycznej przeszłość nie jest po prostu zamkniętą i skończoną historią”. Zob. Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Kraków 2009, s. 76. Cyt. za: M. Mips, *Teraźniejszość naznaczona (post)traumą*, dz. cyt., s. 248.

<sup>255</sup> Wiegandt Ewa, „To” *Magdaleny Tulli*, dz. cyt., s. 145

<sup>256</sup> Zob. M. Cuber, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 69. Do tego fragmentu książki Cuber powrócę w rozdziale dotyczącym zagadnień postpamięciowych.

<sup>257</sup> Tamże, s. 70.



o uniwersalną, nieledwie ogólnoludzką potrzebę przebaczenia, a może bardziej o pracę, którą należy wcześniej wykonać - tak, żeby ów doniosły akt moralny stał się możliwy”<sup>261</sup>. Podobną opinię wygłosiła Agnieszka Rząca skupiająca się dodatkowo na wątku autobiograficznym:

Mądrość, która tkwi w książkach Magdaleny Tulli, rodzi się z głębokiego przemyślenia zależności, jakie zachodzą w naszych relacjach z innymi. Autorka opisuje swoje doświadczenia – literacko je przy tym przetwarzając – i na ich przykładzie bada, skąd bierze się wzajemne niezrozumienie, które składa się na coraz dłuższe rachunki krzywd. Powoływanie do życia światów pozwala zrozumieć zasady, jakie nimi rządzą<sup>262</sup>.

Anna Arno uważa *Szum* za pewnego rodzaju książkę terapeutyczną, gdzie literatura ujawniła moc przezwyciężenia traumy dzięki jej wyrażeniu<sup>263</sup>. Warto zauważyć, iż większość recenzentów skupiała się na motywach fantastycznych w powieści: postaciach lisa-przyjaciela oraz esesmana, a także scenach telefonicznych rozmów z umarłymi<sup>264</sup> i końcowej scenie Sądu Najniższego<sup>265</sup>.

---

<sup>261</sup> D. Nowacki, *"Szum" Magdaleny Tulli. "Powieść nie do przecenienia"*, "Gazeta Wyborcza", 30.09.2014, online:

[https://wyborcza.pl/1,75410,16725324,Szum\\_Magdaleny\\_Tulli\\_Powieść\\_nie\\_do\\_przecenienia.htm](https://wyborcza.pl/1,75410,16725324,Szum_Magdaleny_Tulli_Powieść_nie_do_przecenienia.htm), dostęp: 20.06.2021.

<sup>262</sup> A. Rzonca, *Powrót lisa*, „Znak” 2014, nr 11, s. 113.

<sup>263</sup> A. Arno, *Śluz*, „Zeszyty Literackie” 2015, nr 1, s. 240.

<sup>264</sup> „Finał przynosi jeszcze jeden kapitalny zespół scen: rozmowy telefoniczne z nieżyjącymi osobami. Finał otwiera ważne zdanie: "Ze zmarłymi tylko przez telefon, inaczej się nie da". Okazuje się, że nawet to nie jest wcale proste. Po pierwsze, trudno odnaleźć numery telefonu do zmarłych. Żeby na przykład zadzwonić do nieżyjącej matki, bohaterka musi zdobyć przedwojenną książkę telefoniczną Łodzi. Ale i to nie daje pewności. Wykonany w roku 1938 telefon do matki kończy się niczym - odebrała służąca i powiadomiła naszą bohaterkę, że "Renata jeszcze nie wróciła ze szkoły". Po drugie, umarli, z którymi udało się nam połączyć, niekiedy nie chcą z nami rozmawiać, wykręcają się brakiem czasu lub inną lichą wymówką (...). Rozmowy z lisem, częstowanie esesmana czekoladą (motyw z obrad "sądu najniższego"), telefony do zmarłych - metafor tego rodzaju jest tu sporo. Każda z nich wydaje się udana, pojemna, sugestywna. Po co one są? Ano po to, żeby jakoś zapanować nad bolesną przeszłością, usunąć z niej to, co dręczy i kaleczy". (D. Nowacki, *"Szum" Magdaleny Tulli. "Powieść nie do przecenienia"*, dz. cyt.).

<sup>265</sup> „Kulminacyjną sceną powieści są obrady „Sądu Najniższego”. Mistrzem ceremonii jest lis, przed laty odnaleziony w kolorowance przywiezionej z Mediolanu, towarzysz spacerów dziewczynki po wymyślnym lesie, nauczyciel strategii przetrwania i ucieczki. Obrady toczą się w ciemnych podziemiach prawdziwego sądu. Na mównicę wchodzi świadek i sprawcy dawnych upokorzeń: wredna nauczycielka, pierwszy chłopak, nielojalna koleżanka. Celem procesu nie jest udowodnienie win, lecz sondowanie możliwości przebaczenia. Padną tu ważne słowa o warunkach, jakie muszą zostać spełnione, żeby przebaczyć, gdy nikt nie mówi „przepraszam”. (M. Szymański, *Przezroczyść*, dz. cyt.). Z kolei Marta Heydel do finałowej sceny odnosi się krytycznie zarzucając jej dawanie łatwych pociech o wybaczeniu. (M. Heydel, *Byliśmy nieprzyjaciółmi*. „Dwutygodnik” 2014, nr 10, online: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5479-byalismy-nieprzyjaciolmi.html>, dostęp: 20.06.2021).

Beata Przymuszała w artykule *Między „Włoskimi szpilekmi” a „Szumem” Magdaleny Tulli - wokół problemu ofiary. Re-lektura emocji* powtarzalności tematyki obu powieści upatruje – w odwołaniu do pism Freuda i Dominika LaCapry – w nieprzepracowanej traumie: “(...) powtarzanie może być rozumiane jako nieświadomy powrót do wypieranych, bolących fragmentów biografii, ale i jako wyraz świadomego ich przepracowania”<sup>266</sup>. Badaczka skupiała się także na kontekście postpamięciowym *Szumu*, a także na postaci lisa-pomocnika, będącego „dziecięcą projekcją wyobraźni” bohaterki. Przymuszała uważała, iż w odróżnieniu od *Włoskich szpilek* w *Szumie* „bohaterka próbuje dookreślić stany, w jakich się znajdowała jako mała dziewczynka”<sup>267</sup>. Przeprowadza pewnego rodzaju pracę emocjonalną, analizując swoje emocje i przypominając skrywane uczucia. Niezwykle istotną rolę, zdaniem badaczki, odgrywają postaci lisa i esesmana stanowiące metaforyczne ujęcia problemów emocjonalnych:

Lis i esesman to postacie wskazujące na problem wycofania i ekspansji, wynikający z konieczności przystosowania i agresywnego, skupionego na sobie pragnienia dominacji. Lis odsłania wszystkie mechanizmy mechanizmów obronnych: zapewniających w danym czasie przetrwanie i utrudniających życie po zagrażających wydarzeniach. Jednocześnie jednak to właśnie lis prowadzi rozprawie, która ma doprowadzić do przebaczenia: jego uległość, niechęć wobec manifestacji siły, może oznaczać w tym przypadku metaforycznie ujętą otwartość na zmianę relacji. Esesman, który chce nauczyć dziewczynkę bycia twardym, niepokojąco przypomina sposób funkcjonowania jej rodziny. (...) Z jednej więc strony (...), jego obecność przypomina o skrywanej przez dziewczynkę agresji, a z drugiej strony jego postać przywołuje problem eksponowania siły.<sup>268</sup>

Jak więc widzimy, problematyka emocjonalności, traumy, postpamięci, kwestii rodzinnych wylania się w najnowszych opracowaniach dotyczących *Włoskich szpilek* i *Szumu* na plan pierwszy. W kolejnym podrozdziale przyjrę się bliżej nakreślonym tutaj

---

<sup>266</sup> B. Przymuszała, *Między Włoskimi szpilekami a Szumem Magdaleny Tulli - wokół problemu ofiary. Re-lektura emocji*, [w:] tejsze, *Smugi Zagłady...*, dz. cyt, s. 235.

<sup>267</sup> Tamże, s. 261.

<sup>268</sup> Tamże, s. 278.

zagadnieniom, umiejscawiając twórczość Tulli w szerszym kontekście literatury Zagłady, skupiając się szczególnie na kwestiach postpamięci<sup>269</sup>.

## 2. Literatura Holocaustu / literatura żydowska a kwestie traumy i postpamięci

Przymuszała podkreśla, iż tematyka zagłady Żydów jest jednym z najważniejszych tematów badawczych polskiej literatury od lat dziewięćdziesiątych. Natalia Żórawska odwołując się do tematyki literatury Holocaustu podkreśla jej skandaliczny charakter wynikający z problemu niewyraźności tematu<sup>270</sup>, oraz zaznacza, że w Polsce tematyka ta wiąże się bezpośrednio z „problemem narodowej traumy wojennej, jaką niejako w formie wiecznej darowizny przekazały całemu społeczeństwu ofiary i świadkowie czasu Zagłady<sup>271</sup>:

Dyskurs o Zagładzie charakteryzują [...] dążenia niejednorodne: z jednej strony panuje powszechne przekonanie, że żaden istniejący środek wyrazu nie jest zadowalający i wciąż trzeba szukać środków adekwatnych lub też uświadamiających odbiorcy swoją zasadniczą nieadekwatność; z drugiej poszukiwania formalne są ograniczone przez poczucie stosowności. Stwierdzić, iż zjawisko Holocaustu zadało cios beztroskim rozważaniom estetycznym, wprowadziło na nowo rygor moralny, to z pewnością zbyt wiele, można jednak powiedzieć z całą pewnością, że kategorie estetyczne silnie motywują dyskurs holokaustowy<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> W ramach zakończenia warto dodać iż Tulli jest także autorką wydanego pod pseudonimem Marek Nocny thrillera *Kontroler snów* (2007) oraz dwóch książek dla dzieci: *Awantura w lesie* (2013) oraz *Ten i tamten las* (2017).

<sup>270</sup> Na problem ten zwracała także uwagę Kamila Dzika-Jurek cytując Agnes Heller: „Żadnego wydarzenia w historii nie można całkowicie objaśnić, jednak Holocaustu nie można nawet zrozumieć”. Opisanie Zagłady jest epistemologicznie niemożliwe. Jak pisze Dzika-Jurek: „Nie sposób przecież określić wagi tego c i ę ż a r u , bo jego miara pozostaje poza symbolami ludzkiego języka, stąd trudno go z tej nienazwanej, nieświadomej przestrzeni odzyskać”. (Á. Heller, *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*, przeł. A. Kopacki, „Przegląd Polityczny” 2001 nr 52-53, s. 22. Cyt. za: K. Dzika-Jurek, „Setka szarych palt”, dz. cyt., s. 25.

<sup>271</sup> N. Żórawska *Dziedzictwo (nie)pamięci Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 7-8.

<sup>272</sup> K. Chmielewska, *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoa* [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków 2005, s. 247, Cyt za: Żórawska Natalia, *Na początku był chaos i Żydówka*, dz. cyt., s. 243

Żórawska uważa, że *Włoskie szpilki* i *Szum* łączą dwa bieguny dyskursu o Holocauście, nie wyzbywając się jednocześnie najbardziej charakterystycznych cech tej literatury: zagadnienia chaosu, który odwzorowuje nieład wojny i powojennego świata, a także kulturowego tabu, czyli tematu, którego nie powinno się poruszać. Jak zaznacza badaczka, motywy żydowskie w prozie powojennej od początku zyskiwały etykietę kłopotliwych: “O ile wówczas [po wojnie - PM] były one jednym z głównych tematów w polskiej twórczości, o tyle wraz z upolitycznieniem literatury w PRL-u i polityczną nagonką na obywateli żydowskiego pochodzenia zostały zepchnięte na margines literatury, z którego nieśmiało wyzieranie mogło grozić publiczną denuncjacją oraz stanowczą dezaprobatą władz i społeczeństwa”<sup>273</sup>. Autorka przypomina słynny tekst Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* opublikowany w 1987 roku, w którym Błoński: “wzywał Polaków do uznania swojej współ-winy za Holocaust. Nie »pełnej winy« czy »zbiorowej odpowiedzialności za zbrodnię«, lecz »współ-winy« za niedostatek pomocy oraz za niedopełniony obowiązek odprawienia żałoby po zamordowanych »braciach starszych«”<sup>274</sup>. Milczenie na temat Holocaustu, przenikało struktury społeczne, od rodziców, poprzez dzieci, a niekiedy nawet do wnuków powojennych mieszkańców Polski.

Doszedł tu jednak jeszcze czynnik inny. 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 ocaleli z Zagłady, w ogromnej większości przypadków opuściło Polskę. Przyczyną takiego stanu rzeczy był głównie brak poczucia bezpieczeństwa.<sup>275</sup>

Wokół wątku żydowskiego narosła więc pewnego rodzaju wstydlivość, którą społeczeństwo starało się wyprzeć. Dla wielu Polaków żydowskość ojca lub matki stała się pewnego rodzaju traumą i dziedzictwem trudnym do zaakceptowania.

---

<sup>273</sup> N. Żórawska *Dziedzictwo (nie)pamięci Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia*, dz. cyt, s. 10.

<sup>274</sup> P. Czaplński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 108.

<sup>275</sup> F. Tych, *Potoczna świadomość Holocaustu w Polsce – jej stan i postulaty edukacyjne*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy...*, s. 42. Cyt za: Natalia Żórawska *Dziedzictwo (nie)pamięci Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia*, dz. cyt, s. 11.

We *Włoskich szpilkach* i *Szumie* znajdziemy wiele fragmentów ukazujących problemy bohaterki wynikające na początku z niezrozumienia swojego dziedzictwa, a później z jego zaakceptowaniem. Żydowskie pochodzenie bohaterki jest ukryte przed nią samą. Dziewczynka nie wie, że jej matka jest Żydówką, to fakt znany jej koleżankom i kolegom z klasy, którzy chętnie dokuczają jej z tego powodu, rzucając w jej stronę niewybredne komentarze dotyczące spalenia całej rodziny: „- Cała wasza rodzina jest do spalenia - powiedział mi kiedyś większy z tych dwóch, wykręciwszy mi rękę w kącie przy szatni. - Twoja matka na pierwszym miejscu” (WS, s. 22). Bohaterka pragnie dowiedzieć się od matki, dlaczego dzieci grożą jej spaleniem, matka jednak nie podejmuje tematu, ignoruje go, odpowiadając, że ludzi nie wolno palić. Wątek ten jest jednak obecny w pamięci dziewczynki, wraca między innymi w momencie przeglądania albumu malarstwa, gdzie odnalazła obraz, prawdopodobnie *Sąd ostateczny* Memlinga:

Wpatrywałam się w niego godzinami, nie mogłam oderwać wzroku, bo na tym obrazie palono ludzi. Strąceni widłami, spadali w ognistą czeluść. Był i anioł, ale nie patrzył w ich stronę. Pod jego skrzydłami schroniło się kilka postaci z dłońmi złożonymi jak do modlitwy, patrzących zaszpanym wzrokiem na tamtych, nieszczęsnych, których włosy zajmowały się już od płomieni. Więc to tak – myślałam sobie. – Więc tak to wygląda. I nikogo już o nic nie pytałam. (WS, s. 18)

Nieświadomość Zagłady widoczna jest także w scenie oglądania filmu dokumentalnego dotyczącego życia w obozie koncentracyjnym. Bohaterka usłyszała wtedy, iż powinna oglądać z zaciekawieniem, ponieważ jest to film o jej rodzinie, czego dziewczynka dalej nie rozumie. Odczuwa jednak w czasie seansu, podobnie jak inne dzieci, niepokój:

Przyszła i nasza kolej, zamiast na lekcji matematyki zasiedliśmy w świetlicy przed telewizorem. Głos lektora gubił się wśród szumów i trzasków. (...) Z chaosu na chwilę wyłaniały się nieruchome zdjęcia, które oglądaliśmy kątem oka, komentarz czytany przez spikera puszczając mimo uszu. Ci, co patrzyli na ekran, zobaczyli ceglany komin, nad nim skłębiony czarny dym. Dorośli ludzie, nieprzyjemnie chudzi, stali przed nami, gówniarzami, na baczność, w piżamach w paski w biały dzień. Było w tym coś niepokojącego, nawet jeśli się nie wiedziało, o co chodzi. Ale wiedziałam, choć nie miałam pojęcia skąd. Wszyscy wiedzieli. (WS, s. 179-180)

Ten trudny do wyrażenia „nastrój”, czy też „ciężar” pochodzenia opisany przez Przymuszałę w jako „skaza żydowskości”, czyli naznaczenia żydowskim

pochodzeniem<sup>276</sup>. W swojej książce badaczka wymienia różne sposoby radzenia sobie z tym właśnie dziedzictwem - od negacji, poprzez ukrywanie tożsamości, widoczny dystans, aż do "wyjścia z ukrycia" i prezentacji, między innymi w formie literackiej, swojej żydowskiej historii. Badaczka analizuje między innymi twórczość Tadeusza Różewicza, Aleksandra Wata, Piotra Matywieckiego, Agaty Tuszyńskiej, Magdaleny Tulli, bada także konwencje literackie opisujące Zagładę w niekonwencjonalny sposób, między innymi w *Nocy żywych Żydów* Igora Ostachowicza<sup>277</sup>.

Zagadnieniem szczególnie widocznym w obu dziełach Magdaleny Tulli jest kwestia postpamięci samej bohaterki, a także traumy jej matki. Twórczość Tulli dotyczy obszaru postpamięci („szeroki nurt ponowoczesnego dyskursu postpamięci Zagłady”<sup>278</sup>), pisarka występuje tutaj w roli „post-świadka” Zagłady, „drugiego pokolenia”, dla którego traumatyczne wydarzenia Shoah istnieją jako narracje o traumie<sup>279</sup>: „Problem twórczości drugiego pokolenia dotyczy nie tego, jak utrwaląc wszystko to, co się w pamięci zachowało, lecz jak poradzić sobie z pamięcią, która nie jest nigdy pamięcią o bezpośrednich wydarzeniach, ale o opowieścią o nich”<sup>280</sup>.

Samo pojęcie „postpamięci” funkcjonuje w szerszym nurcie *trauma studies* za autorkę tego terminu uznaje się Marianne Hirsch, która w książce *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture after the Holocaust* pochyliła się tym właśnie zagadnieniem:

Nie mamy rzecz jasna autentycznych „wspomnień” odnoszących się do cudzych doświadczeń, a wspomnienia jednej osoby nie mogą stać się wspomnieniami innej. Postpamięć to nie to samo co pamięć, jest ona przecież „post”; ale zarazem, jak staram się dowieść, przypomina pamięć za sprawą swojej siły afektywnej i oddziaływania na

---

<sup>276</sup> Tematykę tę poruszył także, m.in. Mieczysław Dąbrowski. Zob. M. Dąbrowski, *Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*, [w:] tegoż, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011.

<sup>277</sup> Natalia Żórawska we wspomnianej już książce *Dziedzictwo (nie)pamięci* zauważa, że “Do 2005 r. – momentu wydania *Rodzinnej historii łęku* Agaty Tuszyńskiej – literatura holocaustowa miała cechy patriarchalne, ponieważ tylko z tej perspektywy „opowieść losu polskiego [zostawała – N.Ż.] uznana za naturalną, oczywistą”, Zob. N. Żórawska, *Dziedzictwo (nie)pamięci*, dz. cyt., s. 20.

<sup>278</sup> K. Pietrych, *(Post)pamięć Holocaustu – (Meta)tekst a etyka. „Fabryka Mucholapek” Andrzeja Barta a „Byłam sekretarką Rumkowskiego” Elżbiety Cherezińskiej*, [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, t. 1, red. J. Pasterski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 207-208. Warto dodać iż Krystyna Pietrych wśród najciekawszych utworów postpamięciowych, oprócz Tulli wymienia także: Piotra Szewca (*Zmierchy i Poranki*), Marka Bieńczyka (*Tworki*), Sylwię Chutnik (rozdział drugi *Kieszonkowego atlasu kobiet – Łączniczki*) i Bożenę Keff (*Utwór o matce i ojczyźnie*).

<sup>279</sup> Zob. K. Dzika-Jurek, *Setka szarych palt*, dz. cyt., s. 26.

<sup>280</sup> K. Bojarska, *Historia zagłady i literatura (nie)piękna*, „Pamiętnik Literacki” 2008 nr 2, s. 95.

psychikę. Eva Hoffman opisuje to, co jej opowiedziano, jako bajkę: „wspomnienia – a raczej emanacje, nie wspomnienia – przeżyć wojennych wciąż wybuchają w rozbłyskach obrazów, w raptownych, lecz zerwanych refrenach”. Te „nie wspomnienia” przekazane w „rozbłyskach obrazów” oraz „zerwane refreny” przenoszone przez „język ciała” są właśnie esencją postpamięci traumy i jej powrotem<sup>281</sup>.

Swoisty paradoks postpamięci akcentowała między innymi Aleksandra Ubertowska pisząc:

„Postpamięć” jawi się więc jako kategoria naznaczona paradoksem, w sposób nieodwołalny poróżniona sama z sobą. Chodzi tu o wspomnianie czegoś, czego się nie doświadczyło, co objawia się w ramie nieskończonego oddalenia, ale i obsesyjnej obecności, jako doświadczenie nierzeczywiste i zarazem bliskie, niemal doznawane somatycznie<sup>282</sup>.

W tekstach Tulli znajdziemy tego wyraźne odzwierciedlenie. Pisarka bowiem przedstawia rzeczywistość jak literaturę, a pisanie (bycie narratorem, bohaterem i etc.) stanowi literacki odpowiednik „post-świadka” zdarzeń. Jej opowieści pełne są także emocjonalno-afektywnych komponentów, które scalają chaotyczną narrację. Postpamięciową narrację *Włoskich szpilek* analizowała także Ewa Wiegandt pisząc:

*Włoskie szpilki*, które w kręgu postpamięci dają się bez trudu usytuować, wyróżnia niepamięć nie tyle Zagłady, co częściowo żydowskiego pochodzenia bohaterki, a to sprawia, że Zagłada trwa nadal, bo jej przedłużeniem staje się powojenny polski antysemityzm. Ma on w książce Tulli swój fabularny, czyli historyczny, porządek, który skupia się wokół motywu bycia ofiarą niewinną i winną. Lepiej oczywiście dla psychicznej i moralnej równowagi być tą ostatnią, cierpieć za określone winy (...). Opowiadając swoją historię, autorka odnajduje się w polskiej wspólnotcie. Odrzucona

---

<sup>281</sup> M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie*, przeł. Marcin Rychter, s. 19. online:

[https://www.nexto.pl/upload/virtualo/wydawnictwa\\_uniwersytetu\\_warszawskiego/26d7a25412038f5ddac8ef6cf680d8a88cbb911e/free/26d7a25412038f5ddac8ef6cf680d8a88cbb911e.pdf](https://www.nexto.pl/upload/virtualo/wydawnictwa_uniwersytetu_warszawskiego/26d7a25412038f5ddac8ef6cf680d8a88cbb911e/free/26d7a25412038f5ddac8ef6cf680d8a88cbb911e.pdf), dostęp: 20.06.2021.

Tekst oryginalny: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” Spring 2008.

<sup>282</sup> A. Ubertowska, *Pamięć i nieobecność. O doświadczeniu przeszłości w prozie Piotra Szewca*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 363. s. 148-149.

jako obca, odkrywa obcość dużo gorszą, jeżeli będziemy ją oceniać wedle stopnia niewinności ofiar. Czynione przez innych aluzje do żydowskiego pochodzenia odbywają się zgodnie z regułą, która została określona w socjologicznej książce Sergiusza Kowalskiego i Magdaleny Tulli *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*: „Jak często stwierdza się w badanej prasie, problem z Żydami nie na tym polega, że istnieją, ale na tym, że się ukrywają”. Jest to aforyzm uderzający trafnością, ponieważ odnosi się nie do antysemityzmu w ogóle, ale do jego historycznej formy, która zaczęła się w czasie wojny i trwa do dziś jako element lustracyjnej polityki<sup>283</sup>.

### 3. Trauma matki i postpamięć córki

Postać matki bohaterki *Włoskich szpilek i Szumu*, Renaty, poznajemy oczami jej córki. Fragmenty opowiadań pozwalają nam zrekonstruować życie kobiety po powrocie z obozu koncentracyjnego. We *Włoskich szpilkach* już na 26 stronie dowiadujemy się, że matka bohaterki: “Wracała bez pomysłu, co by tu zrobić z niespodziewanie ocalonym życiem - potem dopiero, po dziesięcioleciach, okaże się, że życia jednak nie można ocalić”. Niespodziewanie ocalone życie stało się dla matki bohaterki balastem, który postanowiła ignorować za pomocą milczenia i chłodu, a także życia tak jak trzeba<sup>284</sup>. Ponieważ wszyscy pracowali i zakładali rodziny, tak też postąpiła. Początkową pracę na poczcie zastąpiła pracą na uniwersytecie, w międzyczasie poznała ojca bohaterki, Vico, i zaszła w ciążę. Strategia trzymania fasonu nie była stosowana jedynie przez Renatę, ale także jej siostrę Halinę, której losy poznajemy w *Szumie*. Jak zauważa Krzysztof Szajca, strategia milczenia, unikania tematyki Holocaustu była powszechnie stosowana wśród ocalałych:

W milczeniu o Holokaucie żyły nie tylko społeczności, ale także całe rodziny ocalonych. Żyły w milczeniu i nie były szczęśliwe. Ocaleni zakładali rodziny nie tylko dlatego, że taki jest porządek świata. Zakładali rodziny aby Holocaust zanegować, zaprzeczyć mu, pokonać go, unieważnić. Rodziny po Holokaucie miały więc do wypełnienia niezwykle ważne zadania. Zadaniom tym zwykle sprostać nie umiały i nie mogły. Małżonkowie ocalonych często nie chcieli słuchać “strasznych opowieści”, albo

---

<sup>283</sup> E. Wiegandt, „*To*” Magdaleny Tulli, dz. cyt., s. 149.

<sup>284</sup> Na ostatnich kartach *Szumu* poznajemy moment, w którym matka bohaterki podejmuje decyzję o przyjęciu postawy zdystansowanej wobec doświadczonej Zagłady. Do wątku tego powróć jeszcze w dalszej części pracy.

nawet wysłuchali, ale zareagowali tak, że do starych ran dołożyli nowe (...). Opowieść o Holocauście mogła zostać włączona w grę rodzinną, mogła służyć obarczaniu partnera poczuciem winy, mogła obligować do takich postaw i takiej opieki, której partner dać nie potrafił albo nie chciał (...). Urodzone po wojnie dzieci ocalonych często dostawały spolszone imiona po zamordowanych przodkach, ale o pochodzeniu rodzica dowiadywały się dopiero, gdy zbliżały się do dorosłości, a jego przeżyć wojennych często tylko się domyślały. Milczenie o tym co najboleśniej i najistotniejsze rozlewało się na inne dziedziny życia, zaburzało komunikację, wspierało nieufność i poczucie osamotnienia<sup>285</sup>.

Z opowieści Tulli nie dowiadujemy się, czy matka bohaterki rozmawiała na temat pobytu w obozie ze swoim mężem, włoskim partyzantem, którego w snach prześladowali zabici przezeń Niemcy. Wiemy jednak, że tematu tego nie poruszała w towarzystwie córki, nie zdradziła też nikomu ze szkoły córki, że jest ocalałą z Zagłady. Dowiadujemy się tego w scenie Sądu Najniższego w *Szumie*, kiedy dorosła już koleżanka głównej bohaterki, Zosia, stwierdza: „Tej matki po prostu się bałam. Nigdy się nie uśmiechała, nigdy. Kiedy ją spotykałam, robiło mi się zimno. A ona, córka? No, nikt jej nie lubił, to prawda (...). Kiedy tu usłyszałam o tych obozach, naraz wszystko złożyło się w całość. Teraz powiedziałabym, że nosiła pod sweterkiem jakąś straszną ranę. Nie wiem, skąd by ją miała mieć, przecież wszyscy prowadziliśmy spokojne życie. Co chcę przez to powiedzieć? No przecież właśnie to mówię. Że odziedziczyła ją po matce”<sup>286</sup> (SZ, s. 169). Wspomniany przez koleżankę córki chłód był cechą charakterystyczną matki, wyparcie stało się głównym sposobem na poradzenie sobie z przeszłością<sup>287</sup>. Jak stwierdza bohaterka:

---

<sup>285</sup> K. Szwajca, *Ocaleni z Holocaustu w oczach psychiatry, czyli o milczeniu i pamięci*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. naukowa Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Wyd. II zmienione, Łódź 2011. s. 593.

<sup>286</sup> W scenie tej pojawia się także kolejna metafora postpamięci, jako odziedziczonej w spadku rany. Motyw ten często stosowany jest w opisie doświadczenia posttraumatycznego. Kategorię tę stosuje między innymi Joanna Tokarska-Bakir, pisząc: „Kultura posttraumatyczna skupia się wokół centralnego urazu, zadawnionego i wypartego, który niespodziewanie powraca i poddaje rewizji całą bieżącą rzeczywistość. Formacja ta nie chce wyleczenia, raczej spełnia się w obsesyjnym wpatrywaniu się w niegojącą się ranę”. (J. Tokarska-Bakir, *Historia jako fetysz*, [w:] *Tejże, Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004).

<sup>287</sup> Jak zauważa Beata Przymuszała, jednym z głównych mechanizmów obronnych, stosowanych przez ofiary jest odcięcie się od swoich doznań emocjonalnych - ignorowanie ich, traktowanie z dystansem. Jak napisał Dominick LaCapra: “Trauma pociąga za sobą oddzielenie afektu i reprezentacji: czuje się coś, czego nie potrafi wyrazić, przedstawia w odrętwieniu to, czego nie można poczuć” (D. LaCapra, *Pisanie*

Odkąd ją znałam, potrafiła ze spokojem zaprzeczać oczywistościom. Nie czuła mrozu, ani upału (...). Gdyby mogła sobie na to pozwolić, zaprzeczałaby, że w ciągu 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, jawnie przyznających się do swojej krzywdy. Szczęśliwie to oni ścigali na siebie całą uwagę. (WS, s. 36)

Matka negowała wydarzenia z przeszłości, skupiając się na terażniejszości, pragnęła cichego i spokojnego życia, bez zbędnych dramatów i krzyków, dlatego tak dużym problemem okazało się dla niej macierzyństwo. Dodatkowo ciężar tajemnicy wciąż był przez nią odczuwalny jako „coś co zaczepiało się o każdą z jej codziennych spraw jak kawał kolczastego drutu, nie wiadomo skąd przywleczony” (SZ, s. 41). Metafora ta stanowi odwołanie do obozowej przeszłości ukrytej jeszcze przed córką, której wychowanie było czasem wysiłkiem ponad siły:

Gdyby dziecko żyło życiem uregulowanym i przewidywalnym, jak krzesła, jak fotele, jak ona sama, wszystko potoczyłoby się we właściwym kierunku. Zamiast tego od początku wrzeszczało po nocach, zasikane. Nie o to jej przecież szło. Nie tego oczekiwała. Miała nadzieję, że znajdzie w niemowlęciu sojusznika, a przyszło jej walczyć z nim o przetrwanie. A przecież szło jej o coś najbardziej podstawowego – o wspólne sprostanie rygorom, nie zaś o kaprys czy zachciankę. To prawda, że musiała obarczyć niemowlę ciężarem. Może i nadmiernym, ale ten sam ciężar i ona dźwigała, nie oszczędzając się. Musiała dać odpór roszczeniom niemowlęcia, nie pozwolić, by zburzyło świeżo ustanowiony ład. Udawał, że nie słyszy krzyków. Otwierała okno, zamykała drzwi i wychodziła do sąsiedniego pokoju. (WS, s. 32-33)

Dystans w relacji matki i córki widoczny jest więc od samego początku, podobnie jak obarczanie dziecka „ciężarem” własnej nieprzepracowanej traumy. Dziecko nie spełnia norm matki<sup>288</sup>, dlatego decyduje się oddać córkę na pewien czas pod opiekę włoskiej

---

*historii, pisanie traumy*, przeł. A. Rejniak-Majewska, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, pod red. T. Majewskiego, A. Zeidler-Janiszewskiej, Łódź 2009, s. 528).

<sup>288</sup> „Płacz – pisano w tych poradnikach – nie mieści się w zalecanej normie (...). Moja matka podzielała tę opinię, bo nauczyła się traktować smutek i niepokój jak dziurę w moście, jak wybój na drodze. Aby uczynić swoje życie prostszym, przestała odczuwać własny ból, cóż mogły więc dla niej znaczyć humory niemowlęcia? Ale słysząc jego wrzask, bez wątpienia niosący się przez klatkę schodową, przez okno, przez podwórko i ulicę, drętwiała, jakby groziło jej natychmiastowe zdemaskowanie. Bo w samej rzeczy chciała coś ukryć, i dlatego postawiła przed niemowlęciem inne zadanie niż to, o którym pisano w poradnikach. Życzyła sobie, żeby zostało wypełnione po cichu, z pełną dyskrecją. Bezproblemowe przybieranie na wadze, jedzenie i spanie miało być tylko środkiem do celu, niedającym się podważyć

rodziny i wywozi ją do Mediolanu. Po powrocie dziecka do domu relacje nie ulegają jednak poprawie, jak zaznacza bohaterka-narratorka, jej matka: „Nie życzyła sobie być dotykana, bo dzieci zawsze mają lepkie ręce. Nie życzyła sobie kłopotów. Ale byłam fabryką kłopotów. Nie życzyła sobie mojego towarzystwa. Ani moje miłości. Dlaczego miłości też nie? Gdyby spytał ją o to ktoś obcy, odwróciłaby wzrok, zażenowana. Obcemu nie zdołałaby tego wytłumaczyć” (WS, s. 38). Poprzez dystans tworzony przez matkę dziewczynka czuła się jeszcze bardziej wyobcowana, niezrozumiana i niekochana. W *Szumie* jesteśmy dodatkowo świadkami niedzielnych spotkań w domu ciotki - siostry matki bohaterki, w trakcie których dziewczynka staje się obiektem drwin i żartów najbliższych - matki, ciotki, a także kuzyna. Jej bunt obrazowany za pomocą podnoszenia głosu, wciąż jest tłumiony przez matkę i ciotkę, które nigdy nie tracą odpowiedniego, tj. zdystanowanego i ironicznego tonu chroniącego je przed zranieniem.

Zmiana w relacji kobiet następuje w momencie choroby matki, choroby Alzheimera, kiedy to bohaterka wraz z matką odbywa „podróż pod prąd” i poznaje przedwojenne i obozowe historie matki oraz całej swojej rodziny. Dowiaduje się między innymi ile rodzeństwa miała matka, o tym że syn jej siostry zginął pierwszego dnia w obozie<sup>289</sup>. Jak słusznie zauważa Ewa Wiegandt:

W chorobie matki to, co zostało wyparte, wraca w rozkojarzonych myślach jako pochodząca z różnych czasów terażniejszość. Pojawia się na przykład motyw-obsesja zgubionego, zostawionego dziecka, a wraz z nim poczucie winy. Owym dzieckiem jest jej córka, ale jeszcze bardziej syn siostry, która przemknęła się w obozie do kolumny idących na spalenie dzieci<sup>290</sup>.

Choroba matki okazuje się na tyle poważna, iż pod koniec życia ta nie pamięta najbliższych, nawet córki. Uważa ją za swoją pielęgniarkę, dlatego chętnie opowiada o

---

świadectwem, że przeszłość, nawet jeśli przekroczyła wszelkie możliwe granice, nic nie znaczy”. (WS, S. 34)

<sup>289</sup> „W opowiadaniu "Broniek", najmocniejszym i najświetniejszym w tomie, odbywa się zawrotna podróż. To rekonstrukcja obłądnej logiki chorej na Alzheimera matki, która w pewnym momencie życia zaczęła płynąć pod prąd, "przecinając granice światów". Jak na puszczonej w tył filmie dzień wyzwolenia przeżywała jako początek wojny. Płynąc dalej przez okupację i obóz, "obudziła się pierwszego września" i „stała w przedpokoju z torebką przewieszoną przez ramię”, twierdząc, że „niezwłocznie musi się gdzieś zgłosić”. (T. Sobolewski, *Magdalena Tulli: Nie ma zmyślonych opowieści*, dz. cyt.)

<sup>290</sup> E. Wiegandt, „*To*” *Magdaleny Tulli*, dz. cyt., s. 148

przeszłości, chaotycznej, porwanej na strzępy i fragmenty, których scalenie jest niemożliwe<sup>291</sup>.

Podobną strategię wycofania i dystansu wobec otaczającej rzeczywistości przyjmuje siostra matki opisywana w *Szumie* jako „jego matka” (matka kuzyna głównej bohaterki). Ciotka przedstawiana jest jako kobieta pewna siebie, skora do pomocy innym, jednak traktująca ich (z racji doświadczenia Holocaustu) z ukrywaną wyższością. To osoba pedantyczna, nie lubi, gdy coś wymyka się spod jej kontroli. Chętnie udziela siostrze rad wychowawczych dotyczących córki, proponuje nawet w pewnym momencie wysłanie dziecka do szkoły z internatem. Przez niemal cały *Szum* ukazywana jest jako jedyna powiernica sekretu siostry, dlatego gdy bohaterka informuje ją, iż matka zaczęła opowiadać o wojnie, ta zaczyna negować te informacje: „Fakty zaczynały wymykać się spod rygorów, musiała z całą mocą przywołać je do porządku. Żeby w życiu mojej matki, a przez to w jej własnym, nie załęgła się podstępna bezradność. Wszyscy zrozumieliśmy, że istnieją choroby, na które nie będzie mogła się zgodzić w żadnym wypadku” (SZ, s. 29-30). Kobieta zarzuca nawet narratorce, iż źle opiekuje się matką i wytacza jej proces sądowy:

Z lekarzem umówiła się po przegranym procesie. To spotkanie coś w niej złamało. Nie chciała o nim opowiadać, ale stało się dla mnie jasne, że dała za wygraną. Oprócz ulgi czułam mętny niepokój. Wiedziała, że gdyby była w swojej najlepszej formie, nie poddałaby się za nic na świecie. Choroba jego matki rozpoczęła się dwa lata później od nagłej utraty sił. (SZ, s. 33-34)

Ciotka w trakcie choroby ukazana zostaje jako kobieta niezłomna, pomimo zaawansowanego raka krwi nie decyduje się na leczenie. Do samego końca ignoruje chorobę, wszelką pomoc ze strony innych uznaje za uwłaczającą. Po śmierci matki to narratorka staje się towarzyszką ciotki. Towarzyszy jej nawet na wystawie dotyczącej obozu koncentracyjnego, w którym ta przebywała:

---

<sup>291</sup> „... przepracowanie traumy nie pociąga za sobą całkowitego zintegrowania „ja” ani retrospektywnego zszycia (na przykład przez harmonizowanie lub narrację fetyszystyczną) rozszczępionego doświadczenia przeszłej traumy. (...) Przepracowanie oznacza pracę na symptomach posttraumatycznych w celu złagodzenia skutków traumy wskutek wytwarzania przeciw-sił wobec kompulsywnego powtarzania (lub rozgrywania w działaniu), co uniemożliwia bardziej realną artykulację afektu i rozumienia lub reprezentacji, jak również etyczną i społeczno-polityczną sprawczość w teraźniejszości i przyszłości”. (D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, dz. cyt., s. 155).

Jej ostatni i najgorszy obóz znajdował się koło miasta Linz, dotarła do niego z innego, lepszego obozu spod Drezna, w kolumnie więźniów, która przeżyła trudy paru tygodni podróży towarowymi wagonami, przedzielonej długimi odcinkami marszu. Jakimś cudem nikt nie umarł. Komendant ewakuowanego obozu miał worek cukru i łyżeczkę. Dał ten worek podoficerowi, i ten, wśród piekielnego chaosu, wypełniającego drogi i dworcem codziennie wkładał każdemu z więźniów po łyżeczkę cukru do ust. (...) W tym najgorszym obozie siostra mojej matki przeżyła dwanaście dni, z czego kilka ostatnich bez przytomności. Trzynastego dnia weszli Amerykanie. Gdyby się spóźnili, czternastego dnia pewnie by już nie żyła. W półmroku długo oglądała emblemat nad bramą i wewnątrz baraku, i rzędy fotografii. Potem usiadła na krześle obok szatni, jakby jeszcze na coś czekała. Był trzynasty dzień, ale widziałam na własne oczy, że Amerykanie nie weszli. Musiałam ją stamtąd zabrać. Znalazłam się tam właśnie po to. (SZ, s. 64-65).

Narratorka-bohaterka zdaje się być jedyną osobą, która wierzy w traumę i postpamięć, jak zaznacza w jednym z fragmentów: „Jego matka nie wierzyła we wpływ minionych nieszczęść na nasze życie, uważała, że to wymysł, taki sam jak istnienie podświadomości albo mechanizmu wypierania niewygodnych faktów. W jej oczach świat był nieskomplikowany i wytłumaczalny w dwustu procentach (sz, S. 137). Niewytłumaczalny był więc, do momentu poznania przyczyny trapiącej matkę traumy, jedynie świat samej bohaterki, której odmówiono poznania prawdy o jej pochodzeniu.

Bohaterkę poznajemy jako niemowlę, które swoimi krzykami nie wpisuje się w ogólnie przyjęte normy dziecka spokojnego, ułożonego i idealnego. Dalsze losy bohaterki naznaczone są wyobcowaniem, kłopotami z nauką, odrzuceniem ze strony rówieśników, brakiem zainteresowania ze strony rodziców. Dotykają ją: chłodna i wycofana matka, nieobecny ojciec, krytyka ze strony ciotki, kuzyna, a także problem z określeniem swojej tożsamości, zarówno ze względu na swoje pochodzenie, jak i dwujęzyczność. W kolejnym podrozdziale skupię się na konkretnych przykładach obrazowania traumy i posttraumy z wykorzystaniem nastrojowości. Teraz nakreślę kilka motywów pojawiających się we *Włoskich szpilek* i *Szumie*, które stanowią reprezentację doświadczenia posttraumatycznego bohaterki. Pierwszym z nich jest zmetaforyzowany obraz postpamięci jako otrzymanej w spadku przez bohaterkę, zamkniętej na klucz kasetki (opowiadanie *Broniek z Włoskich szpilek*):

(...) zamknięta kasetka, nie bardzo duża, za to ważąca, jak się wydaje, co najmniej tonę. Bez kluczyka, który gdzieś przepadł, może wyrzucony współczującą ręką, żeby ulżyć spadkobierczyni. (...) tak czy owak trzeba znaleźć sposób, żeby włamać się do kasetki i obejrzeć swoje dziedzictwo. Podatek spadkowy od tych kasetek rozkłada się na całe życie i jest ściągany awansem, a płacić go trzeba aż do śmierci, jeśli nie dłużej. Dodajmy, że są to koszty mordercze. Wieczne zwięźnięcie, zimne tchnienie na karku i zamiast gruntu pod nogami – pustka. (...) Włamała się do kasetki i tak oto weszła w posiadanie niemałego kapitału ujemnego, pomocnego mniej więcej tak jak odwrócone schody, po których idzie się głową w dół, pod mienię, między zwały gruntu ciężkie jak gradowa chmura. (WS, s. 81)

Otwarcie kasetki-skrzyni, którą Marta Cuber utożsamia z kryptą<sup>292</sup>, wspomnieniami ukrytymi, które łączyć możemy z doświadczeniem Holocaustu, wydaje się jak najbardziej trafne, tym bardziej, że w dalszej części rozdziału bohaterka przyznaje, iż „bardziej szczegółową inwentaryzację masy spadkowej udało się przeprowadzić dopiero wtedy, kiedy jej matka zdecydowała się na chorobę Alzheimera” (WS, s. 82):

To swoiste dziedziczenie jest symbolicznie zarysowane poprzez wchodzenie przez bohaterkę w rolę rozmaitych krewnych i przybieranie masek zmarłych bliskich, które nadaje jej matka w chorobowych urojeniach. Karolina albo Małgorzata poznaje w ten sposób traumatyczne historie żydowskiej części rodziny i kontrastowo zestawia je ze wspomnieniami o mediolańskim klanie. Bohaterka-narratorka żyje w chaosie spotęgowanym przez chorobę matki. Ta, która powinna pamiętać tragedię wojny, pod wpływem zdrowotnej niedyspozycji wypiera doświadczenie Holocaustu z pamięci, natomiast ta, która z oczywistych przyczyn nie powinna wiedzieć o wojnie nic – pamięta ją, choć empirycznie jej nie przeżyła<sup>293</sup>.

---

<sup>292</sup> Odrzucony fragment przeszłości – tłumaczy Dąbrowski – uobecniający się w formie śladów, fragmentów i niedopowiedzeń, zostaje jednak częściowo wchłonięty przez psychiczną ekonomię podmiotu, jakkolwiek tkwi w jej obrębie niczym obce ciało, tworząc niedostępną psychicznie kryptę, do której podmiot nie może uzyskać dostępu – osobliwą, ledwie przeczowaną i niepokojącą pustkę we własnej mentalnej przestrzeni (B. Dąbrowski, *Postpamięć i trauma. Myśleć inaczej o literaturze małych ojczyzn (na przykładzie powieści Pawła Huellego i Stefana Chwina)*..., s. 213). Cyt. za M. Cuber, *Metonimie Zagłady*, dz. cyt., s. 69).

<sup>293</sup> N. Żórawska, *Na początku był chaos i Żydówka*, dz. cyt., s. 248. “Można wnioskować, że bohaterka staje się ofiarą traumy »niejako w zastępstwie« za matkę, w myśl koncepcji Anny Mach, która pisze: „Posttraumatyczność bez »traumy« [...] stanowiłaby formację symptomatyczną w sytuacji, gdy rzeczywistym ofiarom nie oddano tego, co im przynależne. Dług zaciągnięty wobec przeszłości jest prawdopodobnie w tym ujęciu długiem niespłacalnym”. A. Mach, *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy - konteksty i perspektywy badawcze*, Tom 1, pod red. Ryszarda Nycza, Universitas, Kraków 2011 s. 223.

Choroba matki umożliwia bohaterce poznanie skrywanej przed nią historii rodziny. Przyjęcie przez bohaterkę „masy spadkowej” wiąże się z obecnością zmarłych w domu matki: „W niektóre dni dom był pełen ludzi. Snuli się po pustych pokojach, całkiem przezroczyści, jak powietrze. Nie dziwię się, że ich do nas ciągnęło. Styczeń czterdziestego trzeciego! To dopiero były mrozy. Wszyscy przychodzili się u nas ogrzać” (WS, s. 91). Narratorka dzięki opowieściom tracącej kontakt z rzeczywistością matki odzyskuje własne dziedzictwo, a także dowiaduje się, że jest ono trudne, ponieważ: „składa się ze zbyt wielu nieszczęść, w których zbyt wielu ludzi odziedziczyło udziały, a nikt nie wie, jak je zainwestować i co w ogóle z nimi zrobić. Dotyczy to zwłaszcza upokorzeń, które chciałoby się po prostu wykreślić z inwentarza albo pozbyć się ich, oddając komuś innemu, nieważne, czy tego chce” (WS, s. 92). Otrzymane przez bohaterkę dziedzictwo określone zostało wprost jako niechciane, jako takie, z którym nie wiadomo, co począć. Według Marty Cuber, kasetka z czasem zastąpiona została przez urnę z prochami matki, z którymi narratorka także nie wiedziała, co zrobić. Matka nie chciała tradycyjnego pogrzebu, pragnęła skremowania (spalenia) oraz rozrzucenia prochów, stopienia się z przestrzenią. Córka wszakże nie mogła spełnić jej życzenia, ponieważ taki rodzaj pochówku był w Polsce zabroniony. Prochy matki przebywały więc w jej mieszkaniu, aż do czasu jednej z telefonicznych rozmów ze zmarłą.

Kolejnym motywem, który ujawnia doświadczenie postpamięci we *Włoskich szpilkach* i *Szumie*, są pojawiające się parokrotnie fotografie. Zdjęcia w dyskursie postpamięciowym odgrywały istotną rolę w badaniach Marianne Hirsch<sup>294</sup>. Dorota Krawczyńska w tekście *Małe narracje o Zagładzie* przygląda się roli fotografii w dyskursie o Holocauście, pisząc:

Fotografia jest w opowieści 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

---

<sup>294</sup> „Według mnie, główną rolą fotografii - szczególnie fotografii rodzinnych - jako medium postpamięci, jest połączenie pomiędzy tym, co rodzinne i stowarzyszone, istotne są także mechanizmy, dzięki którym publiczne archiwa i instytucje będą w stanie na nowo wcielić i zindywidualizować „kulturową/archiwalną” pamięć. Fotografie bardziej niż ustne czy pisemne narracje mają szansę przetwać zniszczenie i odżyć, by spełnić swoją funkcję jako powracające z przeszłości widmo, wprost z bezpowrotnie straconego świata. Dzięki nim możemy nie tylko zobaczyć i dotknąć przeszłości, ale także spróbować ją przywrócić”. (M. Hirsch, *op. cit.*, s. 115-116 - tłum. PM).

wszystkim, co pozostało po zamordowanych. (...) Fotografia jest nadaniem imienia, przywróceniem twarzy, uobecnieniem nieobecności. Przywołaniem pojedynczej historii w jej krótkim mgnieniu; bywa też zapamiętaniem śmierci (...). Zdjęcia są dowodem życia tych, których powinno nie być<sup>295</sup>.

W takim właśnie kontekście zdjęcia z obozu analizuje narratorka *Włoskich szpilek*. Więźniów porównuje do aktorów, statystów: „Dlatego godzina śmierci, nie zakończywszy się we właściwym momencie i we właściwy sposób, dla tych nieszczęsnych statystów rozciągnęła się na dziesięciolecia” (WS, s. 97). Narratorka czuje empatię wobec więźniów, nie nazywa ich “nieszczęsnymi”, ale przede wszystkim snuje refleksje na temat ich powojennych losów:

Proszę popatrzeć na zdjęcia tych obcych ludzi i wskazać, z kim chcieliby państwo wybrać się na wycieczkę. Ostatnie słowo należy tu do okna, a ono faworyzuje dobrą prezentację. W zatrzymanym przez migawkę obrazie bez ruchu, bez głosu, przemówi do serca sylwetka i mina, jedyna racja sprawców, której ofiary mogą przeciwstawić godny pożałowania garb. Aktorzy w mundurach mają oczy weselsze od obdartych statystów, na zdjęciach wyglądają sympatyczniej, bez tej kropki goryczy w kąciku ust. Na wspólnych fotografiach ze sprawcami skrzywdzeni nie wychodzą korzystnie. Niech nie liczą na nic prócz litości najpodlejszego rodzaju. Przy specjalnych okazjach te zdjęcia pojawiają się w prasie, nawet w kolorowych tygodnikach, choć tam, czarno-białe, nie pasują. Efektowniej wyglądają w dużym powiększeniu, opatrzone muzealnymi tabliczkami z opisem. Takim ekspozycjom przypisuje się szczególną wartość, wierząc, że kto je obejrzy, stanie się lepszy, uszlachetni go cudze cierpienie. (WS, s. 92-93)

W swojej refleksji uwadze poddaje nie tylko realny obraz cierpienia, dowody nieludzkiego zachowania oprawców względem ofiar, ale także fakt, iż przechowywane w muzeach zdjęcia sprawiają, że koszmar Zagłady trwa nadal w utrwalonym na zdjęciu momencie poniżenia (“Obrazy udręki przeszły na własność publiczną i nic w nich nie podlega dziedziczeniu oprócz upokorzenia, a do tego odwiedzający się nie poczuwają”). W obliczu wojny ofiary zostają podwójnie poniżone, raz w przeszłości oraz obecnie na fotografii, którą każdy może obejrzeć. Narratorka zastanawia się, gdzie podziały się zdjęcia ukazujące ich w korzystnym świetle, czerpiących radość z życia w zabawie z

---

<sup>295</sup> D. Krawczyńska, *Małe narracje o Zagładzie*, [w:] *Pamięć Shoah*, dz. cyt., s. 851-852.

psem, grze w tenisa, z bliskimi. Zdaniem bohaterki bez empatii niemożliwe będzie zrozumienie sytuacji ofiar i fotografie takie nie spełnią roli edukacyjnej, a jedynie staną się obrazem i narzędziem poniżenia.

W *Szumie* natomiast analizowane są fotografie żołnierzy, a nie ofiar. Jednak w tym przypadku, podobnie jak w trakcie analizy zdjęć z obozu, bohaterka dostrzega przede wszystkim niesprawiedliwość. Opowieść o podporuczniku Peterze, który nie potrafi zrozumieć okrucieństwa wojny, to anegdota ukazująca różnorodność postaw walczących. Jest też pewnego rodzaju objaśnieniem postaci esesmana karmiącego więźniów cukrem, trochę z ludzkich pobudek, po trosze z wiary, iż pomoc więźniom uratuje go po wyzwoleniu obozu.

Na innej etażerce stoi album, w którym mieszka Peter, student prawa zmobilizowany na samym początku wojny tuż przed końcowym egzaminem uniwersyteckim, podporucznik. Wygląda jak wyrośnięty gimnazjalista: okrągłe policzki, druciane okulary na nosie. W pierwszym tygodniu walk zobaczył przez nie, jak pewien sierżant z jego pułku wlaź na czyjeś podwórko i strzelał do gęsi. Gęsi miały się w panice, z łopotem skrzydeł krzycząc po polsku o ratunek, a nad nimi fruwało białoczerwone pierze. Żadna nie ocalała. Peter napisał skargę i uruchomił maszynię sądów wojskowych, chodziło przecież o własność, zniszczoną bez żadnego uzasadnienia. Ale więcej skarg nie pisał. Liczne pisma w tej sprawie krążyły między frontem a tyłami przez następne lata, podczas gdy całe armie zamarzały na kamień i puszczano z dymem miasta, a cywilów zabijano strzałem w tył głowy i zasypywano wapnem we wspólnych grobach. Kancelaryjna maszynerya bez końca obracała sprawę gęsi w swoich trybach, nie mogąc się zatrzymać, póki akt nie przejęli Rosjanie i nie wyrzucili ich do kosza. (SZ, s. 75)

Fotografia ukazywać może także to, co głęboko skrywane przed światem. Przykładem ukrywanej prawdy o przeszłości są rodzinne zdjęcia koleżanki bohaterki - Zosi. Ojciec Zosi jest znanym, niezwykle aktywnym działaczem partyjnym, lecz jego żona ma niemieckie pochodzenie, stąd szuflady ich domu skrywały wyrwane z albumu zdjęcia żołnierzy Wehrmachtu. Ta część rodzinnej historii z pewnością była przed Zosią skrywana, podobnie jak przed narratorką jej żydowskie pochodzenie:

Album był przechowywany gdzieś na Śląsku, tam, dokąd ta dziewczynka jeździła z rodzicami na święta. Po wyrwanych zdjęciach zostają puste miejsca ze śladami kleju,

musiała je zauważyć. Całkiem możliwe, że kiedyś przypadkiem znalazła w kredensie za talerzami tę niepodpisaną kopertę, wyciągnęła z niej kilka fotografii, z resztkami zaschniętego kleju na odwrocie, zobaczyła mundury Wehrmachu, zbladła i szybko wepchnęła to wszystko z powrotem za talerze, jakby zawartość parzyła w palce. (SZ, s. 91-92)

Niechciane, skrywane dziedzictwo było więc ciężarem nie tylko bohaterki *Włoskich szpilek* i *Szumu*, ale tysiący Polaków, którzy ukrywać musieli w powojennej Polsce swoją prawdziwą tożsamość.

Fotografia staje się także istotnym sposobem wyrażenia wyobcowania bohaterki. W jednym z fragmentów narratorka prezentuje następujący obraz:

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 dziewczynek 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. Ta scena, zawieszona na tle z epoki, odpowiednio szarym, równo przyciętym w prostokąt z białą obwódką, zmierza do swej puenty, lecz nie wiemy, do jakiej. Gdyby, przyłożywszy ucho do fotografii, można było usłyszeć to samo, co słyszy ona, byłby to śmiech. Śmiech jej nie zrani. Będzie jej tylko dzwonił w uszach. Ból jest tak mały, że trudno dociec. Skąd promieniuje. Z żołądka, z głowy czy z serca. Prawdziwy ból, ten wielki, pozostał poza kadrem, poza obwódką, ona go nie czuje i nie zna. Źle sypia – i to już wszystko na ten temat. (SZ, s. 127).

Fragment ten w niezwykle wymowny sposób obrazuje samotność bohaterki opowiadań. Dystans widoczny jest nie tylko na wyobrażonej fotografii, bohaterka stoi jak najdalej od pozostałych dziewczynek, nie może się do nich zbliżyć, jest “poza kadrem”, nie zasługuje nawet na pełną obecność na zdjęciu. Wyobcowanie jest widoczne, ale także słyszalne: śmiech koleżanek rani uszy, jest dźwięczny, pozostawia ślad w bólu żołądka, głowy, serca i pozostaje w pamięci na zawsze, jego rozmiary przewyższają możliwości fotografii. Ból i cierpienie małej bohaterki znajdują się poza ramą, są niewyraźne w swoim ogromie.

Pisząc o cierpieniu bohaterki *Włoskich szpilek i Szumu*, nie sposób nie poruszyć kwestii zmagania bohaterki z doświadczeniem postpamięci. Jak zaznacza Marianne Hirsch:

Język rodziny, język ciała: niewerbalne i niekognitywne akty przeniesień występują niezwykle często w przestrzeni rodzinnej, często w formie różnorodnych symptomów. (...) Pewne jest, iż dzieci, które zostały bezpośrednio dotknięte kolektywną traumą, dziedziczą ją w formie przerażającej, nieznannej i nieświadomionej przeszłości swoich rodziców, którzy mieli nie przeżyć. Sztuka, literatura, wspomnienia i świadectwa drugiego pokolenia po Zagładzie ukazują próbę przedstawienia długotrwałego życia w sąsiedztwie bólu, depresji, osobności osób, które przeżyły historyczne traumy. W opowieściach dzieci widoczna jest potrzeba naprawy oraz świadomości, że życie ich dzieci może być formą kompensacji za niewyrażoną stratę<sup>296</sup>.

Bohaterka opowiadań doświadcza bólu i depresji w wielu momentach życia<sup>297</sup>. Jako dziecko wycofuje się, jest zamknięta, jej późniejsze próby wyrażenia siebie krzykiem nie znajdują akceptacji matki i ciotki. Wszelka jej żywiołowość zostaje stłamszona lekami zapisanymi przez kolegę matki. Jediną formą ekspresji staje się dla dziewczynki świat fantazji, a także sny będące najczęściej powtarzającymi się koszmarami z wątkiem ucieczki, topienia się. Senne koszmary sprawiają, że dziewczynka jest stale zmęczona i trudno jej skupić się na zajęciach w szkole, co pogłębia problemy z nauką.

---

<sup>296</sup> „The language of family, the language of the body: nonverbal and noncognitive acts of transfer occur most clearly within a familial space, often in the form of symptoms. It is perhaps the descriptions of this symptomatology that have made it appear as though the postgeneration wanted to assert its own victimhood alongside that of the parents. To be sure, children of those directly affected by collective trauma inherit a horrific, unknown, and unknowable past that their parents were not meant to survive. Second generation fiction, art, memoir, and testimony are shaped by the attempt to represent the long-term effects of living in close proximity to the pain, depression, and dissociation of persons who have witnessed and survived massive historical trauma. They are shaped by the child's confusion and responsibility, by the desire to repair, and by the consciousness that the child's own existence may well be a form of compensation for unspeakable loss”. (M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, op. cit., s. 112, tłum. w tekście głównym - PM).

<sup>297</sup> „Nie wiedziałam, że coś boli, ale czułam się tak, jakby bolało wszystko. Ból na co dzień był niewielki, do wytrzymania. Tego bólu nie umiałam wówczas nazwać, więc nie mogłam się poskarżyć, nawet gdyby ktoś chciał mnie wysłuchać. Pierwszym i największym powodem bólu było poczucie nieprzynależności. Urodziłam się, tak jak wszyscy, z ogromnym pragnieniem przynależności, które niemal od razu doprowadziło do konfliktu: matka po swoich wojennych doświadczeniach nie była przygotowana na to oczekiwanie bliskości, które dzieci mają w stosunku do matek. Coś jej odebrano i tego nie miała, więc nie mogła dać (...). Poczucie wykluczenia, braku wspólnej części z innymi dziećmi, z innymi ludźmi, sprawiło mi dużo bólu. Smutek był rozciągnięty na lata, można się było przyzwyczaić i z nim żyć”. (*Jaka piękna iluzja*, dz. cyt., s. 151-153).

Wiek dojrzewania nie przynosi zbytnej pociechy, pierwsze zauroczenia szybko się kończą, ponieważ bohaterka ma problemy z zaangażowaniem się w relacje. Dziewczyna wciąż czuje się gorsza od innych, niegodna miłości. Status bycia tą gorszą uniemożliwia jej zdobywanie nowych znajomości. Skutkuje to stanami depresyjnymi:

Po lekcjach wracałam do domu. Kładłam się na kanapie i jechałam na niej przez puste przestrzenie popołudnia, trochę drzemiać, przykrywa paltem jak zmarznięta pasażerka w nieogrzanym przedziale kolejowym. Byle dotrzeć do ostatniej stacji wieczoru, na której czekała mnie przesiadka do wanny z gorącą wodą. Tę głuchą, martwą rozpacz skądś znałam, rozpoznawał 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 czuła, Kiedy wracała matka lub ojciec, budziłam się na zgrzyt klucza w zamku. Niedzielne popołudnia też spędzałam na kanapie. (SZ, s, 118-119)

Jak przyznaje Tulli, wątek depresji nakreślony w *Szumie* był jej samej bliski<sup>298</sup>, określa go jako skutek postpamięci, wychowania przez nieobecną matkę. Motyw depresji wycisza się nieco dzięki małżeństwo bohaterki z Rudym, który pomaga jej w starciach z rodziną i zawsze staje po jej stronie. Z czasem jednak epizody depresji wracają. W dorosłym życiu bohaterki porównywane są do rytmu fal lub niebezpiecznie głębokiej wody, co przypomina sny z dzieciństwa bohaterki - "Dziś się pływa, jutro tonie, światu nie robi to różnicy. Wiry porywały mnie nad ranem. Chciałam wypłynąć, ale już nie mogłam. Woda, zimna i czarna, wlewała mi się do nosa, do gardła" (WS, s. 38). Strach, który jest stałym kompanem jej życia przybiera niekiedy postać materialną, dusi i dławi, nie daje się przełknąć ani pokonać:

Ten strach tak wrósł w jej serce, że na co dzień wcale go nie czuje, tylko czasem coś ją zaczyna dławić, jakby w krtani utkwilo obce ciało, które wzięło się tam nie wiadomo skąd (połknęła przypadkiem albo nosi w sobie od zawsze). Otóż właśnie. To strach ją

---

<sup>298</sup> „Jej matka przeszła przez obozy koncentracyjne tak jak moja, i ten bagaż przeszłości dostała bohaterka, zarazem narratorka. Dostałam coś podobnego, więc znam sprawę. Wątek depresji w *Szumie* miał uzasadnienie literackie. Odziedziczona trauma nie musi objawiać się nieustanną rozpaczą, ale ma wpływ na rodzaj kłopotów, w jakie popadamy i jakie się za nami ciągną. To nie jest nic magicznego, przeszłość przechodzi z matek na dzieci w zwyczajny sposób - w ten, że matki czegoś nie umieją, bo się nie nauczyły albo je oduczono, i że czegoś nie mogą zrobić ze swoich wewnętrznych powodów, a coś innego muszą, choć lepiej by było, żeby tego nie robiły”. (*Jaka piękna iluzja*, dz. cyt., s. 149-150).

dławi, okrągły i twardy jak piłka, jak dziecięca piłeczka. Odkleja się od serca, rusza do góry i utyka w krtani. Nie da się go wypluć, nie da się przełknąć. (WS, s. 184)

W opowiadaniach pojawia się także metafora postpamięci jako czarnej plamki na życiorysie bohaterki<sup>299</sup>. Najbardziej wyrazistą metaforą żydowskiego, postpamięciowego dziedzictwa bohaterki jest jednak chmura, która pojawia się pewnego dnia na niebie budząc zdziwienie mieszkańców miasta:

I właśnie tamtej jesieni, zanim żółte liście opadły do reszty, wróciła chmura. Tym razem ukazała mi się we śnie, jeszcze czarniejsza niż przedtem. (...) Wśród kłębow dymu gęstego jak sadza widziałam jakieś szmaty, pojedyncze buty, otwarte puste walizki. Coś dużego znowu oddzieliło się od mojego serca, ruszyło w górę i boleśnie utknęło w gardle. Wtedy zrozumiałam. W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad łąkami i morzami, żeglowała po niebie moja rodzina. Trudno uporać się z zamętem, zawinionym przez lotny stan skupienia rodzinnej substancji i przez jej niezakotwiczenie. Nie wiadomo, jak to rozumieć, że kiedy inne rodziny zajmują swoje miejsca pod solidnymi kamiennymi płytami, na których wyryte są nazwiska i daty – moja unosi się gdzieś wysoko, pozbawiona konturów do tego stopnia, że trudno powiedzieć, kogo wypadałoby do niej zaliczyć. Dryfuje w pustce, w odróżnieniu od tamtych ulepiona niegdyś z palnego materiału (...). Tylko połowa mojej rodziny płynie w tej chmurze! Tylko połowa. Druga połowa żyje z lekkim sercem w pięknym, uporządkowanym świecie z leksykonu Palazziego, gdzie ani jedno słowo nie odnosi się do... (SZ, s. 180-18)

Dopiero ujrzawszy chmurę i zrozumiałwszy jej pochodzenie bohaterka uświadamia sobie swoje w połowie żydowskie dziedzictwo. W lotnej chmurze odnajduje dziedzictwo złożone z „kłębow dymu gęstego jak sadza”, szmat, butów i pustych walizek. Symboli, które odnieść możemy do Zagłady, choć słowo to nie pada wprost. Świadomość przeszłości nie przynosi jednak bohaterce spokoju, nie przyjmuje go ona

---

<sup>299</sup> W dwupokojowym [mieszkanie – PM] przez całe dni leżałam na kanapie przy zasuniętych zasłonach, ze słuchawkami na uszach. Rodzina obawiała się, że tak już zostanę na zawsze. A przecież nasze życie było wtedy w miarę szczęśliwe. Na jego jasnym tle zrobiła się jedna tylko niewielka ciemna plamka, która rosła, nie wiadomo dlaczego. Może z powodu przeszłości. Bo wszystko, co do niej należy, ma swoje konsekwencje. To przeszłość żłobi koleiny, w które nieuchronnie wpadać będzie przyszłość. Przeszłości było za dużo i nie wiedziałam, gdzie się przed nią ukryć. W przyszłości. Przyszłości było za mało”. (WS, s. 60-61)

także w pełni, wciąż przypominając, iż druga połowa dziedzictwa wiąże się z Włochami, tak różnymi od Polski.

#### 4. Nastroj, czyli jak wyrazić traumę i postpamięć

O ile w dotychczasowych analizach twórczości Tullii wątek traumy i postpamięci bywał wielokrotnie komentowany, o tyle szczegółowej analizie nie zostały poddane sposoby artykulacji Zagłady i postpamięci za pomocą nastrojowości. Chciałabym przyjrzeć się poniżej wybranym fragmentom z *Włoskich szpilek* i *Szumu*, akcentując przede wszystkim stosowane przez Tullii zabiegi kreujące nastrojowość opowiadań służącą wyrażeniu przeżyć traumatycznych. Skupię się zwłaszcza na następujących elementach: prozodii oraz kwestiach językowych i stylistycznych, pojawiających się w utworach głosach, tonach i dźwiękach, kreowanych w opowiadaniach wątkach dotyczących pogody oraz muzyki, nastroju i latencji opowiadań, kończąc na motywie telefonów do zmarłych i pojęciu tytułowego „szumu” i jego znaczenia dla idei opowiadań.

W analizach sposobów artykulacji doświadczenia posttraumatycznego jestem bliska stanowiska przyjętego przez Beatę Przymuszałę, a także Marianne Hirsch, która uważa, iż doświadczenie Zagłady przemawia do nas zarówno w świecie tekstowym (dzieła literackie, relacje świadków Holocaustu, a także ich dzieci czy wnuków) jak i obrazowym (fotografie z miejsc Zagłady, komiks *Maus. Opowieść ocalałego* Arta Spiegelmana, *Część pierwsza – Mój ojciec krwawi historią* oraz część druga – *I tu się zaczęły moje kłopoty*):

„Nieprzedstawialność” Zagłady (...) wynika z założenia, iż jej wyjątkowy charakter nie pozwala znaleźć adekwatnych - choćby w dużym przybliżeniu - sposobów artykulacji. Zagłada pozostaje „nieopowiedziana”, ponieważ jedynie tak można zasugerować niewyobrażalność tamtych wydarzeń. Protesty przeciwko takiemu ujęciu opierają się przekonaniach, iż mimo że nie jesteśmy w stanie nawet w małym stopniu wyobrazić sobie, co się wtedy działo, to jednak pewne informacje możemy przekazać. Co więcej: jak podkreślają niektórzy z badaczy, absolutna niewyraźność Zagłady czyniłaby z niej rodzaj wydarzenia sakralnego, nadając podniosły charakter temu, co miało na celu

całkowite zniszczenie Żydów. (...) [P]rzyjmuję punkt widzenia badaczy, którzy opowiadają się przeciwko radykalnie ujmowanej nieprzedstawialności Zagłady. (...) <sup>300</sup>.

Uważam iż nastrojowość w twórczości Tulli, podobnie jak w twórczości analizowanego w poprzednim rozdziale Odojewskiego, możemy uznać za jeden ze sposobów wyartykułowania przeżyć traumatycznych, a dokładnie postpamięciowych. Sygnalizują one stan „rozstrojenia” podmiotu, którego doświadczył w momencie zetknięcia z przeżyciem traumatycznym, a także pozwalają podjąć próbę scalenia podmiotu (choć niemożliwą do spełnienia).

### Prozodia oraz kwestie językowe i stylistyczne

Jednym z przyczyn wyobcowania bohaterki *Włoskich szpilek* i *Szumu* jest jej dwujęzyczność. W opowiadaniu *Kosmiczne sylaby* narratorka zwierza się czytelnikowi:

Od początku należały do mnie dwa komplety słów. Były to pierwsze w moim życiu słowa, ale nie ostrzeżono mnie, żeby z nimi uważać. Dwa światy, w których żyłam, nie stykały się nawet horyzontami, lecz skąd miałabym o tym wiedzieć? Znałam tylko balansowanie między światami i nie miałam pojęcia, że inni żyją inaczej. Kiedy już zrozumiałam, że słowa, które znam, należą do dwóch różnych kompletów, one nie przestawały się mieszać, jak klocki z różnych pudełek (...). Gdyby częściej ze mną rozmawiali, wiedziałabym, skąd jest które słowo. Z konieczności rozróżniam je po brzmieniu. To przeważnie wystarczało. Czasem nie mogłam się obejść bez słówka, którego nie byłam pewna, więc wkładałam je do zdania na próbę – zadziała, czy nie? Nie ma nic bardziej zawstydzającego od obcych słów, wystawiających swoje dziwaczne, bezbronne ciała na pośmiewisko. A jednak to, co w nich było istotnego, dostrzegali bez trudu wszyscy oprócz mnie. Bo tym, co istotne, nie była treść ani znaczenie, tylko ładunek dziwaczności. Przywiązywałam przesadną wagę do treści, podczas gdy dziwaczność pozostawała dla mnie niewidzialna. Póki nie odbiła się w cudzych oczach – jak w małych, okrągłych, błyszczących lusterkach. (WS, s. 101-102)

Fragment ten podkreśla kilka zasadniczych kwestii dotyczących życia bohaterki opowiadań - jej samotność “gdyby częściej ze mną rozmawiali, wiedziałabym, skąd jest

---

<sup>300</sup> B. Przymuszała, *Smugi zagłady...*, dz.cyt., s. 13-14.

które słowo”, a także problemy z wyrażaniem swoich emocji i uczuć wynikające z braku odpowiedniego zasobu słownictwa<sup>301</sup>. Słowa polskie i włoskie mieszają się w tworzonych przez bohaterkę zdaniach, tworząc tytułowe *kosmiczne sylaby*, zabawne konstrukcje zdaniowe, które niosą znaczenie tylko dla narratorki, dla innych są jedynie zabawne, dziwaczne. Pogłębiają dystans między nią a światem zewnętrznym. Co więcej, światy Włoch i Polski porównane są do światów, które nie mają ze sobą żadnych punktów stykowych. Nie dziwi więc fakt, iż bohaterka-narratorka, tworząc swoją opowieść, posługuje się często zdaniami krótkimi i prostymi. Nie komplikuje swojego komunikatu, zależy jej na jasnym przekazie, niekiedy okraszonym metaforą czy też metonimią służącą do opisania przeżyć trudnych i bolesnych, zwłaszcza dotyczących Zagłady i postpamięci<sup>302</sup>.

Problem ze znalezieniem i dopasowaniem brakujących słów, niemożność wysłowienia się ma także konotacje traumatyczne, oznacza poszukiwanie nowego języka, który będzie remedium na „brak słów”:

Jednym z ważnych aspektów przekazywalności tych przeżyć jest problem języka. Topos „braku słów” pojawiał się niejednokrotnie w różnych utworach już w czasie wojny i zyskał swą spektakularną postać w wierszach Różewicza, Szukanie nowego języka, szukanie nowych form przekazu stanowiło wyzwanie: zakładano jednak, iż, jeśli w ogóle to tylko w ten sposób można starać się przybliżyć doświadczenia, które przeczyły wszystkim wcześniejszym przeżyciom i posiadanej wiedzy<sup>303</sup>.

Narratorka odczuwa pokusę milczenia, jednak podobnie jak w twórczości Odojewskiego, ma ono w twórczości Tulli konotacje negatywne, milczenie nie przynosi

---

<sup>301</sup> „Wielonarodowość, splątane korzenie polsko-żydowsko-włoskie nie wzbogacają tożsamości bohaterki, lecz uniemożliwiają orientację w świecie, skazują na samotność, wyobcowanie, poczucie osierocenia, tym bardziej wzruszające, że dosłowne, dotyczące dziecka i na ogół oschle opowiedziane. Tak jakby autorka narratorka wcieliła się w swą oschłą matkę, patrzyła na siebie jej dezaprobującymi, negującymi istnienie córki oczami”. (E. Wiegandt, „*To*” *Magdaleny Tulli*, dz. cyt., s. 147).

<sup>302</sup> „Istotną cechą języka artystycznego Tulli, znaną z jej wcześniejszych książek, jest użycie utartej już topiki i frazeologii, symboliki przedmiotów polegające na tym, by akceptacji towarzyszyło ich kontekstowe wzbogacenie, dzięki czemu zyskują one indywidualny charakter; na przykład frazeologizmy języka obozowego: „wyjść przez komin”, „rzucić się na druty” (s. 38) są cytatami z roli, jaką narzuciła swej córce chora matka, umieszczając dziewczynkę „chwilowo” w obozie. Stereotypowość cytatów z literatury o wojnie i Zagładzie jest niejako nieunikniona, jest też znakiem osobistym, ponieważ wiedzę o tym, co działo się przed jej urodzeniem, pisarka musi czerpać z drugiej ręki”. M. Cuber, *Metonimia Zagłady*, [w:] też: *Metonimia jako struktura wyobraźni. O prozie Magdaleny Tulli*, s. 230.

<sup>303</sup> B. Przymuszała, *Smugi zagłady...*, dz. cyt., s. 13-14.

niczego dobrego, oddala od innych, potęguje dystans. Widzimy to zwłaszcza na przykładzie wyobcowanej matki:

Nic dziwnego, że potem, w miarę jak przybywało słów, było z tym coraz trudniej i niewłaściwe słowa hurmem wpychały się do zdań. Ich dziwaczność kłuła ludzi w uszy, choć czasem, przeciwnie, łaskotała. Okazywało się, że niektóre sylaby, złożone razem, są śmieszne same w sobie, śmieszne tak, że można boki zrywać. Powiedziawszy swoje, rozglądałam się niepewnie. Czy nie lepiej było wybrać milczenie? Nie, nie lepiej. Czekałam na potwierdzenie, że usłyszano mój głos. To by znaczyło, że istnieje w nie mniejszym stopniu niż inni. Dręczyła mnie bowiem jakaś niepewność w tej kwestii. Inaczej mówiąc, niepokoiły mnie oznaki własnego nieistnienia. Widziałam je na przykład w chłodnej pustce błękitnego spojrzenia mojej matki (...). 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 (...) Na ulicy rozpoznawałam z daleka jej palto. Zbliżało się umiarkowanym krokiem, pantofle na szpilkach stukały dźwięcznie, cienko o płyty chodnika. (WS, s. 102-103)

Ignorowanie dziecka i jego potrzeb, brak czułości sprawiają, że dziewczynka neguje własne istnienie, większe przywiązanie odczuwa w stosunku do sukienek matki, stukotu pantofli niż do samej jej obecności. Znaczące jest, że mała dziewczynka nie opisuje dźwięku głosu mamy, zapachu jej perfum, lecz dźwięki wydawane przez przedmioty - buty na obcasie czy chrzęst zamka w momencie otwierania drzwi domu. Jak zaznacza Tulli:

Myślę raczej, że matki, które odrzucają miłość swoich dzieci, chronią się w ten sposób przed poczuciem winy. Nie mogą przyjąć od dziecka tego, czego same dla niego nie mają, czułyby się oszustkami. Wyrazy miłości, które dostają, muszą więc trywializować, obrócić w żart i przekreślić. Dzieci takich matek uczą się, że pragnienie bliskości jest nadużyciem emocjonalnym, że bliskości nikt od nich nie chce i im też nie wolno chcieć. (...) Poczucie wykluczenia, braku wspólnej części z innymi dziećmi, z innymi ludźmi, sprawiło mi dużo bólu<sup>304</sup>.

Ich relacja była raczej normą w rodzinach, w których przynajmniej jedno z rodziców przeżyło obóz i miało za sobą traumatyczne doświadczenie. Jak zaznacza pisarka w

---

<sup>304</sup> *Jaka piękna iluzja*, dz. cyt., s. 152-153.

cytowanym już wywiadzie: „Ludzie przeważnie nie chcą krzywdzić swoich dzieci (...). Ale sami nie wiedzą, ile dźwigają. Dzielą się ciężarem bezwiednie, nie potrafią nad nim zapanować”<sup>305</sup>. Wspominałam, że dziewczynka, zarówno jako niemowlę, jak i jako dziecko, była dla matki ciężarem trudnym do udźwignięcia. Krzyki dziecka, hałas jaki generowało swoją obecnością, cała dźwiękowa przestrzeń była ponad siły matki bohaterki, dlatego ta postanowiła oddać niemowlę pod opiekę rodziny męża i wysłała je do Mediolanu. Po powrocie dziewczynka i matka stały się sobie jeszcze bardziej obce, a włoski język, który dziecko chłonęło w trakcie pobytu w domu dziadków, ten dystans pogłębiło. W słowniku dziecka brakowało wyczekiwanego przez wszystkich słowa „mamo”:

Kiedy matka wróciła, dziecko jej nie poznało. Prawdę mówiąc, ona też nie poznawała dziecka. Umiało już chodzić, a nawet mówić. Mówiło tylko w języku, który co prawda znała dobrze, lecz był to dla niej język obcy. Powinna była przewidzieć, że tak się stanie. Tego słowa, które spodziewała się usłyszeć, dziecko najwyraźniej się nie nauczyło. W żadnym języku. (WS, s. 37)

Kwestie językowe budowały dystans nie tylko między bohaterką a jej matką, ale - jak możemy się domyślać - także między matką a ojcem. Postać ojca bohaterki przedstawiana jest jako figura wielkiego nieobecnego, enigmatycznego Włocha, który wybrał - nie wiedzieć czemu - życie w PRL-owskiej Polsce, zamiast w przyjaznych Włoszech:

Niektórych ludzi to wzruszało, że z własnej woli przyjechał do naszego nieszczęśliwego kraju, o którym świat zapomniał, i że zechciał zrozumieć naszą beznadziejną sytuację. Że nawet nauczył się szeleszczącego języka, którego nie chciał się uczyć nikt na całym świecie, i że używał go z szacunkiem, nie żałując uwagi jego gramatycznym zawłościami. Ten śmieszny akcent wielu zachwycił (...). Ale ojciec swoich przywilejów nie cenił. Kiedy tylko miał wybór, wolał mówić po włosku. Matka, choć włoski znała doskonale, lubiła mówić po polsku. Tak właśnie ze sobą rozmawiali, każde w swoim języku. Nawet na ulicy albo w teatrze. Ludzie, którzy przypadkiem słyszeli taką rozmowę, oglądali się za nimi, zdumieni. (SZ, s. 101-102)

---

<sup>305</sup> Tamże, s. 39.

Język jest tym, co wyróżnia rodzinę bohaterki na tle szarej, polskiej rzeczywistości. Każde z rodziców porozumiewa się za pomocą swojego rodzimego kompletu słów, dla córki zostawiając jedynie ciszę i minimum uwagi. Włoskie pochodzenie jest zresztą dla bohaterki także powodem wielu przykrości, inne dzieci z jednej strony zazdroszczą jej corocznych włoskich wakacji, z drugiej nie wierzą w to, że ojciec bohaterki jest prawdziwym Włochem. Wszystko co łączy się z włoskim dziedzictwem w Polsce staje się dla dziewczyny problemem, nawet jej obco brzmiące nazwisko:

Kiedy pytano ją o nazwisko, od razu czuła się osłonięta, zdemaskowana. Odpowiedź, owszem, istniała, ale w innym języku, nie w tym. Nazwisko z trudem przechodziło jej przez gardło, choć miało tylko dwie sylaby, i to zaokrąglone. Z tych śmiesznych. (...) Tam, skąd pochodzi, brzmi dobrze i dobrze się kojarzy. Ale i ja wiem ile z tym może być kłopotu. Za każdym razem, kiedy muszę je podać przy okienku w urzędzie, wraca do mnie powtórzone głośno, surowym, pytającym tonem, uzupełnione i poprawione, jakby tam, po drugiej stronie, przypuszczano, że seplenię albo urywam końcówki. Stoję przed okienkiem i szuram butami. (WS, s. 130-131)

Nazwisko zdradza bohaterkę, odsłania ją przed światem, podkreśla inność, dlatego łączy się z emocjami, „z trudem przechodzi przez gardło”, „brzmi śmiesznie”. Nazwisko demaskowało ją nie tylko w urzędach, bankach, ale przede wszystkim w szkole, gdzie tak bardzo chciała być akceptowana. Ciągłe przyznawanie się do odmiennego dziedzictwa okazuje się źródłem stresu: „żołądek podchodził jej do gardła”, „nazwisko (...) było niewygodne w użyciu”:

Podczas sprawdzania obecności musiała wstawać, jak inni, odpowiadając „jestem”, co oznaczało mniej więcej tyle, że przyznaje się do swojego nazwiska. Żołądek podchodził jej wtedy do gardła, choć nazwisko, wzięte z tego niewłaściwego kompletu słów, padało z cudzych ust, nie z jej. Było niewygodne w użyciu, nie chciało się odmieniać. (...) to bezbronne nazwisko bez litości przekręcano, naciągano, łamano przy każdej okazji. Na różne sposoby uzupełniano obcymi mu końcówkami i razem z nimi wpychano się w nieprzyjazny mechanizm deklinacji. (WS, s. 130-131)

Powyższe fragmenty świadczą o tym, jak wielką rolę odgrywa nasz głos, to co słyszymy zdradza prawdę o nas, dlatego istotna jest u Tulli kwestia dźwięku, głosu i języka. Dla bohaterki był on jednym z elementów podkreślających odmienność, generujących problemy w relacjach z najbliższymi, a także będących źródłem sytuacji

stresujących, zwłaszcza w szkole<sup>306</sup>. Z drugiej strony język umożliwił jej wyartykułowanie swojej traumy, pozwalał odzyskać głos i podjąć próbę uwolnienia się od ciężaru przeszłości. Między rozstrojeniem a próbami zestrojenia mieszczą się zatem wysiłki językowe bohaterki zmagającej się ze swą postpamięciową traumą.

### Głosy, tony i dźwięki

Bohaterka Tulli z powodu problemów z językiem, „pomieszanymi kompletami słów”, szuka innego sposobu na znalezienie kontaktu z matką oraz otaczającym światem. Ponieważ język okazuje się nie do końca skutecznym narzędziem i nie wywołuje w matce bohaterki pożądaných reakcji, dziewczynka postanawia komunikować się z najbliższymi za pomocą jak najsilniejszych emocji - często podnosząc głos. Zachowanie podobne nie mieści się jednak w kryteriach przyjętych przez matkę i ciotkę, dlatego każde podniesienie głosu przez dziewczynkę jest karane:

Mechanizm nie chronił rodziny przed krzykami, których nikt nie pragnął, to była jego wada. Ale trzeba przyznać, że spełniał swoje podstawowe zadanie: im bardziej chciałam zostać usłyszana, tym bardziej zagłuszałam samą siebie. Wydawało mi się, że to ona, jego matka, narzuciła rygory dotyczące hałasu (...). Wszyscy byli zadowoleni: jego matka, która znała wszystkie rozwiązania, a życie było dla niej śmiesznie proste, moja matka, która zawsze miała swoje sposoby, żeby trzymać świat na dystans, i on, nagradzany za obojętność. Tylko ja jedna nie miałam z tego nic oprócz przykrości. Ściągałam na siebie politowanie, a wszystko przez ten fatalny nawyk podnoszenia głosu. Nie umiałam trafić w wąziutkie pasmo właściwej głośności, wciśnięte między zakazane zakresy hałasów a głuchą ciszę. Stawiały mi za przykład jego [kuzyna] – on to potrafił. Jego nagrodą była moja kara. (SZ. s. 13)

Wyrażanie uczuć i emocji zostaje w domu ciotki bohaterki uznane za „fatalny nawyk”. Dziewczynka uczy się w ten sposób, iż każda próba wyegzekwowania sprawiedliwości, czy też poznania prawdy, dochodzenia własnych racji, kończyła się będzie głuchą ciszą,

---

<sup>306</sup> „Litery brykały, jedna chowała się za drugą, czasem zasłaniały całe słowo, zwłaszcza kiedy kazano mi czytać na głos w klasie. Spodziewałam się najgorszego, bo wszystko wskazywało na to, że zdanie nie ma sensu. – Długo jeszcze każesz nam czekać? – niecierpliwiła się nauczycielka. – O... lek... klej klej... - zaczynałam dukać i czerwieniąc, urywałam wśród wybuchów śmiechu. Wszyscy, naprawdę wszyscy wiedzieli, że Olek klei kolej. – Nie kazałam ci siadać! Wstań! – wołała. Jej krzyki do mnie nie docierały, byłam udręczona i miałam dość, siedziałam w ławce kamieniem, Mój upór budził tę samą wesołość co przedtem głupota”. (SZ, s. 9)

dlatego że nie potrafiła „trafić w wąziutkie pasmo właściwej głośności”. Po raz kolejny więc dźwięki oddzielają bohaterkę od rodziny. Sprawiają, że jej zachowanie uznane zostaje za naganne, w odróżnieniu od zachowania kuzyna, który przecież zachowuje się w sposób nieodpowiedni, obrażając kuzynkę, podkreślając jej „dziwaczność” i porównując ją do Kaczki Dziwaczki z wiersza Tuwima. Ton głosu odróżnia matkę i ciotkę od bohaterki. Reprezentuje bowiem nie tylko głos, ale także postawę życiową. Stanowi rodzaj maski przybranej przez kobiety:

Nie sposób było się domyślić, że nasze matki są siostrami. Nie były podobne nawet z wyglądu. Ze sposobu bycia tym bardziej nie. Wiara jego matki lub raczej pewność, dwieście procent pewności, że zna wszystkie rozwiązania – nadawała jej głosowi ton wesoły i beztroski, a spojrzeniu nieco ironiczny wyraz. Ton mojej matki był ciemniejszy, namysł głębszy, wzrok chwilowo nieobecny (...). Przeszły twardą szkołę. Nie lubiły jej wspominać. Nigdy nie rozmawiały o tym, czego tam uczono. Jego matka na pewno uważała, że wyniosła więcej z tej lekcji, Do mojej matki odnosiła się trochę protekcyjnie, choć była od niej młodsza o dwa lata. Świat, który zobaczyła potem, gdy lekcja się skończyła, w jej oczach nie zasługiwał na poważne traktowanie. (SZ, s. 8)

Ton ciotki buduje swoisty nastrój panujący w całym jej domu. Sprawia, że wszyscy stają się usztywnieni, nie chcą wypaść z roli idealnych matek, sióstr, dzieci, które pozornie nie doświadczyły w przeszłości traumy. Ton stanowił dla ciotki bohaterki rodzaj gorsetu, czy też pancerza, gdyż chroni ją przed rozpadem czy też upadkiem oraz odgradza od otaczającego ją świata. Pozwala utrzymać „ironiczny dystans” do otaczającej ją rzeczywistości. Nie powinno więc dziwić, iż jej ukochany syn przejmuje po matce podobną postawę:

Przejął po swojej matce obowiązki egzekutora reguł. Reguły dotyczyły tonu – „Pół tonu ciszej!” – i były dla niego święte. Żaden zamęt w sercu, żadna fala gniewu nie skłoniłyby go do podniesienia głosu. Na trzeźwo – nigdy. Za bardzo się szanował. Zdarzyło się raz czy drugi, że zadzwonił o trzeciej nad ranem, zdecydowanie pod wpływem emocji, i mówił o nich niezbyt składnie. Ale nawet wtedy nie podnosił głosu. Tego samego żądał ode mnie. (SZ, s. 8)

Podniesienie głosu dla ciotki i jej syna równoznaczne jest z wypadnięciem z roli, pozwoleniem sobie na uwłaczający godności gniew i falę emocji, które nie przystoją człowiekowi. Warto tym bardziej przypomnieć dwa fragmenty, w których widoczna jest

utrata przez ciotkę odpowiedniego tonu. Obie sytuacje odnoszą się do uruchomionego w bohaterce wspomnienia traumatycznego. Pierwsza sytuacja to opowiedziany bohaterce atak paniki ciotki wywołany przez przejazd w długim tunelu. Tunel przypomina kobiecie dramatyczną podróż do obozu w zatłoczonym i ciemnym wagonie:

Kiedy pociąg przejeżdżał przez tunel, oświetlenie się nie włączyło. Zazwyczaj tunele w jakimś momencie urywają się w sposób nagły, ten jednak, wydawało się, nie miał końca. Prowadził nie wiadomo dokąd, w mrok, w pustkę. Oczywiście trzymała nerwy na wodzy, póki mogła, a nawet dłużej. Aż zaczęła się dusić. W jakimś momencie wstała i rozpaczliwym szarpnięciem otworzyła okno. Do przedziału wtargnął zimny wiatr mieszkający w tym tunelu, poderwał szeleszczące płachty gazet i obracał nimi w kółko, w kółko, a pociąg wśród huku pędził dalej w ciemnościach, bez celu i kierunku i nawet nie było pewne, czy pod kołami jeszcze są szyny, a pod szynami ziemia. Krzyku, który wyrwał się z jej gardła, być może nie usłyszała wcale. Podobno był straszny. (...) Przez zaciśnięte powieki nie mogła zobaczyć obłoków, które znowu płynęły spokojnie nad polami, jej własny krzyk zagłuszał ludzkie głosy tuż obok. Mam w uszach ten krzyk. Słyszę go w środku siebie, jakbym to ja krzyczała. (SZ, s. 38)

Sytuacja ta, chociaż początkowo wydawała się dla ciotki w pełni kontrolowana, pod wpływem stresu i dramatycznych wspomnień wywołała histeryczną reakcję. Afektywna i emocjonalna reakcja: niemożność złapania tchu, otwarcie okien, zamiast przynieść ukojenie doprowadzają do kolejnego uruchomienia wspomnień, gdyż huk pociągu przypominał dokładnie tamten hałas i doprowadził do niezwykle silnej reakcji kobiety.

Kolejna reakcja jest mniej emocjonalna od poprzedniej. Przytoczyłam ją we wcześniejszym rozdziale. Dotyczyła wizyty w muzeum, które eksponowało zdjęcia z obozu, w którym ciotka bohaterki przebywała. Tym razem do reakcji pełnej przerażenia, doprowadził widok zdjęć z miejsca Zagłady. Bohaterkę przed atakiem lęku ratuje siostrzenica: „W półmroku długo oglądała emblemat nad bramą i wnętrze baraku, I rzędy fotografii. Potem usiadła na krześle obok szatni, jakby jeszcze na coś czekała. Był trzynasty dzień, ale widziałam na własne oczy, że Amerykanie nie weszli. Musiałam ją stamtąd zabrać. Znalazłam się tam właśnie po to” (SZ, s. 64-65). Trauma ciotki objawia się więc zarówno przez zdjęcia i obrazy, jak i pozornie niepowiązane wydarzenia, a zwłaszcza dźwięki.

W przypadku matki bohaterki trauma wojny również powraca w postaci dźwiękowej. Podobne motywy zresztą odnaleźć mogliśmy w opowiadaniach Odojewskiego, w których „dźwięki wojny” były elementami najdłużej utrzymującymi się w pamięci bohaterów. U Tulli jednak to choroba matki staje się powodem powrotu wspomnień z wojny:

Dom z dnia na dzień wylądował w Łodzi razem z podwórkiem, a było to nadal lato czterdziestego czwartego, zapewne początek sierpnia. Matka nadstawiwszy uszu, mogła usłyszeć z daleka głucho dudnienie sowieckiej artylerii. Dudnienie sowieckiej artylerii występowało w medycynie pod fachową nazwą szumów usznych. Zapisali na to jakieś lekarstwo do zażywania po jedzeniu, lecz nie zadziało. Czegoś takiego jak sowiecka artyleria nie usuną tabletki, O tym, że działa głucho milczały, stojąc za Wisłą, matka dowiedziała się później, czyli wcześniej, dość powiedzieć, że wtedy, kiedy łykała te tabletki, już nic nie pamiętała. W rzeczywistości mogła słyszeć tylko echo niemieckich haubic, bijących w powstańców dniem i nocą. Podobni najlepiej było je słyszeć z uchem przy ziemi (WS, s. 88).

Choroba przybliżyła matkę i córkę do wydarzeń, o których ta pierwsza pragnęła zapomnieć wypierając je ze świadomości, a druga nie spodziewała się nigdy usłyszeć. Pamięć matki działa w kierunku odwrotnym, po ponownym przeżyciu obozów matka trafia do domu rodzinnego w Łodzi i nasłuchuje „dudnienia sowieckiej artylerii”, które lekarze tłumaczą „szumami usznymi”. Żadne lekarstwa nie są jednak w stanie uciszyć wojennej przeszłości, ani przerażających, usłyszanych przed laty dźwięków.

Poruszająca się w przeciwnym kierunku pamięć matki nie doprowadza jednak bohaterki do momentu powrotu rodzicielki do Łodzi po przeżyciach obozowych. O tym brakującym fragmencie życia matki bohaterka dowiaduje się od przyjaciela matki przebywającego obecnie w Ameryce. Dzięki relacji mężczyzny bohaterka dowiaduje się o dojmującej samotności matki, do Polski wracała sama, zostawiając chorą siostrę za granicą. Dom, w którym mieszkała przed wojną, został zajęty, kąt zaferował jej poznany na ulicy nieznajomy, któremu opowiedziała o swoich wojennych przeżyciach. Gdy znalazła się w nowym mieszkaniu, zauważyła, że zamieszkałe jest ono “przez ludzi, którzy powrócili z najgorszych miejsc na świecie. Byli też tacy, którzy nie wrócili. Moja matka znała ich wszystkich, tych, co wrócili, i tych, co przepadli. Niektórych znała z organizacji, której nie udało się zdobyć broni i która w chwili próby została z gołymi rękami, bezradna. Na marne poszedł trud ponad siły i ryzyko ponad

rozsądek. Wszystko poszło na marne: wiara, nadzieja i miłość” (SZ, s. 186). W domu obowiązywał „oschły humor i podkute buty”, czyli zasady jakimi w przyszłości miała kierować się sama kobieta.

Historia przedstawiona przez znajomego matki okazała się dla bohaterki szokująca, ponieważ pozwoliła ujrzeć matkę jako kobietę nadmiernie emocjonalną, mierzącą się z traumą w sposób silnie afektywny. Nocne krzyki nie spotykają się jednak z odpowiednią reakcją mieszkańców domu, zamiast współczucia kobieta spotyka się z lekceważeniem współlokatorów. Każdy zajęty jest własnymi problemami i nosi własną traumę:

Moja matka położyła się i usnęła. Spała dwie doby. Krzyczała przez sen. Te krzyki słychać było we wszystkich pokojach (...). Pytano ją, jak się ma, a ona, zamiast odpowiedzieć lekkim tonem, że w porządku, da się wytrzymać, zaczynała coś opowiadać nieskładnie raz po raz zanosząc się niepokojącym kaszlem (...). Przyjęto za rzecz pewną, że choruje na gruźlicę. Akurat to nikogo nie dziwiło, ludzie nadal siadali bez obaw przy jej łóżku. Po tym wszystkim, co przeszli, zarazki mogły ich tylko rozśmieszyć. (...) Ale rytm zdań, które z siebie wyrzucała, kłócił się z rytmem tego domu. Mówiła nieprzytomnie, z przymkniętymi oczami, urywając słowa, o zdarzeniach, o których inni pragnęli zapomnieć. Chwilami milkła ze ściśniętym 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 nawinął. 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 mógłby się przecież zmienić się w taki nieszczęsny kłębek uczuć, każdy mógłby opowiadać podobne historie, ale zamiast tylu zdań pełnych rozpaczycy woleli rzucić jedno słowo i uśmiechnąć się cierpko. Ironia, tak. Ostatnia deska ratunku. Rozpacz nie robiła dobrego wrażenia (...). Na pewno wiedziała, że mówi się o niej z politowaniem. Przecież przyłgnęło do niej nawet przezwisko... (SZ, s. 186-188)

O intensywnie afektywnym stanie matki świadczy nie tylko jej krzyk, długi sen, ale także zgubienie odpowiedniego rytmu zdań: „rytm zdań, które z siebie wyrzucała, kłócił się z rytmem tego domu”. Traumatyczna opowieść, która nie mogła znaleźć odpowiedniej formy wyrazu spotykała się jedynie z ironią ze strony towarzyszy. Opowieść o Zagładzie zbudowana była z urywanych słów, milczenia, krzyku, płaczu,

czyli całego arsenału środków, który zna literatura traktująca o Holcauście<sup>307</sup>. Cierpienie potrzebowało jedynie empatii, wysłuchania przez kogokolwiek. Ironia i drwiący śmiech współlokatorów sprawiły, że matka postanowiła już zawsze „trzymać fason”, przyjąc „odpowiedni ton”, zamknąć się w swojej „zwycięskiej sile chłodu”.

### Pogoda i muzyka

Doświadczenie posttraumatyczne może być obrazowane za pomocą istotnych dla kategorii nastrojowości motywów muzycznych, a także związanych z pogodą. Zarówno motywy pogodowe, jak i odnoszące się do muzyczności „napotykają nasze ciało i otaczają je”, wywołując w czytających nastroje. W twórczości Tulli motywy te sprawiają, iż czytelnicy mogą jeszcze dogłębniej zrozumieć świat bohaterki, a także odczuć jego nastrojowość wyrosłą w aktywności doświadczenia postpamięciowego i traumatycznego.

Świat dźwięków i muzyki<sup>308</sup> wybrzmiewa szczególnie w opowiadaniu *Niezgodność brzmień* zawartego w tomie *Włoskie szpilki*. Tytułowa niegodność brzmień odczytana może być dosłownie jako problemy z dostrojeniem pianina dziadka lub też jako metaforycznie przedstawione różnice pomiędzy polskim a włoskim dziedzictwem bohaterki, czy też jako niemożność jej zestrojenia się z otaczającą rzeczywistością. Jak zaznacza Ewa Wiegandt:

Podana w pigułce włoska saga rodzinna odwołuje się do konwencji baśni, stereotypu muzykalności i komunizowania Włochów. Elementy groteskowe, jak i w poprzednich utworach, wynikają już z samego „pigułkowego” tempa narracji: od zjednoczenia Włoch po współczesność. Najważniejszymi wydarzeniami są wojny, pierwsza i druga, antyfaszystowski ruch oporu, opowiedziany trybem awanturycznej powieści ze

---

<sup>307</sup> Jak pisze Natalia Żórawska, jednostka która uczestniczy w wydarzeniu »traumatycznym« (nagłym, niespodziewanym, niosącym paraliżującą przemoc i zagrożenie życia, upokarzającym, uprzedmiotawiającym itp.) cierpi na jego długofalowe skutki, przeżywając lęki, obsesje, ataki paniki, depresję, zaburzenia poczucia bezpieczeństwa, miewając koszmary senne, chwilowe utraty świadomości itp. (N. Żórawska, *Na początku był chaos i żydówka*, dz. cyt., s. 244).

<sup>308</sup> Na rolę motywów muzycznych we wcześniejszych utworach Tulli zwróciło uwagę niewielu recenzentów: D. Różycka, *Muzyka sfer brzmi nieczysto*, „Pro Arte” 1999, nr 11, s. 10–11; M. Larek, *Skrócona tragedia*, „Czas Kultury” 2006, nr 5/6, s. 190 – 191. Wątki muzyczne we *Włoskich szpilkach* pobieżnie analizowała natomiast Marta Cuber - Zob. M. Cuber: *Metafory muzyczne* [w:] Tejze: *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, dz. cyt., s. 245–247.

szczęśliwym zakończeniem, oraz smutne dzieje fortepianu, który najpierw rozstroił się od przeciągów, a skończył w stojaku na parasole<sup>309</sup>.

Dzięki opowieści narratorki dowiadujemy się, iż zarówno jej pradziadek Filippo (ojciec dziadka Vittoria), jak i jego brat Adolfo byli dyrygentami orkiestr wojskowych w czasach I wojny światowej: „Byli muzykami, jakich poszukiwały orkiestry wojskowe powstającej armii. Wydawało się, że świat znalazł właściwą drogę, a ludzie zrozumieli, co jest naprawdę ważne: rzetelność, poczucie wspólnoty i dobrze utrzymane instrumenty” (WS, s. 49). Muzyczne tradycje były stałym elementem łączącym rodzinę, syn Filippo, Vittorio, również poświęcił się muzyce jako student konserwatorium muzycznego. W czasie walk ucierpiały jednak jego palce (został postrzelony w ramię) i dziadek bohaterki utracił chęć muzykowania:

Zwolniony do cywila, siedział na krześle i oglądał palce. Sam wiedział najlepiej, że nie ma powrotu do tego, co było przedtem. Na fortepian po prostu nie mógł patrzeć. Gdy słyszał muzykę, zatykał uszy (...). Ma przed sobą przyszłość (...), choć jemu jeszcze ciążyła przeszłość, jak kamień u szyi. Minęło dobrych parę lat, zanim palce prawej ręki zapomniały o przeszłości przynajmniej na tyle, żeby Vittorio zechciał znowu sprawić sobie fortepian. (WS, s. 51)

Pasja muzyczna wygrała jednak z niechęcią Vittoria i w mediolańskim mieszkaniu stanęło znowu pianino, wokół którego toczyło się życie włoskiej rodziny bohaterki. Warto zwrócić uwagę na to, jak opisywany jest przez narratorkę instrument, podkreślony jest jego piękny ton, czysty dźwięk:

Fortepian Vittoria to był wiedeński streicher o pięknym tonie. Podobno zawsze stał w przeciągu, także w poprzednim, większym salonie (...). Były to czasy przemarszów bojówek w czerni, gromkich śpiewów w rytmie marsza, odmierzanych stukotem podkutych butów. Vittorio nasłuchiwał i myślał o wojnie. Poprzedniej miał po dziurki w nosie, nowej nie pragnął. (WS, s. 53)

Opowieść o muzyce i muzyczności rodziny bohaterki niesie ze sobą nie tylko informację o talencie wszystkich jej członków, ale także jest ukrytą informacją dotyczącą sympatii i antypatii politycznych panujących w rodzinie: „Vittorio i Ettore

---

<sup>309</sup> E. Wiegandt, „*To*” *Magdaleny Tulli*, dz. cyt., s. 148

wynieśli z domu zbyt dobre wyczucie formy, żeby mogły im się podobać kanciaste przemówienia, pełne odrażającej pychy” (WS, s. 53). Niechęć do Niemców, a także późniejsze decyzje życiowe poszczególnych członków rodziny mają więc ugruntowanie w ich wychowaniu. Nie powinno więc dziwić, iż ojciec walczył z Niemcami w tajnej partyzanckiej organizacji, podobnie zresztą jak jego kuzyn. Muzyka staje się też pewnego rodzaju “bronią” przeciwko wojennej zawierusze i niepewności czasów. Na plan pierwszy wysuwa się scena, w której dziadek bohaterki w trakcie bombardowania Mediolanu siada do pianina, starając się zagłuszyć odgłosy bomb:

Gdy zaczynały wyc syreny, siadał do fortepianu. Grał gamy i pasaże dla rozgrzana palców, bawił się nimi w najlepsze, a w huku alianckich bomb raz po raz po troszeczkę, jedna za drugą, opuszczały się struny (...). Nazajutrz wzywano stroiciela. Nie miał nic do roboty, więc wyruszał niezwłocznie, brnął przez nieuprzętnięte gruzy stuletnich kamienic, zjawiał się w butach przysypanych pyłem i dawał wyraz przekonaniu, że wczorajszy nalot nie był ostatni. Jego zdaniem opłacało się raczej wymienić kołki. Ale z tym Vittorio się nie spieszył. W pudle fortepianu przechowywał kasę organizacji, którą stworzył Ettore. Pod klawiaturą trzymał rozliczenia. Żeby się do nich dostać, musiał odkręcić dwie śrubki, usuwając listwę i wyjąć kilka klawiszy. Zawsze pamiętał, które świstki trzyma w wysokich rejestrach, a które w niskich. (WS, s. 54)

Pianino to nie tylko stylowy dodatek do włoskiego domu, spełnia funkcję o wiele ważniejszą - jest symbolem wolności, a także walki (skrywane dokumenty tajnej organizacji). Podobnie jak u Odojewskiego muzyka spełnia więc nie tylko funkcję estetyczną, ma ona o wiele większe znaczenie dla bohaterów, w pewien sposób pozwala im zapomnieć o wojennej zawierusze (podobnie jak koncerty w *Sezonie w Wenecji* Włodzimierza Odojewskiego).

Opowieści o muzycznym dziedzictwie traktować możemy także w sposób metaforyczny, tak jak proponują to Wiegandt<sup>310</sup> i Cuber, dla której fortepian stanowić może metonimię okupowanej Warszawy. Według badaczki historia tłumienia powstania

---

<sup>310</sup> Przedmioty czy, lepiej powiedziawszy, rzeczy są symbolicznymi znakami autobiograficznych treści. Powracają w różnych ujęciach, tworząc lejtymotywy. Jak wpleciony w fabułę fortepian z Mediolanu i dalsze muzyczno-militarne konotacje instrumentu. Pradziadkowie autorki grali w wojskowych orkiestrach, stąd biorą się żołnierze-pianiści, którymi są zarówno Niemcy (wiadomo – melomani), jak i Polacy. Takie zrównanie jest możliwe, bo chodzi o tych, którzy walczyli, w przeciwieństwie do tych, którzy szli jak barany na rzeź. Włoskie szpilki symbolizują oczywiście włoskość, inność wobec zgrzebnej rzeczywistości PRL-u”. (E.Wiegandt, „*To*” *Magdaleny Tulli*, dz. cyt., s. 154).

przez Niemców opowiedziana została przez Tulli za pomocą historii o pianistach miejscowych (Polacy) i przyjezdnych (Niemcy):

Jesienią trzydziestego dziewiątego roku przyjechali do Warszawy obcy pianiści. Było ich wielu i wszyscy potrzebowali kwater w dobrej dzielnicy, umeblowanych, najchętniej wyposażonych w przyzwoite instrumenty. Poprzedni właściciele pianin zostali wyrzuceni z domów, a instrumenty przeszły na własność nowo przybyłych. Po stłumieniu powstania, wywołanego przez pianistów miejscowych, przyjezdni pianiści wysadzali w powietrze dom po domu, ulicę po ulicy, razem z instrumentami. Wycucie formy w tym nie przeszkadzało. (WS, s. 63)

Motyw kochających muzykę Niemców powraca zresztą w rodzinnej historii dotyczącej przeszukiwania mediolańskiego mieszkania:

Niemiecki oficer zainteresował się instrumentem i docenił jego piękny ton. Podczas gdy szeregowcy przeszukiwali mieszkanie, obejrzał nuty Vittoria i zagrał na jego fortepianie fragment którejś z sonat Beethovena, podobno całkiem niezłe. Jeśli nawet coś zaszeleściło pod klawiszami, nie zwrócił na to uwagi. Kiedy wstawał od fortepianu, uśmiechnął się do mojej babci, zadowolony z siebie. Gdy pewnego razu wspomniano przy mnie wizytę tego Niemca, prawie widziałam go przy fortepianie, w mundurze, ze swastyką na rękawie, i tak go właśnie zapamiętałam, na tle znanego mi salon. (WS, s. 55)

Dla bohaterki zatem fortepian „symbolizuje łagodzące i ciepłe wspomnienie zakłócone myślami o zerwanej więzi z matką. Wskutek tego pianista, którego Tulli kojarzy głównie z dziadkiem z Mediolanu ryzykującym życie grą na fortepianie podczas nalotów, zamienia się w jednego z tysięcy niemieckich żołnierzy. A pozytywne doświadczenie przekształca się w senny koszmar opowiedziany w chłodny i skrótowy sposób, właściwy dla alegorii. odróżnieniu od biografistyki drugopokoleniowej proza Tulli stanowi niezwykle rozbudowany projekt wyobraźni”<sup>311</sup>.

Chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedno znaczenie fortepianu i muzyki dla dziecięcej bohaterki. W opowiadaniu przeplatają się nie tylko wspomnienia dalekiej przeszłości i zasłyszanych przez dziewczynkę opowieści, jak te dotyczące bombardowania, czy wizyty niemieckiego żołnierza. Muzyka jest niezwykle ważną

---

<sup>311</sup> M. Cuber, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, dz. cyt., s. 246.

wartością dla całej rodziny, także dla babci, która kładzie niezwykle nacisk na ład, harmonię i odpowiedni ton, dlatego dziecięce zabawy bohaterki spotykają się jedynie z dezaprobatą babci<sup>312</sup>:

W upalne letnie popołudnia czekałam, aż utnie sobie drzemkę. Wtedy otwierałam fortepian i ostrożnie dotykałam klawiszy, pamiętając, że to zabronione. Choć niezczędzono mu przeciągów, był chroniony przed odciskami palców. Te, które pojawiały się na politurze, mogły być tylko moje, sama dostarczałam dowodów przeciwko sobie. Słuch miała wrażliwy, dźwięki wdzierały się do jej snu i psuły przyjemność. – Falsze! Nie słyszysz? – wołała ze swojej sypialni, zła. (WS, s. 56-57)

Jak zaznacza narratorka, jej babcia “słuch miała wrażliwy, dźwięki wdzierały się do jej snu i psuły przyjemność”, możliwe że fałsz spowodowany był rozstrojeniem instrumentu, który po śmierci dziadka już nigdy nie brzmiał tak jak za jego życia. Być może powodem słyszanego przez babcie fałszu był brak umiejętności dziewczynki. Ciekawym tropem jest jednak także poprzedzająca tę opowieść historia dotycząca cotygodniowych wizyt kochanki dziadka, Violet, w ich mediolańskim mieszkaniu. Kochanka pięknie grała na skrzypcach i każdej niedzieli urządzała z Vittorio niesamowite koncerty, którym przysłuchiwać musiała się małżonka. Przytrzaśnięcie wnuczce dłoni mogło być więc pewnego rodzaju opóźnioną zemstą za wszystkie niedzielne koncerty, którym kobieta musiała się przysłuchiwać: „Pomysł, żeby zatrzaskać klapę, być może przyszedł jej do głowy już wtedy, niewykluczone, że nosiła w uszach wyobrażenie huku, który położy temu kres. Dźwięk fortepianu zapewne tak by jej nie rozstrajał, gdyby wahanie nie przeszkodziło uczynić tego we właściwym czasie” (WS, s. 58)

Kolejną muzyczną zabawką z mediolańskiego mieszkania są pozytywki babci, które dziewczynka uwielbiała nastrajać:

---

<sup>312</sup> Eksperymentowanie z muzyką, było jedną z ulubionych dziecięcych zabaw samej Tulli, do czego ta przyznaje się w wywiadzie: “Jako dziecko bawiłam się fortepianem w Mediolanie. Uderzałam w klawisze razem i osobno, słuchałam sobie, jak to brzmi. (...) wrywałam się do tego fortepianu. Rozstrojonego. (...) Potem dorywałam się okazjonalnie do innych instrumentów i bawiłam się. W przedszkolu dostałam kiedyś trąbkę jednotonową, zabawkę (...). W domu mi ją skonfiskowali po cichu, żeby mieć trochę spokoju (...). Potem miałam cymbalki, ale eksperymentowałam i zepsułam. Miałam organki, też eksperymentowałam, też zepsułam. Kiedyś wpadły mi w ręce skrzypce i bawiłam się nimi przez jedno popołudnie, produkując dźwięki brzydkie i fałszywe, ale nie zepsułam. Długo je wspominałam”. (Jaka piękna iluzja, dz. cyt., s. 104-105).

Pozytywek było kilkanaście, większość z nich pamiętała królestwo prababki, w którym urodził się mój ojciec, a kilka najstarszych – dom z ogrodem i wolierą (...). Wolno mi było je nakręcać. Ale nie wszystkie naraz. Zgodność brzmień zdarzała się z rzadką, przypadkiem i trwała chwilę. Po jednej, po jednej! – krzyczała z drugiego końca mieszkania moja babcia, która nie życzyła sobie takiej orkiestry. (WS, s. 56)

W przypadku tego dźwięku, jak i fortepianu, dziewczynce nie zależy na odpowiednim zestrojeniu i harmonii. Dla bohaterki najważniejsza jest kreatywność i zabawa, zabicie martwej ciszy, z którą kojarzył jej się dom w Warszawie, dla niej Mediolan był nie tylko pełen kolorów, w odróżnieniu od szarej lub pokrytej czarnym śniegiem Warszawy, ale także pełen hałasu, dźwięków, szumu, czyli życia. Bohaterka wyraźnie tęskniła za dźwiękami, które mogły być dla niej namiastką słów. Grając na instrumencie, nie musiała zastanawiać się nad tym, czy zasób wyrażań z jednego języka dobrze komponuje się z drugim kompletem słów. Muzyka w każdym kraju była taka sama, mogła wyróżniać się harmonią lub zestrojeniem, a jak wiemy rozbita podmiotowość bohaterki lubowała się w tym drugim - dysharmonie, krzyk, emocje, to były podstawowe dla niej środki wyrazu.

Muzyczne metafory nie są jednak zarezerwowane wyłącznie dla części opowieści związanej z dzieciństwem bohaterki. Motyw pianina powraca w dorosłości kobiety, kiedy ta musi zająć się sprzedażą mediolańskiego mieszkania wraz z całym dobytkiem. Wydarzenie to wywołuje w niej kolejny nawrót depresji, kobieta całe dni leży na kanapie wpatrując się w chmury, nie mogąc odnaleźć przyczyny swojego smutku. Dopiero zakup keyboardu wrywa ją z odrętwienia, mimo iż instrument nie brzmi tak jakby tego oczekiwała:

Usłyszałam płaski, zdawkowy dźwięk, niezdolny ukryć swej sztuczności (...). Elektroniczna klawiatura tak się miała do mediolańskiego fortepianu, jak nasze mieszkania do mieszkań mediolańskich, jak nasze życie tutejsze do ich tamtejszego. Ale też nic jej nie łączyło z tym wszystkim. Wyprodukowano ją w Japonii i zawsze stroiła. Nie miała kołków ani strun. Gdyby obok spadały bomby, nie opuściłyby się ani jeden dźwięk. Bawiłam się nią aż do kolejnej przeprowadzki. W ostatnim z naszych wspólnych mieszkań, trzypokojowym, znalazło się miejsce na prawdziwy instrument. Między dwoma regałami na książki mogło stanąć pianino. (WS, s. 61)

Muzyka kojarzy się bohaterce z radosnym czasem dzieciństwa, włoską rodziną, corocznymi letnimi wakacjami, łączy także losy rodziny włoskiej i polskiej w bolesnym doświadczeniu wojennym. To właśnie muzycznych metafor używa Tulli dla wyjaśnienia kwestii niesprawiedliwości społecznej (losy Polaków, a losy Włochów w trakcie wojny). Muzyka dla dziecięcej bohaterki jest formą ekspresji własnych uczuć i emocji, służy ich odpowiedniemu przedstawieniu. Dla dorosłej bohaterki ma moc przywołania radosnych wspomnień i służy odnalezieniu w życiu chwili odpoczynku i zabawy, podobnie jak dla samej Tulli, która przyznała w jednym z wywiadów: „Piano pomaga mi stabilizować emocje: trochę upustu, a trochę porządku. Gram z nut albo bawię się melodiami. W dzieciństwie lubiłam zabawę z instrumentami, ale nigdy nie uczyłam się grać”<sup>313</sup>.

Nieco odmienną rolę spełniają natomiast wątki prezentujące otaczającą bohaterów pogodę. Na dokładny zapis aury Tulli nie poświęca zbyt wiele miejsca, jednak warto odnotować iż pogoda występuje tutaj jako towarzysz przyjemnych lub nieprzyjemnych momentów. Pierwsze z nich odnoszą się do sytuacji spokoju, relaksu i chwili oddechu, która niekiedy zostaje gwałtownie przerwana słowem lub gestem. Przykład takiej sceny znajdziemy między innymi we fragmencie opowiadania *Fusy* z tomu *Włoskie szpilki*:

Dzieci z sąsiedztwa rzadko bawiły się na podwórku. Tylko przy ładnej pogodzie, jeśli akurat nie były w przedszkolu lub na wakacjach. Ale nawet kiedy się tam bawiły, przez zamknięte okna nie było słycać ich głosów. Pewnego razu piłyśmy popołudniową herbatę w ciepły dzień, a okno było otwarte. - Zamknij. Nie przepadam za dziećmi - powiedziała łagodnie. - Robią tyle hałasu. Nic jej tak nie męczyło jak nadmiar wesołości. (WS, s. 42)

Zarysowana tutaj zostaje pozornie przyjemna scena - popołudniowa herbata matki i córki w letni, słoneczny dzień przerwana zostaje prośbą matki dotyczącą zamknięcia okien. Ujawnia ona wszakże chłód kobiety, gdyż irytuje ją żywiołowość dzieci, podobnie jak jej córki przed laty. W dalszej części opowiadania narratorka przedstawia moment, w którym matka nadaje córce rolę swojej kuzynki i rozpoczyna z nią rozmowę

---

<sup>313</sup> M. Tulli, *Cale życie na kanapie*, rozm. przepr. Agnieszka Wójcińska, “Weranda”, online: <https://www.weranda.pl/domy-i-mieszkania/znani-i-lubiani-w-domu/magdalena-tulli-cale-zycie-na-kanapie>, dostęp: 25.06.2021.

na temat obozowej przeszłości. Sytuacja pomimo pozornie przyjemnego otoczenia jest dla bohaterki niekomfortowa:

Gdyby ni stąd, ni zowąd chlusnęła mi w oczy gorącą herbatą, nie poczułabym się bardziej zaskoczona, dotknięta, wytrącona z równowagi. Nie przywieźli mnie do obozu! To ona mnie tam umieściła, mimochodem, bez głębszej myśli i poczucia winy. Rola, którą dostałam tego dnia, okazała się trudna. Najlepiej byłoby uciec za kulisy, ale nie było kulis, siedzieliśmy przy stole w letnie popołudnie, tylko we dwie, i piłyśmy herbatę. (WS, s. 43)

Okazało się to dla kobiety prawdziwym szokiem, z powodu tramy matki czuła się jak więźniarka obozu, nigdy jednak nie została w nim umieszczona przez nikogo wprost: „Co prawda, moja przeszłość trzeszczała w szwach, naciągnięta, żeby obóz się w niej pomieścił (...). Gdyby spojrzeć na rampę z lotu ptaka, byłabym malutkim punkcikiem w anonimowym tłumie, w którym życie i śmierć zależy od kaprysu jakiegoś aroganta w mundurze, powiedzmy, przystojnego melomana, który po służbie pisze listy do matki albo do narzeczonej” (WS, s. 43-44). Mimowolne umieszczenie w obozie, nawet jako fikcyjnej postaci, jest dla kobiety poniżające: „Nie, nie chciałam być ofiarą. Takiej plamy nie było dotąd w moim życiorysie. Poniżano mnie, owszem, tyle co wszystkich, Ale nie w ten sposób i nie do tego stopnia” (WS, s. 44). Decyduje się jednak wyznać prawdę: „Nigdy mnie nie przywieźli do żadnego obozu - zawołałam. - Jak mogli mnie przywieźć? Urodziłam się dziesięć lat po wojnie!” (WS, s. 43-44). Reakcja córki nie wybija jednak matki z roli, dalej uważa, że rozmawia ze swoją daleką krewną, nie chce wycofać się, stracić fasonu czy też podnieść głosu.

W opowiadaniu *Niezgodność brzmień* jesteśmy świadkami rozmowy bohaterki z kuzynką ojca Clarą w mediolańskim mieszkaniu. Spotkanie jak zwykle porusza się wokół rodzinnych wspomnień, Clara jako starsza zna więcej rodzinnych historii. Nastrój tej sceny buduje piękna aura, słoneczna pogoda, pyszne wino, herbata i czekolady:

Spędziłyśmy razem całe popołudnie. Za przymkniętymi okiennicami, bo blask popołudniowego słońca zawsze bił prosto w okno salonu, piłyśmy wino Marsala, którego prawie nienaruszony karton stał na podłodze w stołowym, a potem dobrą angielską herbatę z kredensu mojej babci i jadłyśmy czekoladę z jej zapasów. Nie miałam pojęcia, o czym mówiłyśmy, siedząc na skórzanych fotelach, po które ktoś miał przyjechać nazajutrz. (...) Ona musiała znać te fotele od niepamiętnych czasów, jeszcze

z mitycznego salonu pod poprzednim adresem, gdzie bywała jako dziecko. Zawsze w pobliżu, pod tamtym adresem i pod tym. Łatwo mogłaby zgadnąć, że nikt się nie pofatygował, żeby wyjawić mi tajemnicę. Powinna była sama to zrobić w tamto popołudnie które spędziłyśmy razem w salonie – popołudnie niewykorzystanej szansy. (...). Można powiedzieć, że urodziła się na scenie. Przedstawienie o życiu rodzinnym, w którym brała udział, skończyło się bez puenty. Umarła przedwcześnie, tak jak Vittorio i jego syn Vico, który był moim ojcem. Czy powiedziałam już, że była podobna do nas wszystkich? Wystarczy spojrzeć na zdjęcia, na te, które mam teraz u siebie. Zwłaszcza na półprofile. (WS, s. 74-75)

Urokliwe popołudnie okazuje się „popołudniem niewykorzystanej szansy”. Cisza panująca między bohaterkami nie była w stanie wyrazić prawdziwej przyczyny spotkania - czterdziestoletnia wówczas Clara pragnęła zdradzić dwudziestolatce swój sekret, którego ta się domyślała od zawsze. Clara nie była bowiem jedynie córką przyjaciółki jej dziadka, lecz jego córką. Rodzinna tajemnica nie została jednak nigdy wprost wypowiedziana.

Kontrast pięknej pogody i trudnej tematyki rozmów zostaje poruszony także w opowiadaniu *Bronek*, gdzie matka w czasie wspomnień powraca do lat młodości. Po raz jedyny w obu zbiorach opowiadań jesteśmy świadkami prawdziwego wybuchu natury utożsamianej z takimi wartościami jak spokój, szczęście i młodość:

I w końcu wróciło tamto lato. Piękne lato na dawnym zapomnianym letnisku. Długie ciepłe wieczory przy otwartych oknach, z ćmami fruującymi wokół lampy (...) Dni nastąpiły piękne, las był pełen grzybów i jagód, pod lasem łąka, na której pasła się krowa. Odtąd czas biegł jeszcze szybciej, skrótami, toczył swą powrotną falę już tylko przez letnie sezony, nie zbacając ku i zimom i ku miastu. (...). I fala dotarła do brzegu. W szufladzie biurka znaleźliśmy życzenia spisane kiedyś przez moją matkę na wypadek śmierci: żadnego pogrzebu, żadnego grobu. Ciało do krematorium (...). Urnę należało pochować na cmentarzu albo wrzucić do morza. Skoro nie życzyła sobie grobu i cmentarza, pojechałam nad morze, I tam przekonałam się, że można nie ma z tym wszystkim nic wspólnego. Będę tę urnę nielegalnie przechowywać w mieszkaniu – póki nie wpadnę właściwy pomysł. Co jakiś czas znajduję dla niej nowe miejsce, zawsze tak samo nieodpowiednie. Letnisko leżało pod Łodzią. Miejscowość jest tam, gdzie była, widać ją na mapach. A las? Czy las jeszcze stoi? (WS, s. 95-97)

We fragmencie tym po raz kolejny jesteśmy świadkami niespodziewanego zburzenia sielskiego nastroju nagłym momentem dramatycznym. O ile we wcześniejszym fragmencie letnia herbata w towarzystwie matki przerwana została powrotem do rzeczywistości obozowej, tak w powyższym jesteśmy świadkami pomieszczenia sielskiego, wiejskiego krajobrazu z motywem śmierci. Dotarcie wspomnień matki „do brzegu” równoznaczne było z jej śmiercią. Ciepłe dni, wspomnienia najczulszych momentów wiążą się bowiem z dzieciństwem matki, jej błogością i młodością. Scena wiejskiej sielanki skonstrastowana została z kartką odnalezioną w biurku, na której matka bohaterki nakreśliła życzenia dotyczące pochówku - kremacja, brak pogrzebu, rozsypanie prochów.

Ostatnim motywem pogodowym, który chciałabym omówić, są opisy dotyczące aury panującej w Warszawie w czasach dzieciństwa bohaterki. O ile Mediolan zawsze przedstawiany był jako słoneczny i kolorowy - nawet zimą bohaterka przebywała tam w czasie karnawału kojarzonego z feerią barw - o tyle Warszawa w większości prezentowana jest jako szara, smutna, deszczowa. Większość scen rozgrywających się w dzieciństwie bohaterki wiąże się z niezbyt urokliwymi porami roku:

Trzymał mróz. Trzymał od miesięcy. Wzdłuż chodników ciągnęły się wielkie pryzmy śniegu i dla przechodniów, którzy przeciskali się obok, ledwie starczało miejsca, a śnieg dalej padał, lekko i cicho, bo pojedyncze płatki niż nie ważą. Co innego zasy zwalone tam na górze, ponad dachami, one musiały ważyć swoje. Niebo było od nich matowobiałe i ciężkie, wyglądało, jakby miało runąć nam na głowy lada chwila. Zmierzch zapadał wcześnie. Śniegowe chmury podchodziły szarością, potem ciemność zalewała niebo, jak granatowy atrament z przewróconego kałamarza. Światła miasta przełamywały ten granat domieszką fioletu. Im więcej światła, tym głębsza noc nad naszymi głowami. Zimowa, lodowata noc. Z rana nie mogła się dobudzić i zwlekała z odejściem, jak mogła najdłużej. (WS, s. 151)

Wieczny mróz, śnieg, matowobiałe, ciężkie niebo, wszelkie odcienie szarości, granatu i fioletu, to otoczenie w którym niekochana i nierozumiana przez nikogo bohaterka spędza całe dni. Po szkole, nie mogąc odnaleźć klucza od domu, błąka się po ulicach Warszawy obserwując przechodniów, prowadząc niekiedy dyskusje z obcymi sobie osobami szukając w nich, choć odrobiny ciepła. Oprócz spacerowania dziewczynka z chęcią podróżuje tramwajami, obserwując z ich okien przytłaczające otoczenie:

Działo się to pod koniec długiej zimy, kiedy chodziłam stale przemarznięta i śmiertelnie zmęczona, a do końca roku szkolnego było jeszcze beznadziejnie daleko. Utrzymywała się paskudna pogoda, niż atmosferyczny znad Bałtyku rozciągał się nad całym obszarem naszego kraju, padał śnieg, albo deszcz ze śniegiem i było jeszcze bardziej szaro niż na gazetowych zdjęciach, bo w gazetach przynajmniej starali się wyciągnąć kontrast. (WS, s. 174)

Szarobury świat odzwierciedla nastroje panujące w czasach młodości bohaterki. Uczucie zwątpienia, niepewności i próba powrotu do normalności, znajduje wyraz w pogodzie, ale i zachowaniach mieszkańców. Temu zagadnieniu poświęcę chwilę w następnym podrozdziale.

### **Nastrój i latencja widmowej Warszawy**

Nastrój panujący w powojennej Warszawie opisywany jest w opowiadaniach Tulli wielokrotnie. Bohaterka podkreśla, iż wojna tak naprawdę nie zakończyła bólu i cierpienia, stając się rodzajem infekcji zatruwającej cały kraj: „Doznane wtedy upokorzenie paskudziło się jak wrzód, ukryty pod źle skrojoną koszulą i marynarką. Nieleczony, przenosił się z człowieka na człowieka, z dorosłych na dzieci, z dzieci na psy i koty” (WS, s. 14). Nic więc dziwnego, że infekcyjny charakter ogólnego znieczulenia na krzywdę innych dociera wszędzie: do przedszkoli („Emocje szukały ujścia w prostodusznym poszturchiwaniu, przezywaniu i podstawianiu nogi. Plucie do zupy działało skuteczniej od szturchańców, ofiara czuła się sponiewierana aż do unicestwienia” - WS, s. 15), szkół, zakładów pracy i domów rodzinnych. Trauma wojny była zbyt świeża, nikt nie chciał rozmawiać na jej temat, lecz jej skutki były boleśnie odczuwane przez każdego, jak podkreśla narratorka:

Nikt nie miał siły do nowych cierpień. Niektórych zabrakło i pozostali zaczęli radzić sobie bez nich. Podobno nie ma ludzi niezastąpionych. Lecz po przegranej wojnie wszystko się skomplikowało. Klocki, z których nasze rodziny miały ułożyć sobie życie, były krzywe i zdekompletowane. Wszystko, co byśmy na nich zbudowali, musiało się zawalić. Zakazywano wspomniania lepszych czasów, a jeśli ktoś nie mógł ich zapomnieć, to niechby się przynajmniej schował w mysiej dziurze, zszedł z oczy wszechobecnym portretom dygnitarzy, zamiast niepokoić ich i obrażać swoim istnieniem. (WS, s. 10)

O nastroju panującym po wojnie pisała też sama Tulli, mówiąc wprost o doznawanych z każdej strony opresyjnych zachowaniach:

To były nasze wspólne doświadczenia: żyliśmy w opresji, doznających tych samych upokorzeń, przed którymi nie było jak się bronić. Decydowano za nas, jakbyśmy nic nie znaczyli, poniżano nas w szkole, w wojsku, w pracy i na porodówce, takie były zwyczaje. Reguły naszego życia były tak wszechobecne, że niewidoczne jak powietrze. Nie wszyscy ucierpieli w takim samym stopniu. Najbardziej ci, którzy jakoś odstawali. Upokorzenia nie są związane tylko z tym systemem, w którym żyliśmy, to jedno z najbardziej uniwersalnych doświadczeń. (WS, s. 10)

Ów charakterystyczny powojenny nastrój możemy nazwać widmowym, zgodnie z definicją Ewa Graczyk, która nierealność otaczającego świata łączy z czynnikami politycznymi:

Do silnego poczucia, iż zamieszkuje się widmowy świat, przyczynił się także fakt, iż po wojnie w PRL żyliśmy w zależności od dwu różnego rodzaju centrali, metropolii, w dwu innego rodzaju odczuciach, że nasze życie jest gdzie indziej, że w innym miejscu decydują się nasze losy. Na płaszczyźnie politycznej, »siłowej«, podlegaliśmy sowieckiej Rosji, a jednocześnie intelektualnie, myślowo, lecz i emocjonalnie, za sprawą nieodwzajemnionego uczucia, na planie fantazmatów i projekcji, ciągle chcieliśmy należeć do Zachodu<sup>314</sup>.

Możemy także połączyć go z faktem nieprzepracowanej przez większość społeczeństwa traumy wojennej<sup>315</sup>. Wszechobecne cierpienie nie spotyka się z empatią, każdy żył swoim życiem, swoimi problemami i nie chciał się wyróżniać, odstawać, wypadać z tonu. Wszystko co odmienne czy obce musiało ulec unicestwieniu.

Nastrój powojennej Warszawy możemy także połączyć z nastrojem latencji opisanym przez Hansa Ulricha Gumbrecha, który posłużył się tym pojęciem do opisu „powojennej sytuacji duchowej Niemiec, Zachodniej Europy i Ameryki”<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> E. Graczyk, *Zapoznać się z istotną swoją strukturą*, [w:] *Kultura po przejściach...*, dz. cyt., s. 213

<sup>315</sup> “Niektórych załamała niedawna katastrofa, i tych, zrozpaczonych albo wykolejonych, zataczających się wieczorem na każdym rogu, otaczała wzdrgliwa cisza. Innych, poturbowanych przez maszynię powstającego świata, lepiej było nie dostrzegać. W kwestii przeszłości mieszkańcy naszego kraju rozumieli się z mówcami. Wszechobecna żałoba już nie robiła na nich wrażenia, słabość lekceważyli i nie chcieli jej znać. (...) trudno rozstrzgnąć, która siła była prawdziwsza: tych, którzy poddając się naciskom, opuścili w nieszczęściu samych siebie i swoją słabość, czy tamtych, zataczających się po pijanemu w upartym cierpieniu, o którym świat już nie chciał słyszeć.” ( WS, s. 27-28).

<sup>316</sup> H. U. Gumbrecht, *Po roku 1945...*, dz. cyt., s. 8.

Nastrojowość podobna budowana jest w opowieści Gumbrechta za pomocą zapamiętanych przez niego kluczowych wydarzeń z młodości - budowa muru berlińskiego, zamach na Kennedy'ego, transmisja „cudu w Brnie”, czyli zdobycia przez Niemcy mistrzostwa świata w piłce nożnej w 1954 roku i inne. Latencja oznaczała, „że coś, czego obecność czujemy jest nieuchwytnie”<sup>317</sup>. W powojennych Niemczech tym „czymś” ukrytym pod powierzchnią spokoju były powojenne emocje, które nie mogły znaleźć drogi ekspresji. Dla Gumbrechta szokujący jest pozorny spokój pokolenia jego rodziców, które po doświadczeniach Shoah pragnęło bez wyjaśniania tego, co było wcześniej, skupić się na idei „całkowitej przejrzystości”. Zdaniem Gumbrechta:

Pokolenie sprawców nie konfrontowało się ze swą przeszłością. I tak moja generacja nie miała już złudzeń, że nasza konfrontacja z ich przeszłością nas wyzwoli. Niemniej uważam, że memu pokoleniu Niemców przystoi wziąć na siebie odpowiedzialność za coś, czego obiektywnie nie jesteśmy winni<sup>318</sup>.

Latencyjna w krajobrazie powojennej Polski zarysowanym przez Tulli była niewypowiedziana wprost krzywda, trauma i cierpienie, które ukrywało się pod płaszczykiem sprawnie działających mechanizmów państwowych, rządowych posadach (ojciec koleżanki narratorki - Zosi), tonu nieznoszącego sprzeciwu i skrywanej agresji skierowanej przeciwko najsłabszym. Podobnie jak pokolenie rodziców Gumbrechta, tak pokolenie rodziców matki bohaterki nie potrafiło przyznać się do ciężącego im balastu. Ze strony niemieckiej - ciężaru winy za popełnione zbrodnie, ze strony Polaków i Żydów - ciężaru nieprzepracowanej traumy. Dlatego też pokolenie dzieci - Gumbrecht, Tulli - mierzyć się musiało z tematami odrzuconymi przez rodziców. Fragmenty *Włoskich szpilek* i *Szumu*, które przedstawię w poniższym podrozdziale, obrazowały będą przyjmowane przez bohaterów postawy radzenia sobie z nieprzepracowanym dziedzictwem traumatycznym i postpamięciowym. Przedstawię mechanizmy stosowane przez bohaterów w szkołach i domach, a także sposoby komunikowania się obywateli ze sobą.

Przykład niespokojnej nastrojowości znajdujemy w opowiadaniu *Ucieczka lisów*. Opowiada ono o wydarzeniach marca 1968 roku<sup>319</sup>, kiedy po raz kolejny rodzina

---

<sup>317</sup> Tamże, s. 10.

<sup>318</sup> Tamże, s. 10.

<sup>319</sup> Bohaterka opisuje te wydarzenia w następujący sposób: „Patrzyłam, jak ludzie biegną ulicą, rozpierzchając się na boki, żeby nie potracił ich niebieski milicyjny radiowóz, jeden, drugi, trzeci. Obłoki

bohaterki ze względu na swoje żydowskie pochodzenie znajduje się w sferze wykluczenia<sup>320</sup>. Żydowskie pochodzenie bohaterki zostaje zrównane z „farbowanymi lisami”, obywatelami działającymi na niekorzyść Polski i Polaków. Koleżanka bohaterki wygłasza nawet pewnego rodzaju przemowę pełną nienawiści, którą jak możemy się domyślić, usłyszała w domu:

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 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 wywałą – Obrzuciła mnie wszechwiedzącym, chłodnym spojrzeniem. W cienkim głosiku pobrzmiwał ostry ton jej ojca.

– A twój tatuś w końcu przestanie jeździć za granicę tam i z powrotem. Niech sobie nie myśli. Jaka to sprawiedliwość, żeby zawsze jeździli ci sami? Od tego przewraca im się w głowach. A to Polska ich wysyła w te delegacje! Czyli my! (WS s. 171-172).

Nawet w relacji między dziewczynkami widoczny jest ton pogardy i wyższości („ostrzy ton jej ojca”), dziewczynka nasiąka w domu nienawiścią do rodziców bohaterki, mimo że tak naprawdę nie zna ich sytuacji, zazdrości jednak matce bohaterki posady na uczelni, a ojcu - wyjazdów za granicę (stosując dodatkowo retorykę „my - Polska”, „oni-obcy”). Dzięki tej dyskusji możemy sobie tylko wyobrazić, jaką skalą nienawiści dysponowały w swoich dyskusjach osoby dorosłe. Gdy ojciec bohaterki zostaje zaczepiony na klatce schodowej przez sąsiada, i ten zaczyna pytać go o pochodzenie,

---

białego, gryzącego gazu unosiły się spod ich stóp wśród resztek śniegu, poczerniałych i twardych jak kamienie. (...) Tego dnia [milicjanci – PM] włożyli hełmy, wzięli w dłonie pałki i zajęli się czym innym. Akurat w Dzień Kobiet. Przy krawędzi trotuaru leżał zdeптany tulipan nieokreślonego koloru, szklarniowy. A wszystko to cztery ulice od mojego domu”. (WS, s. 170).

<sup>320</sup> Tadeusz Sobolewski, „Wspaniały jest we "Włoskich szpilkach" opis 1968 roku odczutego przez dziecko jako przedłużenie dotychczasowych strachów, kolejna zapadnia otwierająca się pod nogami. Obok gehenny szkolnej i domowej obcości, obok schizofrenicznej podwójności życia na przemian w dwóch światach, komunistycznym i kapitalistycznym, dochodzi teraz fatalne podejrzenie, że należy się do "farbowanych lisów", na które odbywa się właśnie polowanie. Tulli nie używa określeń: Polak, Włoch, Żyd. Gdy wspomina o kuzynie matki, który zginął na początku okupacji zastrzelony na ulicy, pisze, że "nie miał znaku naszytego na ubraniu". Te książki dzieją się nie w świecie narodów, tylko ludzi. W świecie pełnym cierpienia, ale niepodzielonym na dobrych i złych. W trudnym kraju, który nie jest wyjątkiem, tylko fragmentem rzeczywistości, częścią nas samych. Stosunek Tulli do tamtego świata, pogardliwie zwanego Peerelem, bardzo mi odpowiada. Jest pozbawiony zarówno złudzeń, jak i pretensji. Spowiedź dziecięcia peerelowskiej Warszawy, choć wypełniona opisami upokorzeń, nie jest skargą: "Nie chciałam być ofiarą". (T. Sobolewski, *M. Tulli: Nie ma zmyślonych opowieści*, dz. cyt.).

ojciec obraca tę sytuację w żart. Świadkiem tej rozmowy jest bohaterka, która zaczyna coraz bardziej dostrzegać niepokojący ton „mętnych oskarżeń” płynący z zewnątrz:

Świat nie skończył się na naszej klatce schodowej. Z zewnątrz sączyło się coś bardziej szarego i brudnego od naszych schodów, gdzieś przecież odbywały się te wiece, gdzieś obnoszono transparenty, rozdrażnionym tonem rzucano mętne oskarżenia. Ten ton nagle zaczął rozbrzmiewać wszędzie, było go słychać także w naszej szkole. Nawet najprostsze zdanie, sam podmiot z orzeczeniem, było jak walizka z podwójnym dnem, i nikt by nie przewidział, co usłyszy w nim ten albo tamten. (WS, s. 175)

„Marcowe gadanie”, zauważa bohaterka, ucichło równie szybko jak się pojawiło. Po powrocie z Mediolanu „odgłosy polowania się oddaliły. Jeszcze było słychać coś jakby ujadanie psów, ale nie wiadomo, czy myśliwskich. Lisy podobno uciekły. W naszej szkole nikt już o nich nie wspominał, widocznie przez lato wszyscy o nich zapomnieli” (WS, s. 179).

W analizie widmowości/latencyjności przestrzeni opowiadań chciałabym powrócić na chwilę do miejsc, w których toczy się życie bohaterki. Pierwszą z nich jest przestrzeń domowa. Z relacji narratorki-bohaterki dowiadujemy się, że w jej domu nie rozmawia się o wojnie, ceni się ciszę, neguje wszelkie wykroczenia poza normę<sup>321</sup>. Bohaterka wszakże nie jest świadoma genezy tego układu:

Miejsce, w którym żyły nasze rodziny, było z pozoru spokojne, lecz podminowane strachem i tłumionym gniewem, pełne nieokreślonej nerwowości, mniej lub bardziej wyczuwalnego napięcia, które łatwo znajdowało ujście w scenach agresji i poniżania. Niektórzy twierdzą dziś, że ich dzieciństwo było beztroskie, lecz nawet oni, spytani o te zagadki sięjące grozę i bezsilną rozpacz, jak z rękawa sypią przykładami. Byliśmy za mali, żeby wiedzieć, z jakich zaszłości wzięły się nasze udręki, szesnaście lat po przegranej wojnie. Osiemnaście lat po Jałcie, gdzie nasz los rozstrzygnął się awansem zanim przyszliśmy na świat. Osiemnaście lat, to była dla nas wieczność, a wieczność jest niewyobrażalna. Stalin zdążył umrzeć. Ale Hitler wciąż jeszcze trzymał się świetnie. Nasyłał na nas Niemców, którzy wyłazili ze snów matek i ojców, i rano nad

---

<sup>321</sup> „Moja obecność, na którą trzeba się było godzić z konieczności, podlegała limitom. Granica została wyznaczona na zegarze, w poprzek tarczy. Światło miało być zgaszone piętnaście po dziewiątej. Była to granica strzeżona nie gorzej od państwowej. Regulamin nie przewidywał jej przekraczania w żadnych okolicznościach. Za tą granicą matka życzyła sobie mieć święty spokój, żądała go kategorycznie, jak osoba, której cierpliwość i dobra wola zostały już wielokrotnie nadużyte”. (SZ, s. 19).

talerzami z zupą mleczną nadawali ton naszej małej frustracji, zasilanej frustracją głębszą i rozleglejszą, wszechobecną jak podziemne ścieki wodne, lub raczej jak płynące pod skorupą gruntu strumienie żółci. (WS, s. 7-8)

Cytat ten pozwala zaobserwować przynajmniej kilka istotnych zjawisk: pozorny spokój (latencja) jest tak naprawdę przykrywką, pod którą rodzice tłumili wspomnienia wojennej rzeczywistości, przekształcając je niekiedy w przejawy agresji, napięcia, gniewu idealnie wyczuwalnego dla najmłodszych. Tajemnica rodziców to „zagadka siejąca grozę”, tajemnica skrywana szesnaście lat po zakończonej wojnie. Trauma jednak wciąż jest obecna - Niemcy wprost „wylażą ze snów matek i ojców” w postaci niezrozumiałych przez dzieci dziwnych zachowań. Narratorka podkreśla także powszechność zjawiska, jest świadoma tego, że nie tylko jej rodzina funkcjonuje w ten sposób. Frustracja rodziców jest głęboka i rozległa jak „podziemne ścieki wodne”, a raczej „strumienie żółci”, które zatrują, zamiast gasić pragnienie (czułości, bliskości).

Do naruszonych przez wydarzenia II wojny światowej więzi rodzinnych, odwołuje się w swoich badaniach między innymi Lawrence L. Langer, pisząc:

Niektórzy rodzice i dzieci przeżyli Oświęcim i żyli dalej. Nie swoim życiem oczywiście, ale jednak życiem niepozbawionym sensu. Mimo to dla wielu ocalonych z katastrofy Zagłady idea rodziny, rodziców i dzieci, pozostaje w kręgu nocnych cieni, spuścizny, od której nie mogą się uwolnić (...). Wiąż między rodzicami i dziećmi (...), jest bardzo złożona. Najlepszym wyrazem hołdu, jaki możemy im złożyć, to wyobrazić sobie, jak wielkie znaczenie w ich pamięci ma stres związany z nieobecnością zmarłych - nigdy niekończąca się walka o to, by odzyskać fragment tamtego utraconego życia<sup>322</sup>.

Matka bohaterki przyjmuje jednak strategię ciszy. Nie komunikuje córce swojego doświadczenia, bojąc się powrotu do bolesnych wspomnień. Jak zaznaczają badacze zajmujący się teorią traumy i postpamięci - cisza jest dla dzieci gorszym doświadczeniem niż zasłyszane relacje rodziców:

Cisza panująca w tych rodzinach [rodzinach, które przeżyły Zagładę - PM] wskazuje na dwa (co najmniej) problemy (...). Pierwszy z nich dotyczy wywoływanego przez nią niepokoju prowokującego do zadawania pytań o to, co się za nią ukrywa. Drugi

---

<sup>322</sup> L. L. Langer, *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holocaustu*, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2, s. 131 oraz 135. Cyt. za: B. Przymuszała, *Smugi zagłady*, dz. cyt., s. 317-318.

natomiast wiąże się bezpośrednio z brakiem komunikacji, czasem wynikającym, czasem prowadzącym do rozpadu więzi (lub odsłaniającym jej brak)<sup>323</sup>.

Beata Przymuszała, odwołując się do książki *Oskarżam Auschwitz* Grynberga, analizuje zawarte tam rozmowy z dziećmi więźniów obozów koncentracyjnych. Oprócz wspomnianej ciszy, zakazu rozmów na temat przeszłości, wiele dzieci zaznaczało, iż wychowało się w „zimnych domach”, gdzie nie mogły liczyć na czułość ze strony rodziców<sup>324</sup>. Relacja narratorki opowiadań Tulli z matką byłaby więc jednym z wielu przykładów zniekształconych przez Holocaust więzi rodzinnych:

Wysiłki mojej matki, żeby trzymać gardę wysoko, na nic się zdały. Śmiertelnej rany można się wyprzeć, lecz wtedy będzie ją nosił ktoś inny. Przechodzi na potomstwo jak powietrze. Przez milczenie. Tajemnicę, której nie znałam, miałam wypisaną na czole – lecz nie dość czytelnie, by wzbudzić współczucie. Matka nie wierzyła w takie rzeczy. To, co przemilczane, w jej przekonaniu traciło atrybut istnienia. Nie istniejąc, nie mogło się na mnie przenieść. Pomysł, że coś, o czym nie wiem, może mieć wpływ na moje życie, uznałaby za absurdalny. Że z powodu rzeczy, o których nie wiem, mogę cierpieć? Nonsens”. (SZ, s. 170)

Nieco inne relacje panują w domu rodzinnym ciotki. Niedzielne wizyty bohaterki z matką były dla dziewczynki prawdziwą udręką. Hałaśliwe zachowania dziewczynki, jej żywiołowość, będące próbą ekspresji emocji tłumiono w każdy możliwy sposób - słowem, gestem, pogardliwym spojrzeniem. Dodatkowo jej zachowanie kontrastowało z postępowaniem kuzyna będącego dla kobiet uosobieniem spokoju i wzorem wszelkich cnót. Ciotka w trakcie wizyt udzielała ciągłych porad dotyczących wychowania bohaterki - proponuje jej korepetycje, wcześniejsze kładzenie się spać, większą dyscyplinę. Pomysły ciotki nie odpowiadają jednak dziewczynce, nie przynoszą bowiem żadnych efektów:

- Głowa do góry - mówiła. - Będzie dobrze.
- Nie będzie! - krzyczałam, straciwszy resztkę nadziei, że uda mi się w końcu do niej dotrzeć z moją rozpaczą, do jedynej na świecie osoby, która znała wszystkie rozwiązania (...).

---

<sup>323</sup> B. Przymuszała, *Smugi zagłady*, dz. cyt., s. 323.

<sup>324</sup> Tamże, s. 324.

- Bardzo cię proszę, tylko bez wrzasków - odpowiedziała szeptem i przez moment miała w oczach udrękę. On rzucił na nią krótkie spojrzenie, jak pierwszy skrzypek dyrygenta, odłożył widelczyk do ciasta, ściągnął brwi i wymownie zatkał uszy. Wypowiedziałam swoją kwestię ciszej o ton (...).
- Jeszcze o pół tonu ciszej - poprosiła szeptem, kładąc palec na moich ustach. (SZ, s. 11-12)

Terror ciszy w domu ciotki narzucany jest jednak w inny sposób niż w domu rodzinnym, gdzie bohaterka ma do czynienia tylko z matką (ojciec był nieobecny). W domu ciotki przeciwko bohaterce była nie tylko matka, ale także ciotka i kuzyn (“Ściągałam na siebie politowanie, a wszystko przez ten fatalny nawyk podnoszenia głosu”). Każda sytuacja kryzysowa związana z kłótniami między dziećmi kończyła się sceną przeproszania ze strony dziewczynki, nawet gdy nie była winna. Terror rodzinnych spotkań łagodziły jedynie święta:

I tak przez lata, a lata w tamtych czasach były długie, zwłaszcza śnieżne zimy, ciągnęły się bez końca, tylko w najciemniejszym momencie na chwilę rozświetlone blaskiem choinki, który byłby uroczy, gdyby nie gasiło go życie rodzinne. (SZ, s. 24)

Jak sama zresztą przyznaje narratorka: „Do życia rodzinnego przestałam pasować wiele lat wcześniej”. W wieku nastoletnim przestaje uczestniczyć w niedzielnych spotkaniach przy szarlotce, jeżeli jednak pojawia się u ciotki, zmienia swoje nastawienie - obojętnieje na otaczającą ją rzeczywistość – „Nie zaciskałam pięści, nie podnosiłam głosu. Czuli się ze mną nieswojo. Jakby ktoś obcy wkradł się do rodziny, przebrany za mnie dla niepoznaki” (SZ, s. 26). Z wiekiem staje się też odporna na krytykę kuzyna, a z czasem - zwłaszcza po poślubieniu Rudego - i założeniu rodziny, niemal odcina się od ciotki i jej syna. Pozostały dla nich jedynie święta wielkanocne i bożonarodzeniowe, kiedy kuzyn często dokuczał jej dzieciom, pies ciotki ugryzł jej synka, mimo to dzieci bohaterki były spokojniejsze niż ona w dzieciństwie<sup>325</sup>: „Nigdy nie przewróciły choinki ani nawet krzesła i nie stłukły żadnej bombki. Nie ściągnęły też na siebie obrusa razem z zastawą (...). W dzieciach najbardziej kłopotliwe było to, że zmieniły stosunek sił”

---

<sup>325</sup> „Dla życia rodzinnego zostało już tylko to, bez czego musiałoby uschnąć bez reszty. Wielkanoc i Boże Narodzenie. Jakby zapominają, że te dzieci są moje, rodzina pozwalała im biegać i krzyczeć do woli, póki wyczerpane własnymi szaleństwami nie padały na kanapę. Hałas, jak się okazywało, nikomu aż tak bardzo nie przeszkadzały”. (SZ, s. 27).

(SZ, s. 29), co oczywiście spotkało się z niezadowoleniem kuzyna przyzwyczajonego do ciągłego pobbłażania ze strony matki.

Trzeci domem, który możemy obserwować, to dom dziadków bohaterki w Mediolanie. Jest on zawsze pełen ludzi, jeżeli nie rodziny, to służących, opiekunek, niań, sprzątaczek, które napełniają swoim gwarem przestrzeń<sup>326</sup>. Dom ten jest także pełen dźwięków - fortepianu, pozytywek - różni się znacząco od sterylnej przestrzeni Warszawy. Opinię o stolicy podziela babcia bohaterki:

Moja babcia nie wyobrażała sobie, jak można u nas żyć, i chodziło nie o powłokę szarości, bo nigdy jej nie widziała, nie o klimat, bo nie miała z nim do czynienia, nawet nie o wyroby państwowego przemysłu. Które ją zadziwiały, tylko o współrzędne geograficzne. Była przekonana, że to od nich wszystko zależy. Wierzyła być może, że materia ulega rozrzedzeniu wraz z odległością od centrum. Skraj świata nie był odpowiednim miejscem do życia. (SZ, s. 123)

Różnice między Polską a Włochami bohaterka zauważała już na lotnisku, we Włoszech witali ją uśmiechnięci, chętni do rozmowy ludzie<sup>327</sup>. W Polsce „obcesowo żądano ode mnie paszportu. Gdyby, nie rozumiała, czego chcą, naprawiono by błąd, zwracając się do mnie uprzejmie, powoli i wyraźnie (...). Tak się jednak składało, że rozumiałam każde słowo. Musiałam więc podać swój granatowy paszport z orłem bez korony” (SZ, s. 123). Scena na lotnisku jest jedną z wielu świadczących o wszechogarniającej nasz kraj „pokątnej przemocy”.

Kolejnym miejscem, w którym spędzała czas bohaterka, było przedszkole i szkoła. W obu z nich musiała mierzyć się z niezrozumieniem ze strony rówieśników i opiekunów. Obraz rzeczywistości przedszkolnej jest prawdziwym piekłem dla wrażliwej dziewczynki. Jak słusznie zauważa Magdalena Mips, język za pomocą

---

<sup>326</sup> O pomocach domowych Laury z Mediolanu: „Przed południem sprzątały cały dom, nigdzie nie zostawiając nawet pyłka. Pracowały zgodnie, a pracując, nie przestawały rozmawiać po hiszpańsku. Czasem zaczynały podśpiewywać niskimi, schrypniętymi głosami kobiet, które swoje przeszły. Ich hiszpański rozumiałyśmy bez trudu.” (SZ, s. 151).

<sup>327</sup> „Ledwie samolot wylądował w Warszawie, język, którego używałam w ciągu lata, stawał się beużyteczny, a wokół zaczynałam słyszeć ten drugi, który znowu był pierwszym. „Po wakacjach wszystko było po staremu, znowu źle spałam i spóźniałam się dzień w dzień („). Znałam już litery, ale to nie pomagało w czytaniu. Litery nie składały się w żadną całość, z sylabami tym bardziej mi nie szło, stałam więc w ławce z czytanką w rękach i z męką wypluwałam je jedną po drugiej, pośrodku biorąc wdech. W przerwach między sylabami słyszeliśmy brzęczenie muchy, wszyscy na mnie patrzyli i czekaliśmy na dzwonek, który nas uwolni, nie wyłączając pani – ona także chciała już iść. A do następnych wakacji było najdalej, jak to tylko możliwe.” (SZ, s. 125).

którego narratorka kreuje świat, pełen jest wojennych skojarzeń, na przykład przedszkolne kary przypominają opis wywózki do obozu, dzieci straszono, że zostaną wywiezione i nigdy już nie powrócą<sup>328</sup>:

Przy stolikach stało po sześć małych krzesełek: jedna ofiara, pięciu sprawców. Winni czekali pod ścianą, całą szóstka ubrana już w paltka, gotowa do wywiezienia tam, gdzie ich nauczą. Zanosili się płaczem, żadnej nauki nie pragnęli, tylko aktu łaski. Reszta przyglądała się temu widowisku ze zgrozą. Lecz i z ulgą, że nie stoimy w paltkach pod ścianą, tylko dalej, przy stolikach nakrytych ceratą. (WS, s. 15)

Świat dzieciństwa bohaterki naznaczony jest opresją i okrucieństwem, które prawdopodobnie bohaterka odziedziczyła „w spadku po matce”, jak wiele innych dzieci w tamtych latach. Innym przykładem zastosowania retoryki Zagłady jest scena, w której dzieci wyśmiewają się z dziecka, które w czasie leżakowania zmoczyło majtki. Wykrzykane przez dzieci “Do spalenia, do spalenia”, jest przerażające dla dziewczynki: “Wstydziłam się, że nic nie wiem, ale nie tylko. Pamiętałam przecież, że sama zsikałam się nieraz podczas snu. Dlatego nie mogłam wydobyć z siebie głosu, żeby razem z wszystkimi zawołać: “do spalenia!” (WS, s. 17).

Podobnie negatywnie odbiera bohaterka dalsze lata edukacji. Szkoła podstawowa wymagała od niej wiele wysiłku, była miejscem nieprzyjaznym, pełnym budzących niepokój dźwięków („szkoła trzęsła się od hałasu”, „długo przemawiał dźwięcznym głosem dyrektor”), a także plotek: „...od tych języków pomieszało się w głowie..- mówiła półgłosem opiekunka świetlicy do nauczycielki, która skończyła już lekcje i wpadła do niej na pogawędkę” (WS, s. 116). Donośny ton głosu to zresztą często podkreślany przez Tulli atrybut nauczycieli uczących w szkole:

- Nie rozumiem, dlaczego jej się jeszcze myło litery – mówiła do niej nauczycielka, wychowawczyni naszej klasy. – Proszę coś z tym zrobić (...). Moja matka powtórzyła to jedno matce słowo w słowo i obie się uśmiechnęły (...). Tylko tyle moja matka mogła zrobić, żeby wyrównać rachunki za ton, którym się do niej zwracano. Ton jej przeszkadzał, nie zaśpiew. To centralna władza rozpowszechniła ten ton, to ona przyzwyczaiła do niego nas wszystkich. Słyszeć go było w każdym jej publicznym wystąpieniu, ton besztania mniejszych przez większych, ciężki jak opary przymusu, które w każdym miejscu na mapie naszego kraju spływały z góry na dół. (...)

---

<sup>328</sup> M. Mips, *Teraźniejszość naznaczona (post)traumą*, dz. cyt., s. 246.

Lekceważenia, które płynęło z góry na dół, można było nigdy nie odczuć, oddychając nim dzień w dzień. Na wpół uduszeni, ludzie dziękowali za nie oklaskami, których szczerłość mierzono w minutach – nigdy dość. (...) Moja wychowawczyni jakoś nie wyzbyła się zdradzieckiego zaśpiewu, nieświadoma, że mowa ją osłania. Jak cudzoziemka: przekonana, że język zna doskonale, lecz każdy od razu pozna, skąd przyjechała. Wymowa, którą przywiozła ze swoich stron, panoszyła się nawet na zielonkawych kwitkach, które wydawała, zbierając wpłaty na komitet rodzicielski. (SZ, s. 40-42)

„Ton besztania mniejszych przez większych, ciężki jak opary przymusu” był w czasach młodości bohaterki wręcz wszechobecny. Unosił się w powietrzu i rozprzestrzeniał, podobnie jak używana przez Tulli metaforyka podziemnej żółci toczącej Polskę oraz jak metaforyka choroby użyta we wcześniejszych cytatach. Ton wyższości miał przygnieść, zgasić i stłamsić słabszego i był kolejnym elementem budującym nastrój widmowości i latencji w opisywanym przez Tulli kraju<sup>329</sup>. Bohaterka znała dokładnie zasady panujące w kraju, wiedziała, że „gniew można kierować się tylko z góry na dół, nigdy na odwrót. Istniała reguła, która głosiła, że kto wyrzuca z siebie gniew w kierunku wykluczonym przez naturę, temu zostanie on wtłoczony z powrotem do gardła. (...) Prawo do zadawania pytań jest jak prawo do noszenia broni, ono też nie każdemu przysługuje” (SZ, s. 80-81). Dziewczynka wielokrotnie podkreślała, iż stoi “poza szeregiem”, nie należy do wspólnoty, dlatego też nieprzyjemny ton, ironia, uszczypliwości często kierowane były właśnie ku niej. Często uwłaczały godności: „żadnej kompromitacji i żadnego kłamstwa nie wstydziłam się tak jak tych scen, w których podniesionym głosem wypowiedano słowo „oślica”, rzucając mi pod nogi moje własne zeszyty” (SZ, s. 87).

Początkowo dziewczynka ignoruje zachowanie rówieśników, tłumacząc je sobie zasadami nierówności, tonem besztania. Przez problemy z nauką czuje się gorsza, boi się wyrażać swoje zdanie wprost, nie próbuje nawet zawalczyć, wie bowiem, że skończyłoby się to karą lub uciszeniem jak u ciotki:

---

<sup>329</sup> Warto odnotować, że matka także ironizuje z nauczycielki córki. Wyśmiewa jej akcent, a także gwarowe „zaciąganie” w rozmowie z siostrą. „Moja matka powtórzyła to jego matce słowo w słowo i obie się uśmiechnęły (...). W okolicy, w której wychowała się nauczycielka (...) wszyscy zaciągali tak samo. Do miejscowej mowy przywykli jak do powietrza, które przecież jest niewidoczne. Moja wychowawczyni jakoś nie wyzbyła się zdradzieckiego zaśpiewu, nieświadoma, że mowa ją odsłania” (SZ, s. 41-42).

Nie mogła się poskarżyć, choćby chciała. Nie znalazłaby potrzebnych do tego słów, a gdyby nawet znalazła, nie byłaby pewna, czy wolno ich użyć (...). Dziewczynka, która nie była królową, też miała na ustach pieczęć milczenia, lecz milczała z innego niż przysięga, mniej szlachetnego powodu: niezbyt dobrze wiedziała, kim jest i w jakim znajduje się położeniu. Dlatego trochę odstawała od rzeczywistości. Inaczej niż królowa, nie spotkała też nikogo, kto uważałby, że dzieje jej się krzywda. (SZ, s. 144-145)

Kulminacyjnym momentem staje się dzień, w którym dyrektor niesłusznie oskarża ją o kradzież pieniędzy. Dla dzieci z klasy po raz kolejny staje się pośmiewiskiem, w ramach kary postanawiają zamknąć ją w szafie:

Z początku dużo rąk trzymało drzwi. Ale dziewczynka się nie wyrywała i siedziała cicho, aż cisza stała się niepokojąca. Zanim otworzyli drzwi, żeby sprawdzić, czy się nie udusiła, ktoś już zdążył polecieć na skargę do pani, która była przecież odpowiedzialna także za to, żeby nikt się nie udusił w szafie. (...) To, że dziewczynka nie wydała z siebie głosu, tak, właśnie to stało się główną przyczyną nerwów i zadyszki. Nie, dziewczynka nie zrobiła tego złośliwie. Nie wiedziała, że ciszę będzie słychać. Ta scena nie mogła się zakończyć, póki zeznania nie zostaną złożone. Dziewczynka zeznała, że się wstydziła. Siedziała cicho właśnie dlatego. Ale kiedy to mówiła, stojąc na środku klasy przed stolikiem pani, wstydziła się jeszcze bardziej. Dziwne, że z tego wstydu wtedy nie umarła. (WS, s. 150-151)

Moment „wyjścia z szafy” i podjęta przez nauczycielkę próba pogodzenia jej z całą klasą, wiąże się dla bohaterki z silnymi emocjami. Pomimo obiecanej zmiany stosunków dzieci po wyjściu z klasy dają jasny wyraz swojej niechęci do bohaterki. Kolejnym z jej wybryków spowodowanych niezrozumieniem w szkole i będący próbą wyrażenia tłumionych emocji było zniszczenie przez dziewczynkę szkolnego krzesła. Atak furii stał się prawdziwą sensacją w szkole i spowodował ogromne poruszenie, nauczyciele wymagali od matki podjęcia kroków i obietnicy, że taka sytuacja się nigdy nie powtórzy. Afektywna reakcja dziecka została odebrana przez dorosłych jako coś wykraczającego poza ustalony porządek, dziewczynka zostaje skierowana na badania do neurologa. Lekarz stwierdził, że ataki furii dziewczynki nie miały związku z sytuacjami zewnętrznymi, co oczywiście nie było prawdą. Dziewczynka otrzymała lekarstwo, które wyciszało ją i powodowało senność, był to oczywiście kolejny powód do skarg nauczycielek. Dzięki lekarstwu ataki furii się już nie powtarzały, ale „razem z

nimi na zawsze pozbyliśmy się dziewczynki, która połamała krzesło. Nawet nie zauważyłam jej zniknięcia: była tylko jedną z wielu postaci, z którymi miałam do czynienia. W zamęcie mojego życia mogłam przeoczyć, że kogoś zabrakło. Z przyzwyczajenia czasem jeszcze chciałam się odgrażać, walczyć, Ale nie miałam siły” (SZ, s. 49).

Przestrzenią niezwykle ważną w życiu bohaterki jest sfera snów i fantazji. Sny dziewczynki są z reguły koszmarami, zwykle wiążą się z ucieczką, potrąceniem przez pociąg, utopieniem pod taflą lodu. W snach dziewczynka cierpi jeszcze bardziej, śnią się jej także Niemcy:

Od czasu do czasu śnili mi się Niemcy. Z głowami podobnymi do czajników przechadzali się w naszym przedszkolu między stolikami, pokazywali palcem, kogo zabiorą, upatrzonych ustawiali pod ścianą, a co, już w paltkach, płakali wniebogłoso. Niemcy nie składali żadnych propozycji, nikomu niczego nie obiecywali i nic od nikogo nie chcieli. Nie musieliśmy podejmować żadnych trudnych decyzji. To była najprawdziwsza sytuacja bez wyjścia. (WS, s. 22)

Motywnie snu, w którym pojawiają się Niemcy, wraca w opowiadaniach wielokrotnie. Niemcy śnią się matce bohaterki, która przeżyła obóz - tego rodzaju sny, zawsze wiążą się z nocnymi krzykami, strachem matki. Niemieccy żołnierze zakorzenili się w pamięci i snach ojca - tam powracają jednak nie w roli oprawców, a ofiar ojca:

Mój ojciec też nie lubił wspomnień, tak samo jak matka, chociaż z innych powodów. Nad ranem przychodzili do niego żołnierze Wehrmachtu. Ojciec miał dobry wzrok i również dobrą pamięć, pamiętał każdego z nich. Miał też pewną rękę. Dziwne, że po tylu latach wiedzieli, gdzie go szukać. Umieli znaleźć go w Mediolanie (...). Trafili nawet do naszego warszawskiego mieszkania, widocznie żelazna kurtyna też nie była dla nich przeszkodą. Przychodzili przeważnie w pojedynkę, każdy w zielonkawym 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 (...) wróciliby cali i zdrowi. I które – z tym najtrudniej było się pogodzić zabitym żołnierzom – już dawno o nich zapomniwały. (SZ, s. 103)

Oprócz świata snów, który nie przynosił pocieszenia, bohaterka kreuje własny świat baśniowej fantazji złożony z dwóch postaci - lisa i esesmana. Świat fantazji pomaga jej wytłumaczyć pewne zjawiska, zharmonizować rozbitą przestrzeń, znaleźć ukojenie. Postać lisa pojawia się w momencie największych problemów bohaterki<sup>330</sup>, wtedy to dziewczynka wyprowadza się do wymyślanego lasu i spotyka lisa, który do złudzenia przypomina rysunkową postać z książeczki z obrazkami, którą otrzymała we Włoszech:

Dziewczynka, która połamala krzesło, wyprowadziła się do lasu. Zamieszkała w przestronnej, wygodnej norze, pewnie po niedźwiedziu, i spała w niej na posłaniu z suchych liści. Nie wzięła ze sobą zeszytów ani budzika (...). W lesie mogła wrzeszczeć bezkarnie, ale odkąd się tam wyniosła, nie było już powodu i nie miała chęci. (...) Dziewczynka wędrowała leśną ścieżką, ubrana w moją zieloną sukienkę. Na innym obrazku siedział lis. Miał wesołe spojrzenie i wzbudził we mnie zaufanie. (...) Lis uważał, że nie warto się odgryzać ani walczyć. (SZ, s. 50-51)

Świat fantazji pełni rolę terapeutyczną. Lis udziela porad, jest prawdziwym przyjacielem i nigdy nie zawodzi. Lis i esesman stanowią, na poziomie marzenia sennego, próbę wyrażenia stanów emocjonalnych, lis symbolizuje wycofanie, przyznanie się do winy, ceni spokój, esesman z kolei zachęca do walki o swoje, jest ekspansywny. Gdy bohaterka opowiada o lisiej koleżance Zosi lis wycofuje się, być może wierząc w powodzenie relacji z koleżanką. Po raz kolejny bohaterka dostrzega go dopiero w sądzie, gdzie przychodzi jako dorosła kobieta na swoją rozprawę sądową.

Drugą postacią z wymyślanego lasu jest esesman, jego pojawienie się nie dziwi, biorąc pod uwagę obecność innych Niemców na kartach opowiadań:

Wtedy, zaledwie dwadzieścia parę lat po upadku Hitlera, wszędzie jeszcze było pełno esesmanów, ale nie mogłam o tym wiedzieć. Ich czarne mundury dostrzegał tylko ten, kto już wcześniej był obeznany z ich widokiem. Kiedy taki ktoś schodził z tego świata, zabierał ich ze sobą, lecz przecież nie wszystkich. „Wieczorami włączali na cały regulator zdobyte patefony. Sentymentalne tanga i drwiące fokstroty z lat czterdziestych niosły się po całej okolicy. Nie mogłam usłyszeć tej muzyki, zagłuszonej

---

<sup>330</sup> „Pierwszym odejściem, które zmieniło moje życie, była wyprowadzka tej dziewczynki, która w szkole rzuciła nogami od krzesła, To przecież nie było to, co naprawdę chciałyby zrobić, raczej czuła, że musi, nie miała wyboru. Wolałyby przecież takie wrzaski i śpiewy, śmiech, tupanie i skkanie. Szkoda, że tamtego dnia musiała stanąć do walki”. (SZ, s. 157).

przez inną, którą nadawało radio. Zwłaszcza latem oberki rozbrzmiewały ze wszystkich stron. 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. (SZ, s. 58-59)

W opowieściach bohaterki Niemcy przedstawieni są zarówno jako oprawcy, ale także melomani, zwyczajni ludzie, a także ofiary wojny. Możemy powiedzieć, że wszystko zależy od historii opowiadającego. Bohaterka ma więc problem z określeniem swojego stosunku do esesmana, z jednej strony budzi on jej i lisa strach - “Doszliśmy do wniosku, że jest niebezpieczny. Kiedy spał, mocno wiązaliśmy go sznurkiem, od pasa w górę. Ramiona przylegały ciasno do tułowia, dłonie były unieruchomione z tyłu. Dlatego od tamtej pory musieliśmy go karmić łyżeczką. (...) Gdybyśmy mogli, postąpilibyśmy tak samo z całą tą formacją” (SZ, s. 67). Z drugiej jednak strony unieruchomiony, pozbawiony mocy i karmiony łyżeczką, w podartym mundurze, przestaje być postrachem. W jego postaci upatrywać możemy Niemca, którego wspominała matka bohaterki - w dniu wyzwolenia obozu został zastrzelony przez więźnia, mimo iż nie był najgorszym z Niemców i karmił więźniów w drodze cukrem<sup>331</sup>. Esesman ze świata fantazji chce wymusić na bohaterce działanie, chce by broniła się wszelkimi możliwymi sposobami. Przypomina jej epizod z krzesłem:

- Nie możesz pozwalać, żeby pomiatał tobą każdy, kto zechce! – zawołał. – Tę pokorę na tobie wymuszono, pozwoliłaś na to. W tym nie ma żadnej zasługi. (...) – Od lisa niczego się nie nauczysz! (...) – Przecież raz już zrobiłaś coś naprawdę okropnego. I co? Poczulaś ulgę, więc zrobisz to znowu. Chyba żebym się mylił? Pomyślałam, że mówi o tych nogach od krzesła, którymi rzucałam w szkole i cudem tylko obyło się bez rozbitych głów. Jeśli o tym wiedział, być może naprawdę należał do rodziny. Nieraz

---

<sup>331</sup> „Była właśnie kimś, kogo szukał, znalazła się tam przypadkiem, akurat we właściwym miejscu i czasie, żeby powstrzymać więźnia, który strzelił. Wystarczyło wykrzyknąć jedno słowo: „Nie!”. Ono zablokowałoby spust, Na wyjaśnienia przyszedłby czas potem. Więc dlaczego milczała? Matkę być może zaskoczyłoby to pytanie, niewykluczone, że nigdy go sobie nie zadawała. Musiałaby się nad tym zastanowić i powiedziałaaby w końcu, że nie przeszło jej to przez myśl. Pewnie chciałaby jeszcze dodać, że w tamtej chwili sama ledwo żyła. Czerń munduru splamiła w jej pamięci biały cukier, który dostawała na łyżeczce. Matka nie czuła się za nic odpowiedzialna i na to, żeby krzyknąć, nie była gotowa”. (SZ, s. 180).

miałam ochotę zrobić coś okropnego, coś, co zrównoważyłoby ciężar upokorzenia, co zrównałoby sumujące się ciężar wszystkich upokorzeń. Żeby zapomnieć, ile ważą, na drugą szalę trzeba by rzucić coś bardzo ciężkiego. Ale brakowało mi impetu, więc niczym nie rzuciłam. (SZ, s. 65-67).

Bohaterka jednak postanawia nie korzystać z jego rad. Esesman także zyskuje głos powtórnie dopiero w scenie Sądu Najniższego.

Lisa bohaterka dostrzega w dniu swojej rozprawy rozwodowej, przyjaciel pojawia się więc wtedy, kiedy kobieta najbardziej go potrzebuje. Lis informuje bohaterkę, że odbędzie się wkrótce rozprawa w jej sprawie i koniecznie musi się na niej pojawić. Sąd Najniższy, na którym ma odbyć się rozprawa, był odwrotnością trybunału, przed którym przez całe życie stała dziewczynka - złożonego z matki, ciotki i kuzyna. W Sądzie Najniższym w roli przysięgłych zasiadają natomiast - nauczycielka dziewczynki, pan od rosyjskiego, pierwsza miłość bohaterki, sprzedawczynie z okolicznych sklepów, szewc, koleżanka Zosia. Rolę sędziego sprawuje przyjaciel - lis. Jak zaznacza rozprawa ta nie ma na celu sądenia (na które należał esesman), lecz jej celem jest wybaczenie. Zeznający po kolei bohaterowie podkreślają dziwność dziewczynki, która utrudniała im nawiązanie z nią relacji, inni przyznają, że postąpili źle oskarżając ją o kradzież lub też że nie wiedzieli o traumie jej matki. Przyznanie się do winy przez zeznających wytrąca z równowagi kuzyna bohaterki:

– Ci ludzie bredzą – powiedział on, syn swojej matki, podchodząc energicznie do barierki. – Mam na myśli zwłaszcza nauczycielkę. Nie wie, o czym mówi. Że z rodziną było coś nie tak? Bądźmy poważni. Ona – machnął ręką w moją stronę – zawsze umiała robić z igły widły. Ale nigdy nie słyszałem, żeby ktokolwiek normalny podawał w wątpliwość... To znaczy, wszyscy ludzie... (SZ, s. 173)

Trudno jest mu się pogodzić z faktem, iż rzeczywistość w której żył w dzieciństwie nie była tak kryształowa, jak mu się wydawało, a co więcej - jego rodzina była dysfunkcyjna. Po raz kolejny o wszystko co najgorsze chce oskarżyć bohaterkę. Kobieta zabiera głos w tej sprawie:

Trudno przebaczyć komuś, kto mówi ci, że robisz z igły widły – zawołałam, zrywając się z krzesła. – Trudno przebaczyć komuś, kto nie ma sobie nic do zarzucenia, Ludzie nie umieją przełknąć krzywdy, za którą nikt nie przeprosza, więc próbują oddać ją temu, od kogo przyszła. Jeśli gniew jest duży, oddadzą każdemu, kto się nawinie. A jeśli to

gniew bezsilny, zamieni się w nienawiść. Ciężar nienawiści dźwigają potem na własnych plecach, póki nie stracą sił. Wtedy ich przygniecie. (SZ, S. 174)

W odróżnieniu od zachowań postaci z *Włoskich szpilek*, bohaterka nie ucieka, nie ukrywa się. Podejmuje polemikę, walczy o swoje, lecz nie siłą, jak radził jej esesman, lecz za pomocą słów i rozmowy. Sama znajduje też rozwiązanie na przebaczenie oprawcy:

Wśród milczenia, które zapadło, zbliżyłam się do barierki. – Żebyśmy mogli przebaczyć, kiedy nikt nie przeprosza – odezwałam się – ktoś musi w nas umrzeć. – Kto? – zapytał łyżwiarz zaczepnie. Zawahałam się, ale mu odpowiedziałam. – Ofiara. Nagle zrobiło się cicho, jakbym ich wszystkich bardzo dotknęła, a potem zaczęli mówić jedno przez drugie, że nikt przecież nie jest bez serca aż do tego stopnia, żeby winowajcy przebaczyć, a pozbyć się ofiary! To by dopiero była krzywda, krzywda do kwadratu! I niemożliwe, żeby ktoś tak naprawdę myślał! Aż w końcu zaczęło im się wydawać, że zgadli, co chciałam powiedzieć. I znowu spojrzeli wilkiem, jak na kogoś niewymownie cynicznego, kto im daje do zrozumienia nie wprost, szyderczo i prowokacyjnie, że nie ma na świecie przebaczenia i nie może być. (SZ, s. 175-176)

Narratorka podkreśla, że pełne wybaczenie nie wymaga odwetu, zemsty (które proponował esesman), ani ucieczki, wycofania się (które były metodami lisa). Jedynie przepracowanie krzywd, traumy może nas doprowadzić do przebaczenia, przede wszystkim samemu sobie - odpuszczenie sobie przymusu niesienia niezawinionego ciężaru. Następnie na sali pojawiają się wszystkie ofiary, którym zebrani wyrządzili krzywdę - biała kurka, którą zagryzł lis, zastrzeleni przez ojca bohaterki żołnierze, spalone ofiary obozów zagłady:

Przez rzędy krzeseł przebiegł szmer, Szarozielonym szpalerem przepychali się ludzie całkiem czarni, spaleni na węgiel. W oczach mieli rozpacz i szaleństwo. Niektórzy z dziećmi na rękach, łysymi i czarnymi jak oni. Ci, którzy zostali z tyłu, stawali na palcach, wyciągali zwęglone szyje, żeby zajrzeć do środka. (...)

- Ci są najgorsi. Najgorsi! – powtarzał jak w gorączce esesman. – Nie mogą wygrzebać się z popiołu. Nie przebaczą nigdy (...)

- Oni zostaną – powiedział lis. – Musimy się ścieśnić. Dokąd ich odeślemy? To wszystko rodzina. (SZ s. 18)

Tylko ofiary Holocaustu nie są zdolne do przebaczenia swojemu oprawcy, zresztą nie mogą tego uczynić, ponieważ nie zamieszkują już naszego świata. Według Tulli zatem przebaczenie jest dostępne dla każdego, musi być jednak szczerym, indywidualnym aktem. W pełni świadomym, oczyszczającym, a także odbywającym się w odpowiednim czasie.

### **Szumienie, czyli życie**

Czy ofiary jednak nie mają prawa głosu? Czy jeżeli już nie ma ich wśród nas, to nie mogą wybaczyć? Ostatnią kwestią, którą pragnę poruszyć w tej części rozprawy, jest motyw telefonów do zmarłych, a także zagadnienie "szumu", które łączy się bezpośrednio z kategorią nastrojowości poprzez swoje konotacje dźwiękowe. Wielokrotnie w trakcie lektury zarówno *Włoskich szpilek*, jak i *Szumu* byliśmy świadkami niezrozumienia bohaterki przez najbliższych. Dziewczynka nie odczuła bliskości i miłości matki, nie umiała się z nią porozumieć. Kontakt z matką możliwy był dopiero w trakcie jej choroby, gdy terażniejszość mieszała się z przeszłością, a matka nadawała córce cechy innych członków rodziny i znajomych, często już nieżyjących. Może stąd pojawił się w umyśle bohaterki pomysł, by kwestie niewyjaśnione i nierozwiązane wyjaśnić już po śmierci najbliższych i to przez telefon, bo jak sama stwierdza: „Ze zmarłymi tylko przez telefon, inaczej się nie da” (SZ, s. 141).

Skąd pomysł na telefoniczny kontakt z innym światem? Jak pisał Michał Paweł Markowski w *Czarnym nurcie*, analizując motyw rozmów telefonicznych Gombrowicza:

Przychodzi jednak moment (...), kiedy ów świat oczywistych odniesień zaczyna się kruszyć i rozpadać na niewspółmierne kawałki, które odpowiadają roztargnionej i rozdrobnionej strukturze podmiotu. To moment, w którym świadomość - na skutek kosmicznej inwazji nicości (...) ulega pokusie pozaświatowej wsobności i milczenia, będącego znakiem wytrącenia ze świata i zapadnięcia w siebie, co z kolei odsłania otchłanną nicość na której zbudowana jest świadomość. Ta nicość (...) niweczy świat relacji (...). Po inwazji Nicości nie da się już odzyskać utraconego świata oczywistych, bezpośrednich relacji, wobec czego skazani jesteśmy na życie pośród znaków, które odwodzą nas od nas samych i wprowadzają zgubną mediację (...). Ten świat magiczny to świat z gruntu niesamowity, w którym nic nie znaczy już tego, czego byśmy się

spodziewali, to świat, w którym droga do autentyczności jest zatarasowana przez symbole, hasła, obrzędy<sup>332</sup>.

Warto w odniesieniu do cytatu z książki Markowskiego odnotować, kiedy bohaterka *Szumu* wpadła na pomysł rozmów z bliskimi zmarłymi: działo się to zawsze w momentach dramatycznych, gdy czuła że traci siebie, np. po pogrzebie matki, po nagłej śmierci przyjaciółki. Gdy bohaterka czuje jeszcze silniejszą dysharmonię swojej podmiotowości pragnie powrócić do relacji z najbliższymi, nawet z tymi, z którymi nie były zbyt udane. Pierwszy telefon do zmarłej matki wykonuje po pogrzebie ciotki, na którym zauważa, iż znajomi matki ignorują jej obecność, przyczyny tego faktu bohaterka upatruje w fakcie nie zorganizowania pogrzebu. Znajomi nie wiedzą, iż matka bohaterki nie chciała kościelnego pochówku, pragnęła mieć skremowane ciało i rozsypane. Pogrzeb ciotki sprawia, że kobieta postanawia raz na zawsze dokończyć ze zmarłą matką rozmowę na temat miejsca jej spoczynku:

Nie łatwo jest uzyskać takie połączenie. Prawie cudem udało mi się dodzwonić do mojej matki. Z łódzkiego hotelu, to tak było z pewnych praktycznych względów najprościej. Krótko mówiąc, chodziło o to, żeby ominąć przedwojenną centralę międzymiastową. Numer wzięłam z rozpadającej się książki adresowej miasta Łodzi z 1938 roku, kupionej specjalnie w tym celu na aukcji. Licytacja była pod koniec życia niesłychanie zażarta. Nie ja jedna koniecznie chciałam zadzwonić na któryś z tych archiwalnych pięciocyfrowych numerów. (...) Byłam pewna że jeśli gdziekolwiek można zastać moją matkę, to właśnie pod tym numerem, należącym do sieci telefonicznej, której już nie ma. I tam ją rzeczywiście zastałam. Usłyszałam w słuchawce lekko drżący głos, którym mówiła pod koniec życia (...) - Musisz coś postanowić w sprawie prochów - powiedziałam. - Nie napisałaś, co mam z nimi zrobić, więc trzymam je w domu, wbrew przepisom. Wszystko załatwiłam tak, jak chciałaś. Nikt tego nie docenił, twoi przyjaciele są oburzeni. Myślą, że nie zrobiłam tego, co do mnie należało. Przykro im było na to patrzeć. (SZ, s. 144-145)

Rozmowa z matką wydaje się zupełnie normalna, jednak jej kontekst, a także sens może budzić zdziwienie. Pomimo śmierci matki, między kobietami nie do końca możliwa jest sensowna dyskusja. Matka wydaje się zniecierpliwiona rozmową z córką, chce jak

---

<sup>332</sup> M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 195-196

najszybciej ją skończyć, a gdy dowiaduje się o śmierci ukochanej siostry popada w rozpacz. Bohaterka dostrzega wtedy „różnicę doświadczeń” między sobą i matką. Stara się zrozumieć, dlaczego pełne porozumienie nigdy nie było i nie będzie możliwe, nawet w momencie udanego połączenia.

Innym rodzajem rozmowy ze zmarłymi jest próba nawiązania kontaktu z przyjaciółką Lidką, z którą bohaterka umówiona była na spotkanie, do którego dojść ze względu na jej nagłą śmierć nie może. Jak pisał Markowski, odnosząc się do Prousta: „dla którego telefonowanie równoznaczne było z obcowaniem z umarłymi. Prawdziwa obecność nieobecnej osoby dana dzięki telefonicznemu połączeniu jest nie tylko złudna, ale wręcz stanowi »zapowiedź wiekuistego oddzielenia«. Owszem, ukochana może dzięki telefonowi trafić »wprost do naszego ucha« (...), jednak faktycznie jest »gdzieś bardzo daleko«. (...) W rozmowie telefonicznej nie sposób oddzielić od siebie obietnicy bliskości i przesłania śmierci”<sup>333</sup>. Bohaterka pomimo świadomości śmierci koleżanki i wbrew racjonalnym przesłankom za wszelką cenę chce nawiązać z nią połączenie:

Nad ranem, odklejając się od faktów w przyływie spóźnionej senności, przypomniałam sobie, że przecież jestem z nią 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. Słyszałam trzask, potem ciszę. Byłam pewna, że Lidka raz po raz odbiera telefon i że nie możemy się usłyszeć z powodu jakiejś usterki na linii. (SZ, s. 148)

Telefonując do zmarłej Lidki, próbuje w pewnym sensie wymusić na koleżance odebranie telefonu i zaprzeczenie faktowi nagłej śmierci („z głębi snu zaczęłam do niej wydzwaniać, żeby się upewnić, że jeśli chodzi o nasze spotkanie, mimo wszystko nic się nie zmieniło”). Pomimo szczerych chęci kontaktu nie udaje się nawiązać, bohaterka słyszy tylko „trzask, potem ciszę”. Trudno stwierdzić, czy były to faktycznie udane połączenia, a może wyobrażenia bohaterki o udanym kontakcie. Rozmowy telefoniczne, zwłaszcza te ze zmarłymi, napotykają problemy techniczne. Niemożliwe jest dodzwonienie się do odbiorcy:

(...) komunikacyjna trudność, którą nazwać można “permanentnym rozmijaniem się z rozmówcą” odsłania aporię (...): zakładam kogoś innego jako świadka mojej

---

<sup>333</sup> M. P. Markowski, *Czarny nurt*, dz. cyt., s. 201-202

tożsamości. Tym samym jednak wystawiam się na ryzyko jego nieobecności tudzież na niebezpieczeństwo zerwanego połączenia, które niweczy poświadczenie tego, kim jestem. W domaganiu się czyjejś obecności dla mnie (...) kryje się coś, co niweczy uzasadnienie mojej tożsamości. Nie mogę być sobą dopóty, dopóki do kogoś nie zadzwonię (...). Ta smutna konkluzja dowodzi, że tożsamość, jeśli tylko zostanie powierzona komuś innemu jako jej gwarantowi (...), zostaje w tym samym momencie zrujnowana, albowiem nikt nie może nas zapewnić, że kiedy będziemy do kogoś telefonować, słuchawka zostanie podniesiona (...). Z czego wysnuć należy wniosek, że wszelka relacja raczej na zerwaniu się buduje niż połączeniu. Oznacza to, że - w zależności od tego, jak potraktujemy owo zerwanie - rysują się przed nami (...) możliwości wyboru<sup>334</sup>.

Uporczywe dodzwanianie się do najbliższej przyjaciółki uznać więc możemy za próbę porozumienia się z samym sobą, znalezienia kontaktu z własną tożsamością. O ile pierwsze próby dodzwonienia się do Lidki po jej nagłej śmierci o tym nie świadczą, o tyle natrętne próby kontaktu z koleżanką w momencie własnego rozvodu, a więc niezwykle trudnej dla bohaterki sytuacji życiowej, jak najbardziej. Rozwód uruchomił w niej zapomniane fantazje, sprawił, że przywołała postać lisa prowadzącego dla niej obrady Sądu Najniższego. Telefony do przyjaciółki są pewnego rodzaju próbą upewnienia się w swoich decyzjach:

Po rozwodzie znowu przez kilka nocy z rzędu dzwoniłam do Lidki. W dzień nawet nie próbowałam, wiedziałam, że nic z tego nie będzie. Ale nocami wydzwaniałam bez przerwy, na przemian na numer stacjonarny i na komórkowy. Rano wstawałam śmiertelnie zmęczona, by następnego nocy znowu dzwonić i dzwonić, bo bardzo mi brakowało szorstkiego pocieszenia na jakie dawniej mogłabym liczyć. Żaden z numerów nigdy nie odpowiadał. Musiałam zdobyć nowy, aktualny. Nikt go nie miał i mieć nie mógł, nawet syn. Którejś nocy znalazłam na schodach mojego obecnego domu stary notatnik (...), [m]iałam w nim jej numer do pracy, jeszcze sprzed przeprowadzki na drugą stronę korytarza, (...). Telefon odebrała Inka. Nie liczyłam na to, że jeszcze kiedyś usłyszę jej głos.

- Długo się nie odzywałaś! – powiedziała. – Co u ciebie słychać? (...)

- W porządku – powiedziałam. – A co u ciebie? Da się tam żyć?

- Nie narzekam – odpowiedziała. Dźwięk był stłumiony, dochodził z bardzo daleka i to się czuło. – Mam mnóstwo pracy. Pracuje mi się wspaniale. Właściwie wszystko tu jest

---

<sup>334</sup> M. P. Markowski, *Czarny nurt*, dz. cyt., s. 221-224

takie samo jak tam, tylko bez tego szumu. Bez niego łatwiej rozumiem.

- Co rozumiesz?

- Wszystko – odpowiedziała miękko.

**Życie nazwała szumem!** Lecz jeśli tak, czym miało być „wszystko”? Zmieniła się, pomyślałam. Tylko głos miała ten sam co dawniej. A ja tkwiłam w swoich starych sprawach, które tymczasem toczyły się utartą koleiną ku zaskakującym rozstrzygnięciom. (SZ, s. 159-161)

Inka, która odbiera telefon zamiast Lidki, dzieli się z bohaterką niezwykle ciekawą refleksją. Zaświaty różnią się od świata rzeczywistego tylko jednym: nie słychać w nich szumu. Dla bohaterki staje się więc jasne, że wszelkie szумы, głosy, dźwięki, a nawet hałas tożsame są z życiem. Są jego esencją. Taką też definicję szumu znajdziemy w koncepcji Martina Seela, który rozróżnia dwa rodzaje szumu (szum zwyczajny i szum estetyczny):

Przykładami zwyczajnego szumu są szum lasu lub górskiego potoku, huk wodospadu, zgiełk wielkiego miasta, szum w kanale, ale również szum spienionych fal morskich i ich migotanie, skrzypienie i migotanie piasków pustynnych lub iskrzenie zmrożonego śniegu. Szum, który Nietzsche pozostawił teorii estetycznej jako problem, jest albo szumem dosłownym, albo metaforycznym. Jest to fenomen akustyczny albo wizualny. Jest to migotanie i/lub szum, Jest to dzianie się odbierane słuchowo lub wzrokowo (...), krótko mówiąc: *Dzianie się bez czegoś, co się dzieje*. Szum lasu to szmery, albo mnóstwo szmerów, których źródeł słuchacz nie potrafi odkryć. Otaczają go szmery, które dla niego nie powstają z poszczególnych dźwięków lub sekwencji dźwięków, nie mógłby więc słuchowo sprowadzić ich do określonego ciągu zdarzeń. (...) Patrzenie na rozświetloną w słońcu powierzchnię morza przy bezwietrznej pogodzie jest również postrzeganiem szumu (...); postrzegamy ruchomość światła i wody, której nie możemy śledzić jako ruchu uporządkowanego (...). Zawsze też w szumie da się wyróżnić określone wartości - szum jest głośny lub cichy, huczący lub trzeszczący, skrzypiący lub dyszący, jękliwy lub rozedrgany, migotliwy lub płynny, wzbierający lub wznoszący się, świszczący lub burzący się (...). Są to określenia szumu jako szumu - jako akustycznego lub wizualnego ruchu, w obliczu którego nasza zdolność określania zazwyczaj jest bezsilna. Zawsze bowiem szum jest dzianiem się poza możliwością fenomenalnego określenia czegoś, co się dzieje<sup>335</sup>.

---

<sup>335</sup> M.Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Kraków 2008, rozdział III. Szum i rausz, Doświadczenie graniczne w sztuce i poza sztuką, s.172-174.

Szumem byłoby więc życie, to wszystko co nas otacza, całe piękno głosowe i wizualne świata, dzieła muzyczne, literackie, filmowe, wszystko co świadczy o jego żywotności i ruchliwości. W zaświatach, w których Inka przebywa, nie ma szumu, brakuje charakterystycznego dla jego zaistnienia „dziania się”. Zaświaty są pustką<sup>336</sup>.

Druga i ostatnia próba rozmowy z matką ma miejsce po rozmowie bohaterki-narratorki ze znajomym matki, który opowiada jej o powojennych losach Renaty. Opowieść o emocjonalnej stronie matki, jej afektywnym przeżywaniu traumy wojennej przynosi córce wstrząs. Dzięki historii zrelacjonowanej przez obcego mężczyznę rozumie dlaczego matka postanowiła trzymać fason, wycofać się w „zwycięską siłę chłodu”. Dla kobiety odkrycie to jest na tyle niezwykle, że postanawia zadzwonić do matki i powiedzieć jej, że zna już jej sekret, odkryła klucz do tajemnicy:

Musiałam dać jej znać, że ktoś mi powiedział, jak tam było, kiedy wróciłam do Łodzi po wojnie. Byłam pewna, że to tam, w tym wielkim mieszkaniu, uległa nieuchwytniej przemocy litościwych spojrzeń, uwierzyła w wyższość milczenia, w zwycięską siłę chłodu. (...) Musiałam jej powiedzieć, że wszystko wiem. I jeśli coś mam jej za złe, to tylko to, że ugięła się i opuściła samą siebie. Jakimś cudem udało mi się znowu dodzwonić na pięciocyfrowy numer z tej archiwalnej książki adresowej z 1938 roku. Ktoś podniósł słuchawkę. Ale to nie była ona.

- Kogo poprosić? Renatę? – powtórzył z wiejskim zaśpiewem zdziwiony kobiecy głos, Frania, pomyślałam. Frania, o której zapomniała moja ciotka i przypomniała sobie o niej, dopiero umierając.

- Nie ma Renaty. Jeszcze nie wróciła ze szkoły. (SZ, s. 189)

Pomimo udanego połączenia, bohaterka niby nie trafiła w odpowiedni czas. Tym razem dodzwoniła się do rodzinnego domu matki, która jako młoda dziewczyna nie była z pewnością świadoma swojej przyszłości. Jak możemy odczytać tę ostatnią scenę? Myślę, że warto raz jeszcze odwołać się do Markowskiego i jego analizy znaczenia rozmów telefonicznych, które za Freudem uznaje za tożsame z terapią.

Według Freuda zarówno telepatia, jak i rozmowa telefoniczna mają tę samą strukturę: akt umysłowy zrodzony u jednej osoby zostaje łatwo przemieniony w swój fizyczny ekwiwalent (...). To, co pośredniczy między uczestnikami komunikacji, sama

---

<sup>336</sup> We fragmencie *Szumu* znajdziemy także następujący cytat dotyczący Warszawy - miasta widmowego: „Nasze miasto było największe i najważniejsze w całym kraju. W szkole kazano nam się zachwycać jego rozmachem, żywotnością, gwarem. Prawdę mówiąc, tego nie było widać ani słyszać. **Nie szumiało**, przytłoczone szarością i brakiem widoków na cokolwiek kolorowego”. Jest to cytat szczególnie ciekawy, zgodnie z definicją M. Seele Warszawa, która nie szumi, a więc nie żyje, spełnia rolę miasta widmowego, żyjącego przeszłością. (SZ, s. 136).

fizykalność medium, nie wpływa na możliwość porozumienia między rozmówcami (czy raczej dwoma uszami nie zakłóca doskonałej komunikacji. Sama wymiana aktów umysłowych nie niweczy wzajemnej zrozumiałości, albowiem “treść” owej wymiany pozostaje niezmienna, niezależnie od medium (...). [R]ozmowa telefoniczna, która według Freuda jest substancjalnie tożsama z telepatią, może stać się ogólną metaforą “bezpośredniego przeniesienia psychicznego” (...), mimo swego alienującego charakteru, może objawiać rzeczywistą obecność drugiej osoby. (...) Dla Freuda ten, kto słucha, jest z istoty tym samym, który mówi, tyle że wzbogaconym przez doświadczenie analityczne (...). Używając Freudowskiej metafory - trzeba nieustannie dzwonić. Telefonowanie [tożsame z rozmową z psychonalitykiem - PM] jest jedynym sposobem na ustalenie własnej tożsamości (...). Psychoanaliza wyrasta z prostego przeświadczenia (...), że trzeba komuś opowiedzieć swoją historię, by dowiedzieć się, kim się jest. Z tego punktu widzenia nie ma żadnej różnicy, czy ktoś godzinami rozmawia przez telefon, czy pisze powieść, gdyż w obu przypadkach kogoś innego (słuchacza, czytelnika) czyni niezbędnym świadkiem własnej tożsamości<sup>337</sup>.

Zdaje się, iż dla bohaterki *Szumu* rozmowy telefoniczne istotnie mogły spełniać rolę terapii<sup>338</sup>, a dokładnie autoterapii, dzięki nim możliwe stało się uporządkowanie wielu kwestii. Pierwsza rozmowa z matką pozwoliła jej w spokoju zamknąć kwestię pochówku i oczyścić swoją winę w oczach znajomych matki; rozmowa z Inką uświadomiła czym jest prawdziwe życie i dlaczego tak ważne są słowa, gesty, cały chaos, który tworzy naszą codzienną rzeczywistość; rozmowa z ojcem<sup>339</sup> pozwoliła jej

---

<sup>337</sup> M. P. Markowski, *Czarny nurt*, dz. cyt., s. 204-208.

<sup>338</sup> Oczywiście warto odnotować także, iż bohaterka prowadziła także próbę rozmowy z żyjącym kuzynem, ten jednak ignorował zarówno tę jak i inne próby kontaktu ze strony kuzynki (unikał spotkań, a także nie odpowiadał na maile), nie dziwi więc fakt, iż bohaterka nie miała z nim w zasadzie żadnych relacji. Rzucanie przez kuzyna słuchawką w trakcie rozmowy świadczy dodatkowo o jego dziecinnej postawie. Pomimo upływu lat mężczyzna nie dorósł do konfrontacji (świadczy o tym także jego zachowanie w trakcie Sądu Najwyższego). „Ze wspólnego dziedzictwa jemu dostały się umocnione linie okopów, a mnie nieosłonięta przestrzeń (...). Od lat nie grywaliśmy w szachy, więc nie miał już okazji do zabierania mi figur. Zamiast tego rzucał słuchawką (...). Gdyby, chciała powiedzieć mu, co myślę o rzucaniu słuchawką, musiałabym wyjść na nieosłoniętą przestrzeń: na własne ryzyko znowu połączyć się z jego numerem. On w swoich okopach odłożyłby słuchawkę jeszcze raz, tym razem na sam dźwięk mojego głosu. Zamiast tego postanowiłam wysłać wiadomość. Można zmienić porządki zaprowadzone dawno temu, myślałam sobie. Pocać się nad klawiaturą komputera, napisałam mu, że wolno mi wyrażać swoje uczucia. Nie można tego zabronić żadnemu żywemu stworzeniu Rzucanie słuchawką to gruba przesada”. (SZ, s. 24-25).

<sup>339</sup> „Ja też nieraz późnym wieczorem odbieram głuche telefony. Za pierwszym razem, nim połączenie się urwało, w słuchawce rozległ się niesłyszany od niepamiętnych czasów męski głos. Pierwsze słowo nie zdążyło wybrzmieć, przerwał je trzask, po ni, odezwał się sygnał. Słowo na pewno było włoskie. To mój ojciec próbował się do mnie dodzwonić. Z początku byłam nawet zdziwiona, że jeszcze mnie pamięta. Nie widzieliśmy się od tak dawna, że chyba nie rozpoznałby mnie na ulicy. (...) Ten numer był kiedyś

uwierzyć w jego ciągłą (choć wciąż nieco cichą) obecność. Najważniejsza jednak była próba ostatniej rozmowy z matką, gdyż stanowiła szczerą próbę przebaczenia dzięki pełnemu zrozumieniu wyrządzonych jej w czasie Zagłady krzywd. Dlatego mogła usłyszeć przez telefon kawałek z życia matki, kiedy oddana była ponownie pełni niestraumatyzowanego życia przedwojennego.

## 5. Podsumowanie

Analizowane przeze mnie fragmenty *Włoskich szpilek* i *Szumu* potwierdzają tezę, iż autorka świadomie korzystała z komponentów nastrojowych do stworzenia opowieści, która pozwalała wypowiedzieć jej doświadczenie postpamięciowe. Bohaterka opowiadań jako jednostka rozstrojona ma problem z właściwym wypowiedzeniem swojej traumy, wciąż szuka odpowiednich form wyrazu. Jej dziecięce krzyki, podnoszenie głosu czy też ataki furii nie przynoszą jednak oczekiwanych rezultatów i sprawiają, że dziewczynka staje się jeszcze bardziej wyobcowana w grupie rówieśników. Dodatkowo jej dwujęzyczność i połowicznie żydowskie pochodzenie stanowią przeszkodę w nawiązaniu udanych relacji z innymi. Dopiero świadome próby konstruowania swojej wypowiedzi o przeżytym doświadczeniu postpamięciowym – obrazowanie świata za pomocą metaforyki wojennej, motywy dźwiękowe i muzyczne, wyczerpanie na kwestię tonów, wykreowanie zastępczego świata fantazji – pozwalają jej odnajdywać chwile zestrojenia podmiotowego. Momentem kulminacyjnym tych wysiłków byłaby scena z Sądu Najniższego z *Włoskich szpilek*, gdy uświadamia sobie, że powinna w pierwszej kolejności przebaczyć samej sobie. Kolejnym krokiem w autoterapii bohaterki były rozmowy telefoniczne prowadzone z najbliższymi - wszystkie rozmowy z nieżyjącymi już osobami pozwalają spojrzeć bohaterce w głąb swojej zapośredniczonej w zmarłych przodkach, czyli postpamięciowo zdefiniowanej podmiotowości. Stają się rodzajem terapii, która pozwala jej zrozumieć przyczynę dziecięcych cierpień i na nowo zestroić się, tj. otworzyć się na życie w szumie świata. „Szumienie” okazuje się tutaj jedyną słuszną strategią, jedynie głosy, rozmowy, otwieranie się na życie mogą pomóc rozbitemu podmiotowi przynajmniej chwilowo zestroić się z otaczającym światem.

---

jego numerem. Najwyraźniej jakoś się dowiedział, że teraz na początku trzeba dodawać ósemkę i prefiks. Lecz w jakiej sprawie tak uparcie dzwonił? (...) Widocznie musiał mi powiedzieć coś ważnego. Coś, czego nigdy się nie dowiem”, (Sz, s. 148-149).

#### **IV. Traumatyczno-nastrojowe podróżowanie w utworach Andrzeja Stasiuka**

## 1. Andrzej Stasiuk (od)czytany

Dorobek literacki Stasiuka budzi podziw, dlatego też całkowita próba jego rekonstrukcji nie jest możliwa w ramach jednego rozdziału. W krótkiej rekapitulacji recepcji twórczości pisarza skupię się na kilku najistotniejszych elementach budujących dorobek literacki Stasiuka, a także na najczęściej pojawiających się klasyfikacjach jego pisarstwa<sup>340</sup>. Elżbieta Dutka w tekście *Heterotopie. O twórczości Andrzeja Stasiuka* na samym wstępie zwraca uwagę na postać autora, który „wkroczył do literatury polskiej jako pisarz z „czadowym”, „niekonwencjonalnym” życiorysem, ale także jako autor zdystansowany do samego siebie”<sup>341</sup>. Urodził się w 1960 roku w Warszawie, jednak jak sam podkreślał, zamieszkiwał dzielnicę, która stanowiła pogranicze miasta, jego peryferia. Dodatkowo pochodzenie rodziców, częste wizyty u rodziny na wsi sprawiają, że Stasiuk czuje się bardziej związany z prowincją. Na początku lat 80. XX wieku zaangażował się w ruch pacyfistyczny, odmówił odbycia obowiązkowej służby wojskowej, za co trafił do więzienia. Legendę outsidera dopełniła przeprowadzka do małej miejscowości w Beskidzie Niskim, wybudowanie tam domu i założenie wraz z żoną wydawnictwa Czarne. Ciągła potrzeba ruchu, przypatrywania się światu, zaowocowała wyprawami do zapomnianych miejsc na Słowacji, Rumunii, Mołdawii, Albanii, Ukrainie. W poszukiwaniu „Wschodu” dotarł do najdalszych zakamarków Rosji, Mongolii, a nawet Chin.

Debiut literacki, czyli zbiór opowiadań *Mury Hebronu* (1992), przypadł na czas widocznych zmian społeczno-kulturowych i politycznych<sup>342</sup>. Po roku 1989 pojawiły się zupełnie nowe oczekiwania wobec sztuki, ukształtowały się odmienne wyobrażenia dotyczące roli pisarzy w życiu społecznym, a także zmieniły się style lektury<sup>343</sup>. Literatura polska, która nie musiała już dzielić się na nurt „politycznie poprawny” i ten

---

<sup>340</sup> Z założenia rezygnuję zwłaszcza z analizy twórczości poetyckiej, dramatycznej, czy muzycznej Andrzeja Stasiuka skupiając się na wybranych utworach prozatorskich.

<sup>341</sup> E. Dutka, *Heterotopie. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, pod red. A. Nęckiej, D. Nowackiego, J. Pastorskiej, Katowice 2014, s. 438, online: [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2133/1/Dutka\\_Heterotopie.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2133/1/Dutka_Heterotopie.pdf), dostęp: 05.07.2021.

<sup>342</sup> Oficjalnym debiutem Stasiuka stały się opowiadania więzienne publikowane na łamach „bruLionu”. Opowiadania te zostały zebrane w zbiorze *Mury Hebronu*.

<sup>343</sup> „(...) zmiana ustrojowa, choć nie musi wywołać zmiany poetyk, powoduje zmianę położenia i postrzegania literatury, zmianę jej usytuowania wobec rynku, polityki, pieniądza, źródeł społecznych wzorców osobowościowych, potrzeb i zamówień odbiorcy. W takiej sytuacji sztuka - choćby nie miała do zaproponowania niczego nowego - ulega zmianom, ponieważ znaczy co innego, jest inna, ponieważ znajduje się w nowym układzie. Przełom w literaturze nie musi być więc realny, ponieważ jest aż nadto realny wokół niej”. (P. Czaplinski, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 166).

wydawany w drugim obiegu, wzbogaciła się o liczne debiuty nowej generacji piszących. Odrębność od poprzedniego pokolenia chętnie manifestowali poeci z „pokolenia bruLionu” - Marcin Świetlicki, Krzysztof Koehler, Jacek Podsiadło, Marcin Baran. W prozie lata dziewięćdziesiąte to czas debiutu Izabeli Filipiak, Nataszy Goerke, Manueli Gretkowskiej, Janusza Rudnickiego, Zbigniewa Kruszyńskiego, którzy w swoich pierwszych dziełach poruszali tematykę emigracji, wielokulturowości, polskości w zetknięciu ze światem. Kolejnym znaczącym tematem w literaturze tego czasu była płciowość - zwłaszcza wątki feministyczne, seksualność (jeszcze przed słynnym *Lubiewem* Michała Witkowskiego). Jak zauważa w swojej analizie Wojciech Browarny, chętnie poruszonym tematem przez pisarzy nowego pokolenia była szeroko rozumiana codzienność, która wyróżniać miała w ten sposób nową literaturę od prozy politycznie zaangażowanej. Cytując fragment książki Hanny Gosk i Andrzeja Zieniewicza *Dorośle Dzieci Epoki. Codzienność utajona w prozie lat dziewięćdziesiątych* Browarny podkreśla, że:

Pisarze urodzeni około 1960 roku (...) nie przejmują gotowej narracji historycznej, nie mogą jej też zweryfikować, gdyż ich własna dorosła pamięć nie sięga do "węzła historii". Z braku prawdziwej "wersji zdarzeń pierwszych" podejmują się "trudu ich do-tworzenia". Zamiast więc prozy społeczno-historycznej otrzymujemy "fikcję genezy rzeczywistości -odpoznawaną w coraz bardziej wyblakłych i fantazmatycznych fotografiach przeszłości". Wśród twórców takich "apokryfów biograficznych" Zieniewicz umieścił Jerzego Sosnowskiego, Piotra Szewca, Jerzego Pilcha i Andrzeja Stasiuka<sup>344</sup>.

Kolejnym często pojawiającym się zagadnieniem w literaturze po roku 1989 był mit „małych ojczyzn”, który znajdziemy w utworach Stasiuka, Tokarczuk, Chwina, Huellego, Jurewicza, Liskowackiego, a także motywy autobiograficzne. Twórczość Andrzeja Stasiuka z całą pewnością, ze względu chociażby na poruszaną problematykę, wpisuje się w ideę „literackiego przełomu”, o którym pisał Przemysław Czapliński:

Przełom – czy tego chcieliśmy, czy nie – trwa. Nie jest więc przełomem, lecz przesileniem, nie jest wydarzeniem, lecz procesem. Nie objawił się pod postacią dziesiątków arcydzieł wnoszących do naszej kultury nowe style ekspresji i nowe gatunki, choć nie poskąpił książek ważnych i wartościowych. Nie pociągnął za sobą

---

<sup>344</sup> W. Browarny, *Dylematy literatury polskiej po 1989 roku*, [w:] *Prace Literackie XLVII* pod red. M. Ursela, Wrocław 2007, s. 238, online: <https://wuwr.pl/plit/article/view/3398/3278>, dostępny: 05.07.2021.

wielkich sporów o idee, ale je zapoczątkował i uświadomił konieczność poszerzenia formuł debatowania<sup>345</sup>.

Młodzi twórcy ze względu na nowoczesną tematykę często tworzyli teksty prowokacyjne pod względem obyczajowym, które mogły szokować odbiorcę. Teksty te dekonstruowały obowiązujące do tej pory wzorce i tematy. Z pewnością do tej kategorii możemy zaliczyć zarówno pierwszy zbiór opowiadań Stasiuka *Mury Hebronu*, jak i powieść *Biały kruk*. *Mury Hebronu* pojawiły się w aurze skandalu. Brutalna opowieść będąca zapisem więziennej rzeczywistości, eksplorująca środowisko kryminogenne, stanowiła nowość na naszym rynku wydawniczym. Recepcję „epifanii spod celi”<sup>346</sup> wzmocnił dodatkowo wątek autobiograficzny - sam Stasiuk był więźniem (dezerterował z wojska, za co został skazany na półtora roku więzienia). Jak zaznacza w swojej analizie *Murów Hebronu* Mieczysław Orski: „Jest to rzecz, przy czytaniu której przejęcie estetyczne miesza się z silnym odczuciem odrazy; dający o sobie znać często wyrafinowany, prowokacyjny naturalizm (...) może szokować nawet czytelnika obytego z Genetem”<sup>347</sup>. Utwór przesycony jest wulgarnym językiem, scenami homoseksualnych gwałtów, werystycznie opisuje „zbydlęcone peerelowskie więzienie”. Pod warstwą brutalności krytyk dostrzegł także „ponadczasowy topos ludzkiego doświadczenia izolacji karnej”. Jak pisze dalej Orski:

Człowiek z celi to człowiek w sytuacji beckettowskiej (...) nie w przenośni, a realnie i docześnie. W sytuacji beckettowskiej każdy z nas znajduje się zamknięty w domyślnej celi; człowiek Stasiuka jest skazany na dożywocie w konkretnym zamknięciu. Alegoria staje się konkretem<sup>348</sup>.

Jerzy Madejski z kolei akcentował, iż *Mury Hebronu* eksponują problematykę indywidualności, a także cielesności: „ograniczenia przestrzenne i nuda warunkują metodyczne poznawanie ciała (...). Sytuacja więziennej izolacji jest więc źródłem

---

<sup>345</sup> P. Czapliński, *Ruchome marginesy, szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 5-6.

<sup>346</sup> J. Pilch, *Epifanie spod celi*, „bruLion” 1991, nr 17-18, s. 13.

<sup>347</sup> M. Orski, *Andrzej Stasiuk: alegoryczne theatrum wspólnoty*, [w:] tegoż: *Autokreacje i mitologie (związły opis spraw literatury lat 90.)*, Wrocław 1997, s. 51.

<sup>348</sup> Tamże, s. 52

samowiedzy”<sup>349</sup>. Kolejny poruszany przez badacza zagadnieniem jest Stasiukowa „gadanina”, która w ujęciu Heideggerowskim stanowiła

„sposób na przewycięzanie „Sie” (...). Łączy to, co indywidualne, i to, co wspólnotowe. (...) Jeśli zechcemy zauważyć, to bodaj najważniejszą rolę w *Murach Hebronu* pełni tekst *Opowieść jednej nocy*, to wolno twierdzić, że mamy taką właśnie linię, kontynuacji między debiutem a późniejszymi książkami. W tym porządku kolejne dzieła są potwierdzeniem podstawowego doświadczenia egzystencjalnego i utrwaleniem pierwotnej, więziennej oralności”<sup>350</sup>.

Elżbieta Dutka zauważa, że w *Murach Hebronu* można już dostrzec „rysy bohatera typowego dla prozy Stasiuka. Zazwyczaj jest to pozornie silny mężczyzna, brutalny, cyniczny, zdolny do zbrodni, którego można oskarżać o amoralizm. Pod tą maską skrywa się jednak często zagubienie, samotność, słabość, brak poczucia sensu, a także tęsknota za uczuciem, za bliskością, przyjaźnią, pokłady wrażliwości”<sup>351</sup>. Co więcej, badaczka podkreśla, że już pierwszy utwór Stasiuka położył akcent na „rolę opowieści, narracji, która pozwala przetrwać nawet w najgorszych opresjach”<sup>352</sup>.

„Rewizja pojęcia męskości” to określenie, które bardzo często pojawiało się w recenzjach kolejnej książki Stasiuka, czyli *Białego kruka* (1995). Fabuła utworu opiera się na historii piątki przyjaciół, którzy postanawiają wyruszyć w Bieszczady, by zakosztować „godnej, męskiej śmierci w warunkach zepsutej, zniewieściałej, narkotycznej cywilizacji końca XX wieku”<sup>353</sup>. „Prawdziwi mężczyźni” wyruszają, aby walczyć, choć tak naprawdę nie mają przeciwko komu (wojna już dawno się skończyła, a wróg otwarcie nie atakuje). Stasiuk uruchamiał w *Białym kruku* schematy powieści sensacyjno-przygodowej, osadzając bohaterów w dzikich Bieszczadach, gdzie walczyli ze złowrogą potęgą natury<sup>354</sup>. Jak zauważa Aleksander Fiut:

---

<sup>349</sup> J. Madejski, „Ja” wobec „Innego”. *Sytuacja wyobcowania w twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. S. Wysłouch i B. Kaniewskiej, Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka, Poznań 1999, s. 256.

<sup>350</sup> Tamże, s. 266.

<sup>351</sup> E. Dutka, *Heterotopie...*, dz. cyt., s. 441.

<sup>352</sup> Tamże.

<sup>353</sup> M. Orski, *Andrzej Stasiuk: alegoryczne theatrum...*, dz. cyt., s. 55.

<sup>354</sup> Marek Nalepa w swojej interpretacji *Białego kruka* podkreśla: „Góry dla Stasiuka są miejscem wyklętym, odczuwanym jako chaos i nieporządek, co w powieści jest wielokrotnie i na różne sposoby metaforyzowane. Przypominają wielką fabrykę, czsami grobowiec, prosekatorium, pustynię (...). Amorficzny krajobraz górski w *Białym kruku*, podobnie jak więzienna cela (...) w *Murach Hebronu* (...)

*Biały kruk* daje się czytać na rozmaite sposoby, przyobleka różnorakie kształty, każdy z nich po drodze porzucając. Jest to zatem równocześnie wariant powieści o straconym pokoleniu, przypowieść o wędrówce, traktat o spotkaniu człowieka z naturą, powieść obyczajowa z przełomu epok. Katastrofa, która spotyka bohaterów, ma zaś źródła w rozsypaniu się ładu społecznego, politycznego, kulturowego, metafizycznego<sup>355</sup>.

*Mury Hebronu* i *Biały kruk* sprawiły, że Stasiuka zaczęto postrzegać jako najlepszego „w naszej literaturze znawcę męskich spraw”<sup>356</sup> czy też „męskiego pisarza naszej współczesności”<sup>357</sup>. Oczywiście taki rodzaj pisarstwa spotkał się także z negatywną recepcją, w szczególności ze strony krytyki feministycznej<sup>358</sup>.

Wspomniane style odbioru twórczości pisarza towarzyszyły dwóm późniejszym powieściom *Dziewięć* (1999) i *Taksim* (2009). Akcja pierwszej z nich rozgrywa się we wczesnych latach dziewięćdziesiątych w Warszawie. Drobny przedsiębiorca Paweł nie może oddać pożyczonych pieniędzy, przez co wikła się w prawdziwie gangsterską historię, dzięki czemu czytelnicy mogą zapoznać się z bohaterami z „gangsterskiego świata” - mafiosami, ich kierowcami, ochroniarzami, dealerami narkotyków. Utwór, podobnie jak dwa wcześniejsze, opiera się na obrazach brutalności i bezwzględności męskiego świata. Tak jak w poprzednich utworach, krytycy dostrzegali jednak „kierunek metafizyczny”, w którym twórczość Stasiuka podąża: „Z uproszczeń i mistyfikacji Stasiuk stworzył więc — mroczny, ale niedający się lekceważyć, może przesadny, ale sugestywny — mit, którym objął ludzi marginesu”<sup>359</sup>. Elżbieta Dutka zwracała uwagę na pojawiający się w *Dziewięć* mit miasta Warszawy jako miasta-

---

niszczy integralną strukturę osobowości człowieka, wyzwala i nasila patologiczne stany wewnętrznych napięć, reakcji stresowych, fiksacji, zaburzeń percepcji oraz pogłębia dewiacje cywilizacyjne”. M. Nalepa, *Andrzeja Stasiuka ucieczka do gór*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. M. Rabizo-Birek, M. Zatorskiej i D. Niezgody, Rzeszów 2018, s. 179-182.

<sup>355</sup> A. Fiut, *Postmodernizm à la polonaise*, [w:] tegoż, *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 314.

<sup>356</sup> L. Burska, *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 34.

<sup>357</sup> I. Iwasiów, *Anachroniczny bastion*, „Kresy” 1999, nr 4, s. 175.

<sup>358</sup> Kinga Dunin za przykład szowinistycznego "męskiego pisarstwa" uznała prozę Andrzeja Stasiuka, Krzysztofa Vargi, Jerzego Pilcha, upatrując szczególnych cech takiej literatury w natężonej seksualności. (Zob. K. Dunin, *Karoca z dyni*, Warszawa 2000, s. 151). Sam Stasiuk w trakcie spotkania na Uniwersytecie Rzeszowskim przyznał, że pisze przede wszystkim "o facetach, którzy przegrywają", ponieważ jest to temat na którym się zna. "Po prostu tak jest, że kobiety mają mniejszy udział w moim świecie, aczkolwiek go mają(...). W Opowieściach galicyjskich jest Babka. W *Taksimie* Eva (...). W *Dziewięć* jest wiele kobiet (...). Ponieważ kobiecość jest dla mnie przede wszystkim dziwna. (...) Nie potrafię udawać, że jesteśmy - mężczyźni i kobiety - tożsami". Zob. *Dzikość lektury. Spotkanie z Andrzejem Stasiukiem*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 20-21.

<sup>359</sup> P. Czapliński, *Zagłada centrum. („Dziewięć” A. Stasiuka)*, [w:] tegoż, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*, Kraków 2002, s. 132-134.

więzienia będącego hybrydą grozy i nudy<sup>360</sup>. Kolejnym motywem, który dostrzec możemy w późniejszej twórczości Stasiuka jest wizja miasta-ruiny, które zostało „odbudowane na trupach”, Warszawa przedstawiona zostaje jako cmentarzysko zarówno w sensie dosłownym jak i metaforycznym - dla bohaterów jest cmentarzem pogrzebanych marzeń na lepsze życie w nowym, kapitalistycznym ustroju<sup>361</sup>.

W *Taksim* odnajdziemy wspólne z *Dziewięć* motywy - postać głównego bohatera Pawła, a także drobnego handlarza, który jednak ucieka z Warszawy i zamieszkuje w prowincjonalnym, przygranicznym miasteczku. Paweł rozpoczyna biznesową przygodę z Władkiem, handlują używanymi ubraniami, a później próbują nielegalnych metod zarobkowania (przemyt ludzi). Handlowe wyprawy kierują mężczyzn do krajów byłego ZSRR, dzięki czemu w powieści otrzymujemy obraz „gorszej Europy”, a także „gorszej” przygranicznej Polski. Jak podkreśla Dutka: „Bohaterowie tej powieści przez nieustanne bycie w drodze usiłują wypełnić pustkę egzystencji. Poszukują wiecznie umykającego sensu, ale może w jeszcze większym stopniu niż poprzednicy (to znaczy podobni bohaterowie innych utworów tego autora) odczuwają przemijanie”<sup>362</sup>. Z tezą tą zgadza się także Paweł Nowicki zauważając, że „wizję literacką Stasiuka winno się postrzegać jako wielką metaforę kondycji człowieka epoki ponowoczesnej, w pewnym sensie będącego bankrutem i wygnańcem”<sup>363</sup>, człowiekiem w drodze „homo viator”<sup>364</sup>.

Najnowsza powieść autora, wydany w 2021 roku *Przewóz*, wyróżnia się na tle wcześniejszych tematyką, łącząc się raczej w tym aspekcie z twórczością eseistyczną pisarza a także z poruszonymi we wcześniejszym utworach kwestiami traumy (*Dziennik pisany później, Wschód*)<sup>365</sup>. Akcja powieści rozgrywa się w roku 1941 na pograniczu, nad Bugiem i jest historią wiejskiego przewoźnika nazywanego „Lubko”, który za

---

<sup>360</sup> E. Dutka, *Heterotopie...*, dz. cyt., s. 443.

<sup>361</sup> W taki sposób *Dziewięć* czytał m.in. Irvine Welsh, który stwierdził: „Dziewięć to jedno z ważniejszych osiągnięć współczesnej prozy, portret wykorzonego i niespokojnego pokolenia Europejczyków oraz miasta pogodzonego z tym, że postkomunizm nie jest taki, jakim się go przedstawia”. Zob. I. Welsh, *Warsaw Underground*, „The New York Times”, online: <https://www.nytimes.com/2007/06/10/books/review/Welsh-t.html>, dostęp: 05.07.2021.

<sup>362</sup> E. Dutka, *Heterotopie...*, dz. cyt., s. 444.

<sup>363</sup> P. Nowicki, *Nietrwałość rzeczy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 119.

<sup>364</sup> Zob. N. Cieślak-Wilk, *Na gruzach (nie)pamięci, czyli podróżnicza opowieść z tezą („Taksim” Andrzeja Stasiuka)*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 223-237.

<sup>365</sup> Dokładniej przyjrę się tym zagadnieniom w kolejnych rozdziałach. Ze względu na czas wydania *Przewozu* nie stanowi on głównej części analizy mojej dysertacji.

odpowiednią opłatą pomaga transportować zainteresowanych ze strony niemieckiej na sowiecką i odwrotnie. Jak zauważa Amelia Sarnowska:

Świat, jaki zarysowuje tu Stasiuk, jest uzbrojony w cały niezbędny arsenał barw, zapachów i kształtów, by dać się dostatecznie osadzić w konkretnej rzeczywistości. Tak, aby czytelnik poczuł upał, zapach potu i strachu, jakie zapewne wypełniały tutejsze powietrze w czerwcu 1941 r. Jest to jednak świat pozbawiony czasu i pośpiechu, jakby wyciągnięty z prawnieku, w którym jedynym przejawem linearności zdaje się być linia koryta przepływającej go rzeki. Utkany z wyobrażeń, ale przez to wcale nie mniej prawdziwy<sup>366</sup>.

Przedstawiony w powieści świat pełen jest wojennego okrucieństwa, które znamy z wcześniejszych utworów Stasiuka. Warto zwrócić uwagę na postać chłopca - obserwatora wojennej zawieruchy, który chłonie wojnę wszystkimi zmysłami, a po latach przekazuje swojemu synowi (narratorowi) fragmenty zapamiętanych historii, strzępki rozmów i obrazów. Narrator tworzy swą opowieść tropem dawnej historii, próbując zrekonstruować ją z zasłyszanych wspomnień i własnych przeczuc. W recenzjach *Przewozu* często pojawiają się także określenia dotyczące „wiejskiego naturalizmu”, a także odniesienia do mitologizowania przestrzeni<sup>367</sup>. Jak stwierdza Jacek Cieślak:

To proza organiczna. O tak zwanych prostych ludziach, często o chłopskich korzeniach. Wyrasta z obserwacji szczegółu, życia, przyrody, świata. Wsi, rzeki, lasu, promieni słońca i blasku księżyca. Samotności człowieka. Trzyma się ziemi, po której pisarz twardo stąpa, pokazując, jak niektórzy mają głowy w chmurach, zaś inni dali się im uwieść<sup>368</sup>.

Marek Zaleski na *Przewóz* patrzy głębiej, doszukując się w wątku wojennym ewokacji traumatycznej historii rodzinnej, do której autor próbuje się po latach dokopać. Jest to ciekawa uwaga, zwłaszcza w kontekście podobnych wątków, które odnaleźć możemy między innymi w *Dzienniku pisanym później* i *Wschodzie*, w których to narrator z

---

<sup>366</sup> A. Sarnowska, „Przewóz”, czyli jak wypełnić puste przestrzenie, 29.04.2021, online:

<https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/andrzej-stasiuk-przewoz-recenzja-pierwszej-od-dekady-powieści-pisarza/q760drp>, dostępny: 05.07.2021.

<sup>367</sup> Tamże. Sarnowska w swojej recenzji porównuje Bug do Styksu, a gospodynie domowe do westalek.

<sup>368</sup> J. Cieślak, „Przewóz” Stasiuka. *Dzierżyński i Duda nad Bugiem*, „Rzeczpospolita”, 29.04.2021, online: <https://www.rp.pl/Literatura/304259981-Przewoz-Stasiuka-Dzierzynski-i-Duda-nad-Bugiem.html>, dostęp: 05.07.2021.

zaciekawieniem wysłuchiwał opowiadań babć, ciotek i matki dotyczących wydarzeń wojennych w ich rodzinnych miejscowościach. Jak zauważa Zaleski:

Bo też powieść Stasiuka jest lamentem nad fiaskiem międzypokoleniowego porozumienia – nie można podzielić się pamięcią, tak jak nie można dzielić się swoim bólem i swoim doświadczeniem. Jego opowieść jest więc desperackim zamiast: symulacją rodzinnej historii, literacką rekonstrukcją tamtych możliwych wydarzeń. Tak to mogło wyglądać, zdaje się powiadać autor, przedkładając sobie i nam wojenną opowieść. Ale ma też wiele do powiedzenia o tym, czym jest i dzisiaj ta jego i nasza kaleka postpamięć i dlaczego trudno uczynić z niej fundament dla czegokolwiek w przyszłości. Nie tylko z powodu niepamięci i nie tylko z powodu – jak wczoraj i dziś – zakłamywania przeszłości. Przyczyna jest jeszcze inna: „Bo wojna się skończyła, ale nie minęła”<sup>369</sup>.

Zanim jednak Stasiuk zdomowił się w wojenno-traumatycznej tematyce jego twórczość oscylowała wokół odmiennych tematów i form prozatorskich. Większą część dorobku pisarza stanowią krótkie formy prozatorskie, kompozycja fragmentaryczna i dygresyjność. Jak pisał Czapliński:

Stasiuk nie ma brzegów. Pisz i wydaje książki niczym wezbrana rzeka (...), ciągnie zdania, które sprawiają wrażenie, że nic ich nie zdoła zatrzymać, a przy tym ustawicznie zmienia poetyki, jakby każda z nich zużywała się po jednej opowieści<sup>370</sup>.

Kompozycja fragmentu i dygresyjność widoczne były już w pierwszym zbiorze opowiadań pisarza, czyli wspomnianych *Murach Hebronu*. W kolejnym wydanym w 1995 roku *Opowieściach galicyjskich* Stasiuk opisywał tereny po dawnym PGR na wschodzie Polski. Reportażowy zapis, zdaniem Mieczysława Orskiego, ewoluuje „ku niemalże swoistemu realizmowi magicznemu”<sup>371</sup>. Większość badaczy dostrzegła w *Opowieściach galicyjskich* oprócz realizmu magicznego także wątki fantastyczne i metafizyczne rodem z ballad romantycznych. Codzienne życie traktorzystów, drwali i chłopów ukazuje ich zagubienie w nowej pokomunistycznej rzeczywistości i wskazuje podatność na manipulację kapitalistycznymi nowinkami. Z drugiej jednak strony

---

<sup>369</sup> Tamże

<sup>370</sup> P. Czapliński, *Zagłada centrum...*, dz. cyt., s. 128

<sup>371</sup> M. Orski, *Autokreacje i mitologie...*, dz. cyt., s. 55.

narrator zauważa potrzebę sacrum, a przynajmniej „metafizyczne tęsknoty” bohaterów<sup>372</sup>. Jak podkreśla Zygmunt Ziątek w szkicu *Przestrzeń i pamięć (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości)*: „w świecie chaosu wewnętrznego i zewnętrznego, w jakim poruszają się bohaterowie, elementy topograficzne są jedynymi elementami prawdziwymi, wiadomymi, trwałymi i nie zafałszowanymi”<sup>373</sup>. Przestrzeń mitycznej Galicji pozwala zaobserwować powszechność bałaganu, w którym uczestniczyli Polacy pod koniec XX wieku. Sam chaos nie stanowił jednak głównego przedmiotu opisu, Stasiuka interesuje przede wszystkim „proces transformacji, ludzka zdolność do przekształcania się i uczestniczenia w zmianie, tajemnica zgodnego współżycia z miejscem, przyrodą, czasem i pamięcią”<sup>374</sup>. Czynnikiem natomiast służącym zachowaniu i odzyskaniu pamięci była opowieść, w tym też literatura.

W książce *Przez rzekę* (1996) pisarz powrócił do realiów warszawskich przedstawiając tytułową rzekę, która rozdziela miasto na obszary centralne i peryferyjne, lepsze i gorsze. Elżbieta Dutka podkreśla, iż utwór, podobnie jak dzieła wcześniejsze, uwidacznia pustkę przestrzenną i egzystencjalną bohaterów, którzy zagubieni w nowej rzeczywistości poszukują poczucia zakorzenienia oraz wspólnoty w przyjaźni i miłostkach. Oprócz dosłownego przekraczania rzeki bohaterowie książki przekraczają granice swojego człowieczeństwa poprzez uczestnictwo w ekstremalnych przeżyciach<sup>375</sup>. Znalezienie bezpiecznego brzegu okazuje się niemal niemożliwe.

W *Dukli* wydanej w roku 1997 krytycy dostrzegli liryczne oblicze Stasiuka, jednocześnie kładąc akcent na inspiracje prozą Brunona Schulza i Zygmunta Haupta. Jak pisze Elżbieta Dutka: Dukla „podobnie jak Drohobycz w *Skleпах cynamonowych* jest na pograniczu jawy i snu, rzeczywistości i nierzeczywistości”<sup>376</sup>. Liryczność opowiadań możliwa była, zdaniem Adriana Glenia, dzięki ujawnionej przez Stasiuka w opowiadaniach intensywnej fascynacji światłem:

---

<sup>372</sup> E. Dutka, *Heterotopie...*, dz. cyt., s. 445.

<sup>373</sup> Z. Ziątek, *Przestrzeń i pamięć (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości)*, [w:] *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*, pod red. L. Burskiej i M. Zaleskiego, Warszawa 2001, s. 272.

<sup>374</sup> Tamże, s. 273.

<sup>375</sup> E. Dutka, *Heterotopie...*, dz. cyt., s. 455.

<sup>376</sup> Tamże, s. 466.

fascynacja światłem pojawia się w dziele Stasiuka od momentu, kiedy miejsce pierwszych beletryzowanych opowieści (od debiutu począwszy, a na *Opowieściach galicyjskich* się zatrzymując) zaczynają zajmować formy powstające w oparciu o mniej lub bardziej jawne konwencje autobiograficzne. Zmieniający się wówczas rodzaj narracji (na personalny), zwolnienie tempa powieściowego dziania się, uwidaczniający się (od tomu *Przez rzekę* oraz *Dukli*) prymat wspomnienia jako dominującego trybu przedstawiania sprawia, że rodzi się jeden z najbardziej charakterystycznych dla pisarza elementów prozatorskiego warsztatu – dygresyjny i kontemplacyjny zarazem styl, umożliwiający retardację, introspekcję, a przede wszystkim nastawienie na, by tak rzec, chwywanie momentów epifanijnego poznawania i doznawania rzeczywistości<sup>377</sup>.

Gleń dostrzega aktywną w dziele dialektykę światła (jako metafory sensu) z mrokiem (symbolem nicości). Filozoficznie odczytywał *Duklę* także Przemysław Czapliński nazywając książkę Stasiuka „gnostyckim traktatem opisowym”<sup>378</sup>, czy też „dygresyjną formą filozoficznej literatury”<sup>379</sup>. Mieczysław Orski w swojej interpretacji *Dukli* zwracał uwagę na fakt, iż „proza Stasiuka ujawnia skryte, podskórne czy też niełatwo postrzegane metafizyczne nurty powszechnej egzystencji”<sup>380</sup>.

Tom *Zima i inne opowiadania* (2001) przez większość krytyków łączony był bezpośrednio z *Opowieściami galicyjskimi* i *Duklą*. Utwory te, oprócz obserwacji rzeczywistości beskidzkiej, łączyła także melancholijna refleksja nad ulotnością rzeczy<sup>381</sup>. Opowiadania te w równym stopniu nasycone były zmysłowym doświadczeniem rzeczywistości, a także kontrastowo zarysowanymi biografiami zwykłych, lecz autentycznych postaci w stosunku do miałkości i wtórności współczesnej cywilizacji.

Opublikowana w 1998 roku książka *Jak zostałem pisarzem (próba biografii intelektualnej)* spotkała się z dużym zainteresowaniem krytyki. Zapoczątkowała zwrot

---

<sup>377</sup> A. Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019, s. 78-79.

<sup>378</sup> Podobnie interpretowała *Duklę* Joanna Połtyn, Zob. J. Połtyn, *Prywatne światy gnostyczne*, „Fraza” 2000, nr 4.

<sup>379</sup> P. Czapliński, *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1, s. 141—142.

<sup>380</sup> M. Orski, *Ut pictura poesis Andrzeja Stasiuka*, [w:] tegoż, *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, Warszawa 2003, s. 72-74.

<sup>381</sup> Zob. M. Nalepa, *Melancholia galicyjska w Zimie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 187-197.

w pisarstwie Stasiuka w stronę form eseistycznych i biograficznych. *Jak zostałem pisarzem...* przyrównywano do *Pięknych dwudziestoletnich* Marka Hłaski, widziano w tym utworze w pełni świadomą kreację własnej legendy<sup>382</sup>. Hanna Gosk pisze:

Stasiuk, odsyłając do pół żartem, pół serio opowieści autobiograficznej do historii minionego wieku, nie ukrywa, że mówi o sobie (...). Oczami młodego bohatera - chłopaka ze stołecznej Pragi, wyrzuconego ze szkoły, mającego się od czasu do czasu różnych zajęć, dezertera z wojska i więźnia odsiadującego półtoraroczny wyrok, wreszcie nie do końca świadomego działacza podziemnej organizacji pacyfistycznej - oglądamy peerelowskie lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. Jego losy wiążą się z miejscami i krajobrazami, które uznaje za jedynie własne. Zakazane praskie uliczki, z których bliżej na Ural niż do Śródmieścia, traktuje jako „przestrzenie pierwsze”, które raz na zawsze ukształtowały jego pamięć i wyobraźnię, decydująco wpłynęły na poczucie tożsamości „człowieka stąd”, „swojaka”, który wie, jak smakowała polokokta i radomskie, ile kosztowała zwyczajna i piwo wareckie. Zgrzebna codzienność schyłku czasów realnego socjalizmu w wydaniu Stasiuka nabiera mitycznej pełni znaczeń, traktuje się ją jak zapoznany prawzór rzeczywistości w ogóle<sup>383</sup>.

Badaczka podkreśla, iż Stasiuk wyraźnie akcentuje doświadczenie pokoleniowe, rozróżniając „wtedy” i „teraz”. Podobnie *Jak zostałem pisarzem...* odczytywał Andrzej Niewiadomski podkreślając, że pod ironią i kpina Stasiuk zawarł refleksję dotyczącą „możliwości opisu indywidualnego i zbiorowego doświadczenia i wyboru narzędzi takiego opisu”<sup>384</sup>. Także Jacek Lech upatrywał w książce skomplikowanych zagadnień pisząc, iż Stasiukowa autobiografia jest próbą przezwycięzenia chaosu istnienia i wyraża potrzebę „uporządkowania bądź usensownienia świata na poziomie tekstu literackiego”<sup>385</sup>. Stasiuk świadomie prowadził, jak dowodził krytyk, grę między „budowaniem spójnej tożsamości” a „pisarską autokreacją”<sup>386</sup>. Badacz podkreślał

---

<sup>382</sup> E. Dutka, *Heterotopie...*, dz.cyt, s. 447.

<sup>383</sup> H. Gosk, *Dyskursywizacja materiału pamięci. (Andrzej Stasiuk „Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej”, Marek Sieprawski „Miasteczko z ludzką twarzą”)*, [w:] tejsze: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Warszawa 2005, s. 201.

<sup>384</sup> A. Niewiadomski, *Notatki do „dziela”*, „Kresy” 1999, nr 1, s. 177. s. 177-180

<sup>385</sup> J. Lech, *Andrzeja Stasiuka sposoby mówienia o sobie: „Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt. s. 199.

<sup>386</sup> Tamże, s. 201.

ponadto istotną rolę tego, co przeszłe w twórczości Stasiuka<sup>387</sup> i zauważał często pojawiające się w dziełach pisarza temporalne opozycje pomiędzy przeszłością a teraźniejszością.

Następna książka w dorobku autora - *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową* (2000) została napisana wraz z Jurijem Andruchowyczem. Publikacja ta wyznaczyła kolejny niezwykle istotny blok w twórczości pisarza, czyli literaturę podróżniczą. Stasiuk w tej wspólnej książce opisuje własną Europę i zwraca uwagę na „znaczenie prywatnej geografii”<sup>388</sup>. Pojawiają się tutaj wyraźnie fascynacje Stasiuka - opis obszarów znikających, takich do których nie dotarła niszcząca indywidualizm i lokalność globalizacja. Zdaniem Doroty Kozickiej podróże mają pomóc w nadaniu życiu sensu, czyli pomóc „ogarnąć świat”, a także oswoić lęk przed nieskończonością<sup>389</sup>. Jan Wolski w analizie książki zwraca uwagę, iż

dla Stasiuka najistotniejszy zda się być wymiar geograficzny, przy czym jest to coś nie końca jasnego i precyzyjnego. Andruchowycz natomiast koncentruje swą uwagę na tym, co związane jest z czasowością. Jego Europa to w dużej mierze kraina przeszłości, świat pełen ruin, tych dosłownych (...) i tych z ludzkiej świadomości i mentalności.<sup>390</sup>  
s. 275

Badacz zwraca także uwagę, iż obaj pisarze zwracają szczególną uwagę na położenie Europy Środkowej w połowie drogi między Wschodem a Zachodem, co uniemożliwia zbudowane osobnej przestrzeni „geograficzno-mentalnej, gdzie nie będzie sięgał goniący wciąż za dobrobytem Zachód i gdzie nie będą miały wstępu tragizm i rezygnacja Wschodu”<sup>391</sup>.

*Moja Europa* nie była jednorazowym projektem, wręcz przeciwnie do tematu podróżowania nie tylko po Europie pisarz powracał wielokrotnie. Sławomir Iwasiów wysuwa wręcz tezę, iż twórczość Stasiuka z pierwszej i drugiej dekady XXI wieku:

---

<sup>387</sup> Podobną obsesję przeszłości odnajduje Leszek Bugajski w literaturze podróżniczej Stasiuka pisząc: „Kiedy się przyjrzeć bliżej temu, co i jak pisze Stasiuk, dostrzega się, że tak naprawdę on nie podróżuje po to, by zobaczyć nowe dziwne krainy, poznawać nowych ludzi, badać mechanizmy funkcjonowania tych środowisk, przez które się przemyka, ale po to, by odnaleźć własną przeszłość”. (L. Bugajski, *Dlaczego Stasiuk podróżuje?*, „Twórczość” 2014 nr 7, s. 115).

<sup>388</sup> E. Dutka, *Heterotopie...*, dz. cyt., s. 448.

<sup>389</sup> D. Kozicka, *Podróże Dyzia Marzyciela*, „Dekada Literacka” 2005, nr 6, s. 63.

<sup>390</sup> J. Wolski, *Andrzej Stasiuk i Jurij Andruchowycz - spotkanie w pół drogi między wschodem a zachodem Europy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 275.

<sup>391</sup> Tamże, s. 281.

skoncentrowana jest wokół wątków związanych z podróżowaniem w różnych jego wymiarach (korporalnym, społecznym, wizualnym itd.). Właściwie w większości książek autor podejmuje zagadnienie, by tak rzec, mobilności we współczesnym świecie. Bohater opowieści Stasiuka - przede wszystkim w tomach autobiograficznej prozy podróżniczej: *Jadąc do Babadag* (2004), *Fado* (2006), *Dojczland* (2007), *Dziennik pisany później* (2010), *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* (2013), *Wschód* (2014), *Kucając* (2015) czy *Osiółkiem* (2016), eksploruje europejskie (a nierzadko i pozaeuropejskie) drogi i bezdroża<sup>392</sup>.

Stasiukowy bohater-narrator, dodaje Jacek Lech, zyskuje wręcz cechy ponowoczesnego Baumanowskiego turysty, który „postrzegłszy fragmentaryczną, pękniętą strukturę świata woli być w ruchu, gdyż taka życiowa strategia pozwala stworzyć iluzję lepszej w nim orientacji oraz (...) intensywnie doświadczać odwiedzanych miejsc”<sup>393</sup>. Z podróży po Ukrainie, Rumunii, Węgrzech, Albanii, Słowacji i Słowenii narodziła się między innymi nagrodzona Nagrodą Nike książka *Jadąc do Babadag* (2004). Recenzje i interpretacje krytyków oscylowały głównie wokół literatury podróżniczej, prozy drogi, a także zawartego w *Jadąc do Babadag* ładunku melancholijnego<sup>394</sup> i nostalgicznego<sup>395</sup>. Sławomir Iwasiów analizując utwór dopatruje się w podróży na Wschód swoistego wyzwania, przygody w odróżnieniu od łatwo dostępnych i typowo turystycznych zachodnich destynacji, np. Paryża, Londynu, Berlina. Podróż na Wschód ma więc być dla pisarza szansą na przygodę ze względu na niedostatecznie zbadane dziedzictwo tych

---

<sup>392</sup> S. Iwasiów, *Między Wschodem a Zachodem. Podróżowanie (samochodem i nie tylko) w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 126.

<sup>393</sup> J. Lech, *Z Dukli do Babagag. Uwagi o prozie podróżniczej Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 147.

<sup>394</sup> “Melancholijną rzeczywistość *Jadąc do Babadag* i *Fado* znaczą ślady po przeszłej, niedokonanej, wyczerpanej i zużytej utopii. Owe ślady służą przede wszystkim wykazaniu jej nieadekwatności. Krajobraz, w którym to, co postindustrialne, spotyka się i zrównuje z tym, co preindustrialne, demonstruje daremność wszelkich ludzkich działań. Melancholijne odrzucenie utopii nie ma w sobie jednak nic wspólnego z zajmowaniem jakiegokolwiek konkretnego stanowiska: odrzuca się bowiem wszystko z takim samym, konsekwentnym rozczarowaniem. Utopie, po których pozostały ruiny, śmietniska i cmentarze, bez różnicy wpadają do wspólnego worka, niezróżnicowanego w swojej nic nieznaczącej różnorodności.” C. Snochowska-Gonzalez, *Od melancholii do rozpacz. O prozie Andrzeja Stasiuka*, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2, s. 313, online: <https://www.readcube.com/articles/10.11649%2Fslh.2013.013>, dostęp: 15.06.2021.

<sup>395</sup> “Pothos: nostalgia pueri aeterni to nostalgiczna tęsknota za ruchem w sensie dosłownym, jak również nieustająca wędrówka umysłu w poszukiwaniu odpowiedzi na nurtujące człowieka pytania. Pothos, który ogarnia narratora, wprowadza go w ruch, wywołuje pragnienie doświadczenia tego, co nieznanne i odległe”. B. Trygar, *Pothos. Nostalgia pueri aeterni w opowieści Jadąc do Babadag*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 214.

terenów<sup>396</sup>. Adrian Gleń w podróżowaniu Stasiuka doszukuje się istotniejszych przesłanek filozoficznych, tj. zrozumienia faktu własnego istnienia:

Elementarne doznanie otwarcia faktu własnego istnienia odbywa się – co ważne i znamienne w kontekście myśli Heideggera – w doświadczeniu zdziwienia, dziwności czy nawet tajemnicy *existentiae*, którą najdotkliwiej, najintensywniej odczuwa się w podróży; właśnie wówczas, na przykład „rano, w obcym mieście, zanim druga kawa zacznie działać” [JB, 75]. Właśnie po to ciągnie się nad krawędź znanego, wyprawia „w głąb materii, przez kolejne warstwy, przez słoje istnienia i nicości” [KBS, 89], aby ujrzeć siebie lub coś bytującego „w plamie światła”<sup>397</sup>.

Trwanie, które Stasiuk z reporterską dokładnością opisuje, jest stanem, w którym „splata się bycie i nicość, wszystko zdaje się zastygać, zasklepiac w doskonale wypełniony obraz, w którym czasowość, tj. upływ czasu, przestanie mieć władanie nad człowiekiem zanurzonym w niezmiennym pejzażu”<sup>398</sup>. Owa niespieszność, opieszałość mieszkańców terenów opisywanych w *Jadąc do Babadag* pojawia się zresztą w kolejnych książkach Stasiuka. Podobnie zresztą jak liczne opisy rozpadu i chaosu (cmentarzyska samochodów, wałające się bezładnie śmieci, brud), które za Emilem Cioranem Stasiuk uznaje za cechę bałkańskich narodów<sup>399</sup>. Podobnie jak upodobanie do tandety. W jednym z fragmentów przeszukujące hałdy szmat kobiety w Elbasan budzą w autorze skojarzenia z kobietami szukającymi zaginionych ciał bliskich w czasie niedawnej wojny na Bałkanach:

Kobiety grzebały w ciągnących się przez wiele metrów hałdach usypanych prosto na betonie. Wyglądały, jakby szukały ciał bliskich zaginionych w katastrofie. Przebierały, odrzucały, próbowały dogrzebać się do czegoś lepszego<sup>400</sup>.

Fragment ten oprócz przedstawienia dramatycznego losu mieszkańców zwraca także uwagę na niesprawiedliwość społeczną. Stare ubrania, o które tak zaciekle walczą kobiety, dotarły do kraju nie wiadomo skąd, „z jakiegoś miejsca, gdzie już nie było potrzebne (...). To jest kraina recyklingu”. Biedniejsze kraje Europy spełniają rolę śmietnika bogatszej Europy Zachodniej.

---

<sup>396</sup> S. Iwasiów, *Między Wschodem a Zachodem...*, dz. cyt., s. 129.

<sup>397</sup> A. Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie...*, dz. cyt., s. 167.

<sup>398</sup> Tamże, s. 168.

<sup>399</sup> M. Zatorska, *Brud i wolność zawsze się splatają*, [w:] *Miejsca, ludzie opowieści...*, dz. cyt., s. 105.

<sup>400</sup> Tamże, s. 107

W tomie *Fado* wydanym w 2006 roku Stasiuk skorzystał ze sprawdzonego z *Jadąc do Babadag* wzorca. Jak zauważa Sławomir Iwasiów: „[p]oetyka książki jest podobna: esej podróżniczy miesza się z autobiografią i czymś w rodzaju “udawanego”

reportażu czy też, miejscami, felietonu (...). Stasiukowy “recykling” prozatorski przejawiający się w powtarzaniu pewnych fragmentów, motywów, wątków”<sup>401</sup>. Przemysław Czapliński stwierdzał wręcz, że pisarz wypracował sobie własny gatunek literacki – „dziennik włóczęgi, esej włóczykija”<sup>402</sup>. *Fado*, podobnie jak wcześniejsze *Jadąc do Babadag*, otwiera tekst o podróżowaniu i kolekcjonowaniu doświadczeń z drogi. Istotny w takiej podróży nie jest środek transportu, lecz podróż sama w sobie. Stasiuk w *Fado* pisze wprost: „Podróżować znaczy żyć. (...) A w każdym razie żyć, podwójnie, potrójnie, wielokrotnie”. O czym pisał zresztą także Adrian Gleń: „Pisanie jest więc dla Stasiuka po prostu ożywianiem i uobecnianiem minionego, czynnością wymierzoną przeciw porządkowi czasu, który zawsze ciąży ku zamknięciu, kresowi i śmierci, pozwalając jednak na wytworzenie wewnątrz świadomości »złudnej nadziei, że pamięć wślizgnie się w jakąś niewidzialną szczelinę i podważy wieczko nicości«”<sup>403</sup>.

W *Dojczland* (2007) Stasiuk analizuje zderzenie świadomości osoby z Europy Środkowej i Wschodniej z kulturą zachodnioeuropejską. Pisarz skupia się zwłaszcza na historii i stereotypach dotyczących Niemców, które są głęboko zakorzenione w świadomości Polaków. Przywołuje postaci Urlicha von Jugningena i Hitlera, którymi już od najmłodszych lat, straszone są w szkołach dzieci. Z drugiej strony Niemcy prezentowane są jako rodzaj ziemi obiecanej, do której zmierzają w celu zarobkowym obywatele biedniejszych Państw (często przynosząc do kraju swoje zwyczaje i przyzwyczajenia, jak np. mieszkańcy Rumunii). Większość uwag dotyczących Niemiec okraszonych została typową dla pisarstwa Stasiuka ironią (jak opowieść o przyjacielu Niemcu, który jeździ starym autem, przez co uważany jest za Polaka lub Turka, których nie stać na nowsze modele).

---

<sup>401</sup> S. Iwasiów, *Między Wschodem a Zachodem...*, dz. cyt., s. 133.

<sup>402</sup> P. Czapliński, *Nasza większa ojczyzna*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 237, dodatek „Kultura”, s. 16.

<sup>403</sup> A. Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie...*, dz. cyt., s. 49.

*Dziennik pisany później* (2010)<sup>404</sup> wraz ze *Wschodem* (2014)<sup>405</sup> postrzegać można, jak postaram się pokazać, za kluczowe dla twórczości Stasiuka, ponieważ pisarz w tych właśnie książkach po raz pierwszy niezwykle wyraźnie zaakcentował problematykę traumatyczną. W *Dzienniku...* opisał własne przeżycia z miejsc, w których rozgrywały się krwawe wydarzenia niedawnej historii Bałkanów, tzw. wojny bałkańskiej w latach 1992-1995. Narrator opowieści stwierdza:

Bośnia to była ostatnia europejska wojna, na którą mogłem liczyć. Moje dzieciństwo przesiąknięte było wojną. Żyliśmy wojną, wspominaliśmy wojnę, podziwialiśmy ją, baliśmy się jej i pragnęliśmy. Gdy byłem już całkiem dorosły, gdy już zaczynałem się starzeć, w snach wciąż nawiedzała mnie hiperrealistyczna groza bombowców (...). Wszystkie były wielkie, zielonkawe i wyraziste jak modele, które kleiliśmy w młodości. Jechać do Bośni to było tak jak cofać się w jakąś fazę prenatalną. Bo to się miało we krwi, przekazane przez rodziców i dziadków, to krążyło w żyłach i brakowało tylko rzeczywistego obrazu w skali jeden do jednego. (DPP, s. 57)

Jak sądzę, ładunek traumatyczny związany z opowieściami i doświadczeniem wojennym był szczególnie istotny, dlatego podejmę ten temat w dalszej części rozprawy, analizując zawarte w *Dzienniku pisany później* opisy doświadczenia wojennego na terenie Bałkanów. Podobny zresztą ton wyróżnia *Wschód*, w którym Stasiuk mierzy się z zakorzenioną już w dzieciństwie przez opowieści wojenne babć, ciotek i matki traumą Wschodu, czyli ogromnej przestrzeni władanej przez Rosję, z której nadciągnąć może w każdej chwili niebezpieczeństwo, czy to w postaci Armii Radzieckiej (dzikiej, „wynędzniałej piechoty” żądnej krwi i złota), czy też później komunizmu:

W lesie poniewierały się niemieckie trupy. Ludzie pogardzali Rosjanami. Może akurat nie marynarzami, ale wynędzniałą piechotą, która gotowała kury razem z pierzem. Dziesiątki razy słyszałem tę samą opowieść: kury z pierzem, na rękach po trzy zegarki, karabiny na sznurkach. Tak wspominała nadejście rewolucji moja matka, Tak

---

<sup>404</sup> A. Stasiuk, *Dziennik pisany później*, Wydanie II, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017. W pracy stosowała będę do opisu fragmentów z *Dziennika pisanego później* skrótu - DPP.

<sup>405</sup> A. Stasiuk, *Wschód*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014. W pracy stosowała będę do opisu fragmentów z *Wschodu* skrótu - W.

wspominali wszyscy. W miastach i we wsiach. W mowie i w piśmie. (...) Pragnienie tych kur i zegarków nadciągało gdzieś z głębi Eurazji, z otchłani tundry i stepów. (...) We wsiach z szarego drewna, w chałupach pod strzechami, wśród zagonów piachu czaił się strach przed dzikim, niepoliczonym i zachłannym, które nadciągnie, zagrabi i puści z dymem (...). Wieczorami we wsiach skręcali knoty lamp i nasłuchiwali dudnienia artylerii na wschodzie. Ziemia drżała tak, jakby nadciągały wszystkie konie Azji i wszystkie wielbłądy. W końcu więc gasili światła i przykładali ucho do podłogi. Mądrzejsi kopali w ziemi schowki na kury i zegarki. Niektórzy myśleli, czyby nie odejść z Niemcami. Ale odgłos ze wschodu podobny był do pomruku Janowej bestii i wszyscy wiedzieli, że Niemiec w tych swoich lśniących cholewach, które wszyscy tak podziwiali, na całej ziemi nie znajdzie schronienia. (W, s. 23-25)

W recenzjach i opracowaniach *Dziennika pisanego później* i *Wschodu* motyw zakorzenionej w Stasiuku-narratorze traumy nie był zbyt często podejmowany<sup>406</sup>. Zwracano jednak uwagę na znaczącą zmianę w optyce Stasiuka. Jak zauważała Claudia Snochowska-Gonzalez: „Mijane miejsca zyskują historię, spotykane postaci pokazują twarze. Pamięć, która żywi opowieść, gwałtownie występuje z domeny osobliwości. To pamięć, która chce sprostać konkretności historii”<sup>407</sup>. Być może, jak na ironię, podjęta przez Stasiuka próba wytworzenia dystansu wobec polskości i spojrzenia na nią z perspektywy Albanii, Słowacji, Rumunii, Serbii i Bośni<sup>408</sup>, sprawiła, że autor dostrzegł między nami a naszymi sąsiadami więcej punktów zbieżnych niż rozbieżnych<sup>409</sup>. W wywiadzie dla „Dużego Formatu” autor powiedział: „Otwartym tekstem wreszcie pojechałem. Chciałem sobie poużywać słowa Polska. Mogłem sobie pozwolić, bo

---

<sup>406</sup> B. Marzec poświęcił wątkowi bałkańskiemu krótki fragment w swej recenzji. (Zob. B. Marzec, *Nowa proza Andrzeja Stasiuka*, „Rzeczpospolita”, 27.10.2010, online: <https://www.rp.pl/artukul/555084-Nowa-proza-Andrzeja-Stasiuka.html>, dostęp: 10.06.2021.

<sup>407</sup> C. Snochowska-Gonzalez, *Od melancholii do rozpacz...*, dz. cyt., s. 317.

<sup>408</sup> „Jakbym uciekał przed własnym krajem, jednocześnie poszukując jego wersji hard” (DPP, s. 93)

<sup>409</sup> „Wyobrażałem sobie życie, które przypominało wspomnienie z dzieciństwa. Wyobrażałem sobie, że jest tak proste jak zabawa: cztery strony świata, poletko kukurydzy, czterdzieści winnych krzewów, łódka na brzegu, dziesięć owiec, zagon tytoniu, karabin, posłanie, lampa naftowa, raz w miesiącu wyprawa po najpotrzebniejsze rzeczy, których nie można zrobić ani wyhodować w domu. To wszystko wydawało się tak proste, że przypominało dziecinny rysunek”. (DPP, s. 19).

“W Skopje było jeszcze goręcej, i wszędzie cyrylica. Musieliśmy się przyzwyczaić. Betonowe, kanciaste centrum wypełniał duszny upał. Taryfiarze przed dworcem coś wykrzykiwali, chwyтали bagaże i ciągnęli do swoich ręczów. Powiedziałem im, żeby wypierdalali” (...). Wnętrze dworca było ciemne i oblażone z farby. Coś mi to przypominało, budziło wspomnienia z dalekiego dzieciństwa. Ogromna kobieta w kasie miała jaskrawy makijaż i trwała ondulację. Nie odważyłem się podejść”. (DPP, s. 46-47)

prawie nigdy w żadnej mojej książce tego nie robiłem”<sup>410</sup>. Dlatego też w podzielonym na trzy części *Dzienniku* ostatnia partia w całości poświęcona jest podróżowaniu po Polsce, jej miastach, miasteczkach i wioskach. Taka perspektywa opisu sprawiła, że *Dziennik...* czytano niezwykle często w kontekście „bałkanizacji Polski” i „polonizacji Bałkanów”. Zastanawiano się czy to książka o „mojej Europie”<sup>411</sup> czy o „mojej ojczyźnie”<sup>412</sup>. Był to w zasadzie motyw poruszany w większości recenzji<sup>413</sup>. Jak słusznie zauważa Elżbieta Dutka:

Pisarz podejmuje tradycję rozrachunków z polskością, krytycznego oglądu narodowej mitologii, jednak książka wydaje mi się jednocześnie bardzo osobistą publikacją. Takie odczytanie poniekąd uzasadnia przywołanie w tytule gatunku literatury autobiograficznej. Książka Stasiuka dziennikiem w ścisłym sensie tego słowa nie jest, ale można powiedzieć, że ukazuje prywatne, intymne zmagania autora z Polakiem i polskością w sobie<sup>414</sup>.

Stasiuk koncentruje się zwłaszcza na uboższych częściach naszego kraju, upatrując w nich źródła autentyczności. W *Dzienniku* znajdziemy też odwołania do religii katolickiej, zwłaszcza do kultu Matki Boskiej (wystarczy wspomnieć interesujący fragment o złotym Licheniu<sup>415</sup> skonstrastowany z wcześniejszym opisem Medziugorie,

---

<sup>410</sup> A. Stasiuk, *Mam romanse z geografją*, rozm. przepr. D. Wodecka, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 275 dod. „Duży Format” nr 46.

<sup>411</sup> Zob. R. Kozik, *Że musiał, żeby nie pęknąć?*, „Gazeta Wyborcza” 3.11.2010, s. 22.

<sup>412</sup> Dariusz Nowacki w swojej recenzji pisał, że „dostaliśmy ważną książkę o Polsce, wpisującą się w piękną i zarazem bolesną tradycję rozprawiania o naszej ojczyźnie, takiego rozprawiania, w którym czułość miesza się z okrucieństwem, miłość z nienawiścią splata”. (D. Nowacki, *Medytacyjna podróż ojczyzniana*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 48, s. 32). Piotr Kofta z kolei zauważa: „Maria Janion w »Niesamowitej słowiańszczyźnie« postawiła tezę, że nasza tożsamość została przed tysiącem lat zgwałcona i skolonizowana przez Zachód oraz katolicyzm. Stasiuk wydaje się myśleć podobnie. Szuka więc Polski na Bałkanach, a Bałkany dostrzega w Polsce. Polska to Bałkany”. (Zob. P. Kofta, *Z tirany do Lichenia*, „Dziennik.pl”, 22.10.2010, online: <https://kultura.dziennik.pl/ksiazki/arttykuly/306646.z-tirany-do-lichenia.html>, dostęp: 10.06.2021). „Stasiuk pisząc o mieszkańcach południowo-wschodniej Europy tak naprawdę pragnie zobaczyć siebie i swoje otoczenie; swoją - mówiąc dosadniej - ojczyznę. Kierunek poza granicę własnego kraju jest w zasadzie podyktowany niemocą wobec rzeczywistości dostępnej mu (a przede wszystkim nam) tu i teraz”. (M. Wilk, *Przyczajony tygrys, ukryty smok*, „Dziennik Polski”, 18.11.2010, online: <https://dziennikpolski24.pl/przyczajony-tygrys-ukryty-smok/ar/2891100>, dostęp: 10.06.2021).

<sup>413</sup> Zob. T. Sobolewski, *Tadź Mahal mojej ojczyzny*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 267, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,8665364,dziennik-pisany-pozniej-stasiuk-andrzej.html>, dostęp: 10.06.2021.

<sup>414</sup> E. Dutka, *Heterotopie...*, dz. cyt., s. 450.

<sup>415</sup> „Tyle lat błąkałem się, szukając duszy i tajemnicy tego kraju, i znajdowałem tylko smród niegdysiejszych trupów albo odwieczny import oraz małpiarstwo światowych myśli i mód. A tymczasem tutaj, dwadzieścia kilometrów od Konina, powstała Sagrada Familia Wschodu, Tadź Mahal mojej

czy też wspomniane przez narratora nabożeństwa majowe odprawiane na wsi przez dziadka), a także do wciąż żywej w naszym kraju potrzebie martyrologii<sup>416</sup>:

Dlatego jeżdżę do Srebrenicy, żeby o tym wszystkim myśleć. O mojej ojczyźnie, która płacze za masakrą, ale już nie ma odwagi jak Bałkany i musi oplakiwać stare trupy. Wykopuje z grobów i wlecze przed oczy (...). Dlatego jeżdżę do ojczyzny wampirów. Jestem jak koczownik spragniony łupu i dlatego tak mnie ciągnie na wschód. Żyję wśród cmentarzy. (DPP, s. 104-105)

Polska jako arena licznych działań wojennych jawi się w opowieści Stasiuka niczym kraina cmentarzy, duchów i porozrzucanych wszędzie kości. Motyw ten wybrzmiewa w *Dzienniku*, a później we *Wschodzie*, także w powracających opisach wizyt w obozach koncentracyjnych - w Bełżu, Treblince czy Sobiborze.

Temat brutalizmu i „prawdziwej męskości” powraca natomiast we fragmentach opisujących bezczynność albańskich mężczyzn przesiadujących całe dnie w knajpach i na ulicach, okazując czułość tylko sobie<sup>417</sup>:

Tak, cały ten kraj wygląda jak obóz wojskowy, w czasie zawieszenia broni albo niepewnego pokoju, a ci wszyscy faceci jak żołnierze na przepustce. Nie chodziło nawet o wojnę, ale o to, że ktoś nadejdzie i powie im, co mają robić. Ktoś, kogo oni uznają za szefa. Pozostawieni sobie potrafili tylko gadać i się obściskować. Ulice należały do nich i wypełniał je smród płonących śmieci, odór gnijących baranich flaków. Podzwaniali złotymi łańcuchami, siedząc wśród śmietników. Natomiast w

---

ojczyzny. (...) A w ogóle było tutaj jak w niebie. Jak na przepięknej, najświętszej ikonie. Zewsząd to złote światło. Wszyscy robili zdjęcia. Fragment ziemi konińskiej został przebóstwiony. Przechadzali się wśród rajskiego ogrodu. (...) Ale pod spodem są kości i kamienie. W ogrodach to tu, to tam porozrzucane usypiska na cześć Sybiru, na cześć Hitlerii, na cześć Komuny, dzięki którym naród zbudował swoją tożsamość. Bo kimże byśmy byli bez Sybiru, Hitlerii i KOMuny? Nikim. Jednym ze stu banalnych narodów z ziewającą z nudów historią. (...) Sybir, Hitleria, Komuna jak trzy umazane zaśmiardłą krwią bóstwa w ogrodach edenu. Nasza wielkość, nasza wyjątkowość, nasza nieśmiertelność”. (DPP, s. 112-116)

<sup>416</sup> Więcej na temat pisała w swojej recenzji Justyna Sobolewska: J. Sobolewska, *Jestem kundlem (rec. „Dziennik pisany później”)*, „Polityka”, 6.11.2010, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1510076.1.recenzja-ksiazki-andrzej-stasiuk-dziennik-pisany-pozniej.read>, dostęp: 10.06.2021. Jak można się spodziewać wątki te nie spotkały się z uznaniem prawicowych recenzentów. Andrzej Horubała nazwał esej o Polsce “literackim bełkotem”. Zob. A. Horubała, *Posmoleński kicz*, “Uważam Rze”, online: <http://www.old.uwazamrze.pl/artukul/802596/posmolenski-kicz>, dostęp: 10.06.2021.

<sup>417</sup> Zob. A. Strykowska, *Postmodernizm i nekrofagia*, „Czas Kultury” 2011, nr 3.

domach, tam gdzie był królestwo kobiet, panował porządek, czystość i schludność. (DPP, s. 21).

Brutalność, obżarstwo, pijaństwo powracają również w opisach fizjonomii serbskich i chorwackich generałów, budzących strach nie tylko miejscowej ludności, uzależnionej od ich decyzji, ale także zagranicznych gości. Wystarczy wspomnieć opisaną przez Stasiuka scenę, w której chwilę przed rzezią w Srebrenicy Ratko Mladić zmusza pułkownika Karremansa, dowódcę holenderskiego batalionu ONZ stacjonującego w Potoczarach, do zapalenia papierosa i wypicia piwa, przypieczętowując w ten sposób los około ośmiu tysięcy bośniackich muzułmanów<sup>418</sup>.

Dodajmy, że temat śmierci dogłębnie eksploruje wydany w 2012 roku *Grochów*. W czterech opowiadaniach pojawiają się opisy umierania: babki (opowiadanie *Babka i duchy*), psa (opowiadanie *Suka*), sparaliżowanego pisarza oraz chorego przyjaciela (opowiadanie *Augustyn*)<sup>419</sup>. Sam Stasiuk pytany o genezę powstania książki odpowiedział w wywiadzie:

W *Grochow*ie ważne jest ostatnie opowiadanie. Inne musiałem dołączyć, żeby książka mogła powstać. Ostatnie musiałem napisać, musiałem pożegnać się z kolegą, bo się to nie udało za jego życia. Jemu zawdzięczam swój los, uczynił mnie pisarzem, spodobały mu się *Mury Hebronu*. Namówił na wydanie i dał to do druku w jakimś wydawnictwie buddyjskim. Tu go rozsypaliśmy, między tymi drzewami, w tych trawach<sup>420</sup>.

Jest to więc książka niezwykle osobista, poruszająca zagadnienia przemijania, odchodzenia z godnością i starzenia się. Joanna Kalicka w recenzji książki zwraca uwagę na powolny rytm *Grochowa*, nazywając opowiadania „medytacjami”:

---

<sup>418</sup> Do motywu tego powrócę jeszcze w późniejszych analizach. Odwoływali się do niego w swoich recenzjach, m.in.: G. Jankowicz, *Stasiuk wraca do domu* „Gazeta Wyborcza” 2011 nr 210, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,10262402,nike-2011-stasiuk-wraca-do-domu.html>, dostęp: 10.06.2021; B. Marzec, *Nowa proza Andrzeja Stasiuka...*, dz. cyt.; D. Pawlik, *W imieniu kobiecej Europy. Rewizja „męskiego pisarstwa” Andrzeja Stasiuka* [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 163-175; A. Strykowska, *Postmodernizm i nekrofagia...*, dz. cyt.

<sup>419</sup> Joanna Sobolewska w swojej recenzji nazywa *Grochów* „czterema opowiadaniem o śmierci”, Zob. J. Sobolewska, *Elegia dla przyjaciół*, „Polityka”, 28.03.2012, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1525465,1,recenzja-ksiazki-andrzej-stasiuk-grochow.read>, dostęp: 10.06.2021.

<sup>420</sup> A. Stasiuk, *Kiedy nicość zamienia się w esencję*, rozm. przepr. J. Koźbiel, „Więź”, 02.11.2018, online: <https://wiez.pl/2018/11/02/andrzej-stasiuk-kiedy-nicosc-zamienia-sie-w-esencje/>, dostęp: 10.06.2021.

Wspomnienia z różnych okresów życia przeplatają się z refleksją nad tym, jak trudno towarzyszyć komuś w odchodzeniu. Uwodzicielska w swoim bałaganie i kruchości Europa Środkowa raz po raz przesuwają się przed naszymi oczami, ale nie stoi już w centrum uwagi. Wprost ujawnia się natomiast wprost jej prawdziwe, metafizyczne znaczenie - jako najodpowiedniejszej scenarii do snucia refleksji nad śmiercią<sup>421</sup>.

Bernadetta Darska z kolei zwracała uwagę na zawartą w *Grochowie* tezę dotyczącą codzienności umierania, z którą trzeba się pogodzić, co niekiedy trudno zaakceptować<sup>422</sup>. Według Marty Budrowskiej z kolei *Grochów* jest esencją Stasiukowego pisarstwa:

Książka ta, a zwłaszcza ostatnie opowiadanie, jest esencją pisarstwa Andrzeja Stasiuka. Jednak coś się tu zmienia, następuje przesunięcie akcentów – z podróży w przestrzeni na podróże w czasie. Wrażenia wędrowca powoli zaczyna przysłaniać lęk przed przemijaniem, którym podszyte są te opowiadania<sup>423</sup>.

Do podróżowania w przestrzeni powraca Stasiuk w książce *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* (2013). W utworze powracają stałe dla pisarza tematy: podróże po Europie, wątki cygańskie, fotograficzne ujęcia pejzażu. Jak zauważa Elżbieta Dutka zbiór wyróżnia się zróżnicowaną kompozycją. W *Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* odnajdziemy zarówno fragmenty publicystyczne (na przykład *Hibernatus* dedykowany księdzu Wojciechowi Lemańskiemu), te naznaczone melancholią, związaną ze świadomością przemijania (*Melancholia przejść*)<sup>424</sup>. Powraca więc w książce motyw śmierci, a także problem pisarstwa jako metody postępowania w celu „oddalania rozpadu świata, zatrzymania go choć na chwilę, ze świadomością nieudolności podejmowanych prób”<sup>425</sup>.

---

<sup>421</sup> J. Kalicka, *Grochowskie medytacje Andrzeja Stasiuka*, „Teologia Polityczna”, 16.05.2021, online: <https://teologiapolityczna.pl/joanna-kalicka-grochowskie-medytacje-andrzeja-stasiuka>, dostęp: 20.06.2021.

<sup>422</sup> B. Darska, *Śmierć jako część życia*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 76-92.

<sup>423</sup> M. Budkowska, *Ćwiczenia z przemijania. O „Grochowie” Andrzeja Stasiuka*, „Kultura Liberalna” 2013, nr 1, online: <https://kulturaliberalna.pl/2013/01/01/budkowska-cwiczenia-z-przemijania-o-grochowie-andrzeja-stasiuka/>, dostęp: 20.06.2021.

<sup>424</sup> Zob. E. Dutka, *Heterotopie...*, dz. cyt., s. 451.

<sup>425</sup> Tamże. Podobną tezę wysnuwa także Maciej Nalepa w tekście „Trzeba wciąż jechać, wyruszać, przemierzać...”. *Andrzej Stasiuk i jego niekończąca się opowieść*, [w] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 38 oraz Artur Gleń: “Bo być może literatura – i to jej metafizyczne: porządek i racja – jest właśnie, jak mawia często Andrzej Stasiuk na spotkaniach z czytelnikami, „zagadywaniem kostuchy”

Powracający w pisarstwie Stasiuka motyw podróży, sprawił, że jego proza umieszczana bywa w szufladce piśmiennictwa „środkowoeuropejskiego”, sam jednak podkreślał, że nie jest ekspertem w sprawach dotyczących geopolityki, socjologii czy historii<sup>426</sup>. Kolejną podróż zaplanował więc na *Wschód* (2014) zarówno w sensie geograficznym (wschód polski, wschodnia część Bugu, Rosja, Azja), jak i metafizycznym<sup>427</sup>, bo jak wyznaje:

cofam się o dziesięciolecia, zapadam się w pamięć, wracam do początków, wracam na Wschód, chociaż nigdy go nie opuszczałem, ponieważ tylko głupcom może się wydawać, że prawdziwe życie jest gdzie indziej. A prawdziwe życie jest tu, w samym środku [W, 56].

Wschód realny, Wschód straumatyzowany (w opowieściach rodzinnych), Wschód zapamiętany z dzieciństwa jako doświadczenie „komuny”, zły jakości filmów i muzyki, Wschód jako prawdziwa kolebka naszej cywilizacji<sup>428</sup>, prawdziwa wędrówka ludów wprost z najdzikszych stepów czy piasków pustyni<sup>429</sup>. Wielokrotnie w

---

nieustającym opowiadaniem z nadzieją, że uda się cokolwiek utrwalić z kołowrotu żywota, ustać to, „ubić w istniejące”, na chwilę zatrzymać”. A. Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, dz. cyt., s. 17.

<sup>426</sup> „Zastanawiam się czasem – wyznał całkiem niedawno Andrzej Stasiuk – po co z Jurijem Andruchowiczem napisaliśmy *Moją Europę*. Wepchnięto nas w szufladkę pisarzy środkowoeuropejskich. [...] Podróżuję w wyobraźni, a nie poprzez granice polityczne czy kulturowe”. (A. Stasiuk, *Na Wschodzie bez zmian*, rozm. przepr. G. Nurek, „Nowa Europa Wschodnia” 2015, nr 1, s. 8).

<sup>427</sup> A. Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, dz. cyt., s. 18. „Podróż na wschód jest tedy niczym mistyczne doświadczenie spustoszenia, ogołocenia. Wyzuty ze wszystkich więzów i ograniczeń sprawdza bohater nośność naczelną metafory, jej zdolność do integracji prywatnej historii: „Musiałem unieść te wszystkie obrazy, by potem połączyć je z tymi dawnymi, żeby jedno przeświecało spod drugiego, aż nie będzie można odróżnić” [W, 116]. Szuka także na wschodzie tej pewności, „że minione nie umiera”, albo choćby mgnienia, kiedy, jak o poranku w Biszkeku, wsączy się w serce „okruch, odprysk nieśmiertelności” [W, 117]. Oto prawdziwa stawka podróży na wschód, który nosi w sobie każdy (ów wschód jest więc kategorią nie tyle geograficzną, ile mentalną). Styk z rzeczywistością osiągnąć może jednak ten, kto potrafi wyzwolić się z projektowania celów i metod, kto wybiera wolność, spontaniczność, akceptuje swój los w pełni, pragnie bycia autentycznego i bezinteresownie wdaje się w drogę. Wyrusza, bo już najwyższy czas udać się w stronę źródła”.

<sup>428</sup> „Azja coś ze mnie wyzwała, z tym bezkresem i z tą świadomością, że stamtąd przyszliśmy. (...) Bardzo lubię naszą genealogię sarmacką. Wtedy się jeszcze tego Wschodu nie baliśmy. (...). Mam przecież świadomość, że to mit, ale on jednocześnie pobudza wyobraźnię, a to jest ważne w naszym kraju o zaburzonej tożsamości, który nie wie, czy jest na Wschodzie, czy na Zachodzie, odcina się od przeszłości, poszukuje jakiegoś Śródziemnomorza, Bóg wie czego.... Przez tę nachalną westernizację robi się z niego jakieś zombi, robi się kaleki, staje się krajem-wydmuszką. Może więc i przez zwykłą przekorę na ten Wschód jeżdżę, przez wzgardę dla tego, co robią wszyscy”. (A. Stasiuk, *Kiedy nicość...*, dz. cyt.)

<sup>429</sup> „Dominującym w tekście *Wschodu* ruchem jest ten wywodzony z historii wędrującej od zarania dziejów ludzkości. Motyw wędrówki ludu dzięki swoim zwiłokrotnionym obrazom historycznym (m.in. wędrówka ludów praindoeuropejskich, plemion mongolskich, ludności przesiedlonej w XX w.) zyskuje wymiar mityczny: obok linearnej historii ruchów migracyjnych obecny jest cykliczny, powtarzalny rytm

wywiadach Stasiuk podkreślał potrzebę podróży na Wschód oraz podszytą głębokim lękiem fascynację tym właśnie kierunkiem<sup>430</sup>.

O czym jeszcze *Wschód* opowiada? Sam autor opisał własną książkę w następujący sposób:

Jesienią wychodzi takie grube tomiszczko, które będzie się nazywać *Wschód*. To opowieść o mojej rodzinie, podlasko-mazowieckiej miejscowości, o komunizmie, o ojcu i matce. O polskich losach, transferze ludności wiejskiej do miast, próbie stworzenia w czasach komunistycznych nowego człowieka. Będzie się rozgrywała także na stepie mongolskim, w górach Pamiru, w drodze na Wschód. To także nie będzie klasyczna powieść, a hybryda<sup>431</sup>.

Krytycy z kolei skupili się przede wszystkim na wątku wspomnieniowym *Wschodu* jako próbie rozliczenia się z przeszłością<sup>432</sup>: „z czymś, co zostało zabrane przedwcześnie; niezrozumiane właściwie, wyparte z myśli, pożegnane wraz z etapem przełomowych zmian”<sup>433</sup>, zwłaszcza w odniesieniu do doświadczenia komunizmu. Jak zauważa Joanna Sobolewska – „[k]omuna w Polsce była przeniknięta schyłkiem i rozpadem od zawsze, była szara, przykurzona i zmęczona”<sup>434</sup>. W wielu publikacjach podkreślony został motyw podróżowania w celu odnalezienia i określenia własnej tożsamości Polaka, mieszkańca Europy Środkowej, doświadczającego od dzieciństwa strachu przed

---

przemieszczenia się ludności”. J. Przyklenk, *Podróż w poszukiwaniu tożsamości – geografia i mit we Wschodzie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Wędrówka, podróż, migracja w języku i kulturze*, pod red. pod redakcją E. Biłas-Pleszak, J. Przyklenk, A. Rejtera i K. Sujkowskiej-Sobisz, Katowice 2018. s. 258.

<sup>430</sup> A. Stasiuk, *Ciągnie Stasiuka na Wschód*, rozm. przepr. D. Parol, „Kraina Bugu” 29.07.2017, online: <https://krainabugu.pl/ciagnie-stasiuka-na-wschod/>, dostęp: 14.07.2021; A. Stasiuk, *Rozbić namiot na Gobi, patrzeć, jak Bug płynie*, rozm. przepr. P. Brysacz, „Tygodnik Przegląd”, 03.06.2019, online: <https://www.tygodnikprzeklad.pl/rozbic-namiot-gobi-patrzec-bug-plynie>, dostęp: 14.07.2021; A. Stasiuk, *Lubię jak jest pusto*, rozm. przepr. Piotr Bratkowski, „Newsweek”, 29.09.2014, online: <https://www.newsweek.pl/kultura/andrzej-stasiuk-wschod-wywiad-newsweekpl/2g8m04x>, dostęp: 14.07.2021; A. Stasiuk, *Życie to jednak strata jest*, rozm. przepr. D. Wodecka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 127-129.

<sup>431</sup> *Dzikość lektury*..., dz. cyt., s. 20-21.

<sup>432</sup> „*Wschód*”, czyli *podróż Stasiuka na prawo od Wisły*, „Dzieje.pl”, 09.10.2014, online: <https://dzieje.pl/ksiazki/wschod-czyli-podroz-stasiuka-na-prawo-od-wisly>, dostęp: 14.07.2021.

<sup>433</sup> J. Czechowicz, *Kierunek i czas*, „ArtPapier” 15.10.2014, nr 20 (260), online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=210&artykul=4587&kat=1>, dostęp: 14.07.2021.

<sup>434</sup> J. Sobolewska, *Komuna Królowa Polski*, „Polityka”, 16.09.2014, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1592485.1.recenzja-ksiazki-andrzej-stasiuk-wschod.read>, dostęp: 14.07.2021.

wszystkim co nadciąga ze Wschodu<sup>435</sup>. Powracającym w recenzjach i opracowaniach motywem było także dokonywane przez Stasiuka porównywanie przestrzeni Polski i Rosji, zwłaszcza tej przestrzeni, która została zagarnięta i przetworzona przez komunizm:

Krajobraz wypełniony resztkami imperium jest przestrzenią postsowiecką, naznaczoną homogenizacją, dominuje w nim „monochromatyczna materia” (s. 23), z jednej strony monumentalizm architektury i placów defiladowych jako najbardziej widocznego emblematu władzy (jak w Czycie), a z drugiej kruszejący beton i asfalt, dykta, płot z drutu kolczastego, ruiny i kurz. Podobieństwo krajobrazu staje się punktem wyjścia archeologii pamięci kulturowej – penetrowania złóż obrazów Rosji wchodzących w dziecięce imaginarium lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czasopisma, telewizyjne transmisje ze zjazdów KPZR, czerwone gwiazdki z wizerunkiem Lenina, dowcipy o Polaku, Rusku i Niemcu. Jest także pasem transmisyjnym do emocji, a więc nudy jako reakcji na PRL-owski komunizm. Wspólnota postsowieckiej przestrzeni geograficznej i kulturowej płynnie przechodzi we wspólnotę doświadczenia historycznego, w książce wielokrotnie powraca obraz starych kobiet rosyjskich, które mogłyby być babką lub ciotkami Stasiuka<sup>436</sup>.

Większość krytyków poszukiwała punktów wspólnych *Wschodu* z poprzednimi pozycjami podróżniczymi autora. Krzysztof Cieślik stwierdził, że *Wschód* „jest konsekwencją jego [Stasiuka - PM] dotychczasowej pisarskiej i życiowej drogi”<sup>437</sup>. Część badaczy skupiła się ponadto na poszukiwaniu we *Wschodzie* innowacji. Anna Majchrowska stwierdza, że *Wschód* jest książką mniej fragmentaryczną i bardziej spójną kompozycyjnie od wcześniejszych pozycji traktujących o podobnej tematyce<sup>438</sup>,

---

<sup>435</sup> Zob. J. Przyklenk, *Podróż w poszukiwaniu tożsamości...*, dz. cyt.; Ewelina Iwańska, *Czy to my jesteśmy głupi*, „Twórczość” 2020, nr 3, online: <http://tworczoosc.com.pl/artukul/czy-to-my-jestesmy-glupi/>, dostęp: 14.07.2021; A. Czyżak, *Wyprawy na Wschód – literatura współczesna wobec problemu tożsamości*, „Polonistyka. Innowacje” 2018, nr 8.

<sup>436</sup> E. Rybicka, *Wschód wyobrażony. Wokół najnowszej prozy Andrzeja Stasiuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 4, s. 101, online: [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/30071/rybicka\\_wschod\\_wyobrazony\\_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/30071/rybicka_wschod_wyobrazony_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp: 14.07.2021.

<sup>437</sup> K. Cieślik, *Tam, gdzie kończy się świat. Literacka Nagroda Europy Środkowej Angelus*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 42, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/tam-gdzie-konczy-sie-swiat-30564>, dostęp: 14.07.2021.

<sup>438</sup> „Mimo że *Wschód* jest książką pod wieloma względami podobną do dotychczasowej twórczości Stasiuka – pełną zaraźliwej melancholii refleksją zrodzoną w podróży do chwil i miejsc dla niego ważnych – można w niej wyczuć nowe tony. Autor tym razem dość mocno podkreśla główną ideę spinającą poszczególne części tekstu w integralną całość”. (M. Majchrowska, *Podróż bez kompasu, czyli*

Anna Stryjakowska z kolei dostrzega w książce sygnały „przełamania postkolonialnego resentymetu”:

Podobnie jak Bałkany, Wschód staje się obszarem, gdzie zjawiska klasyfikowane przez Stasiuka jako typowo słowiańskie ulegają eskalacji. Pojawia się ponadto motyw ogromnej, hipnotycznej wschodniej przestrzeni, rozpływającej się w nicości. Przestrzeń ta, kiedyś zupełnie obojętna, teraz pobudza wyobraźnię, skłaniając do refleksji nad wspólnymi korzeniami Europy. Dziennik pisany później przynosi więc wyraźne sygnały możliwej rewizji stosunku Andrzeja Stasiuka do Rosji i przełamania tym samym postkolonialnego resentymetu. Utwór reprezentuje optykę komparatystyczną i można go uznać za swego rodzaju pomost między pokrewnymi kulturami Bałkanów, Polski i Rosji. Stanowi również zapowiedź dalszego oswajania rosyjskości oraz podjęcia próby włączenia jej do dyskusji o tożsamości Słowiańszczyzny i Europy Środkowej<sup>439</sup>.

Martyna Sienkiewicz natomiast w tekście *Polski Wykop, czyli Wschód Andrzeja Stasiuka* przedstawia bliżej zarówno dzieło Andrieja Płatonowa, jak i liczne nawiązania do niego we *Wschodzie*. Płatonow, który po krótkim okresie zachłyśnięcia się komunizmem, w swej książce dokonuje rewizji systemu, staje się dla Stasiuka literackim przewodnikiem po Rosji<sup>440</sup>.

Wielu krytyków odnosiło się jeszcze do poruszanego kilkakrotnie we *Wschodzie* wątku „chłopskiego pochodzenia” Stasiuka<sup>441</sup>. Wątek ten zresztą przez pisarza jest wielokrotnie podejmowany, także w licznych wywiadach, między innymi w *Życie to*

---

„Wschód” Stasiuka, „Kultura Liberalna” 2014, nr 304, online: <https://kulturaliberalna.pl/2014/11/04/recenzja-stasiuk-wschod-anna-majchrowska/>, dostęp: 14.07.2021).

<sup>439</sup> A.Stryjakowska, *Rosja Andrzeja Stasiuka. Ku oswojeniu mentalnych antywartości*, „Przegląd Ruscystyczny” 2012, nr 1-2, s. 133, online: <https://journals.us.edu.pl/index.php/PR/issue/view/463>, dostęp: 14.07.2021.

<sup>440</sup> Autorka w swoim tekście podkreśla: „występowanie bezpośrednich i pośrednich intertekstualnych odniesień do utworu A. Płatonowa we *Wschodzie* A. Stasiuka. Obaj bohaterowie – Woszczew i podróżnik – pragną odnaleźć ten sam sens, ukrytą prawdę mimo dzielącej ich przestrzeni czasowej i geograficznej. Bohater-narrator Wschodu, dziecko komunizmu, wspomina o przesiedleniach i pogromie Żydów, innymi słowy o unicestwieniu materii. Wschód jest dla niego wykopem, miejscem, gdzie powstały fundamenty komunizmu. Dla bohatera A. Stasiuka Wschód zaczyna się niedaleko, z prawego brzegu Wisły i sięga aż do Chin”. (M. Sienkiewicz, *Polski „Wykop” czyli „Wschód” Andrzeja Stasiuka*, „Acta Polono-Ruthenica” 2017 t. 22, online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-c25946ef-3367-4faf-871e-cccb45610b20>, dostępny: 14.07.2021).

<sup>441</sup> Nie wszystkim krytykom przypadł do gustu taki styl przedstawienia chłopskiej historii Polaków. „Cała ta książka to jedno wielkie, niepoprawne politycznie bluźnierstwo”. (R. Koziołek, *Chłopski lament Stasiuka*, „Tygodnik Powszechny” 2014 nr 40, przedr. [w:] tegoż, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec-Katowice 2015, s. 191-199).

*jednak strata jest*, gdzie znajdziemy rozdział *Bo we mnie jest wieś*, w którym Stasiuk opisuje rodzinne wioski matki i ojca, a także wpływ wiejskiego pochodzenia na wybór konkretnej drogi życiowej<sup>442</sup>. W rozmowie z Agnieszką Cytacką, na pytanie dotyczące tego, który wątek we *Wschodzie* jest istotniejszy, prywatny czy historyczny, pisarz odpowiedział:

Osobisty. Rzeczywiście, jest to dosyć intymna historia komunizmu, historia moich rodziców. Prywatna historia tego, skąd ja się wziąłem. Mówię o współczesnej wędrowce ludów lat czterdziestych-pięćdziesiątych, kiedy realizowało się gigantyczne społeczne założenie, żeby chłopci zostali robotnikami. Żeby to dobrze napisać, trzeba było pojechać daleko, nie ugrzęznąć w prowincjonalnej, bardzo osobistej atmosferze tej opowieści. Chciałem napisać książkę epicką, a epika to jest przestrzeń, spojrzenie z góry, boskie. Od czasów wielkich wędrowek ludów niewiele się zmienia, wielkie masy ciągle się przemieszczają. Dla mnie wędrowka jest kaprysem, wyborem, dla innych – koniecznością. Tak samo dla moich rodziców, jak i dzieciarni, która pojechała budować Londyn i Brukselę. To się nigdy nie kończy, wędrujemy.<sup>443</sup>

Chłopsko-robotnicza genealogia, a także temat awansu społecznego rodziców (przeprowadzka z wioski do miasta i rozpoczęcie przez ojca narratora pracy w Fabryce Samochodów Osobowych) pozwala zresztą włączyć *Wschód* w ramy tzw. „zwrotu plebejskiego”. Polega on, zdaniem Pawła Wiktora Rysia, na „rewizji »ludowego« dziedzictwa. Reinterpretacji jego związków z obecnym kształtem polskości, ale także na projektach odstereotypizowania obrazu prowincji czy postulatów dekolonizacji (...) polskiej nauki, sztuki i dyskursu medialnego”<sup>444</sup>. Ryś powołując się na koncepcję „prześnionej rewolucji” Andrzeja Ledera przypomina o dwóch zjawiskach, które doprowadziły do zmiany w rodzimej tkance społecznej i doprowadziły do polepszenia statusu materialnego Polaków (doprowadzając do przekształcenia społeczeństwa chłopskiego w mieszczaństwo). Za zjawiska te Leder uznaje Holocaust i reformę rolną. Zdaniem Rysia, za wnuka i syna „prześnionej rewolucji” możemy uznać narratora *Wschodu*, którego dziadkowie czerpali korzyści z reformy rolnej, a rodzice zyskali

---

<sup>442</sup> A. Stasiuk, *Życie to jednak strata jest...*, dz. cyt., s. 67-101.

<sup>443</sup> A. Stasiuk, *Nie wiadomo, po co się jedzie*, rozm. przepr. A. Cytacka, „Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 4, online: [https://repozytorium.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/17819/15-237\\_248-Andrzej%20Stasiuk.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repozytorium.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/17819/15-237_248-Andrzej%20Stasiuk.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp: 14.07.2021.

<sup>444</sup> P. W. Ryś, „Z chamskiej wsi do pańskiego miasta”. O plebejskim dziedzictwie we „*Wschodzie*” Andrzeja Stasiuka, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 238.

szansę na miejskie życie pod Warszawą, ponieważ musieli zastąpić „zagłodzonych, zastrzelonych, zasypanych w piwnicach miast, utopionych w kanałach, spalonych w piecach” (W, s. 47). Problem ten jest niezwykle ważny i wróć do niego w dalszej analizie utworu. Pragnę jedynie odnotować w tym miejscu, iż ów „awans społeczny” nie był odbierany przez rodziców narratora, ani jego samego jedynie w kategoriach szansy. Wiązał się bowiem z pewnego rodzaju wydziedziczeniem, wykluczeniem, niemożnością odnalezienia w miejskiej rzeczywistości. Narrator *Wschodu*, podobnie jak narrator *Dziennika pisanego później* wielokrotnie snuł refleksje na temat bliskości rodzinnego domu i obozu w Treblince, próbując odnaleźć w pamięci śladów opowieści o Holocauście:

Treblinka znajdowała się o jakieś trzydzieści kilometrów w linii prostej. W dół Bugu. Rok po odejściu wojska ze wsi do obozu przyszedł pierwszy transport. Gdy się o trzydzieści kilometrów dalej pali dziesiątki tysięcy ludzkich ciał, to powinno być czuć. Z Bełżca do Rawy Ruskiej jest dwadzieścia pięć kilometrów, a ludzie opowiadali, że wiatr przynosił do miasteczka resztki spalonych włosów. Ale tutaj nie pamiętam, by wieczorami przy naftówce ktoś wspominał Treblinkę. Może te trzydzieści kilometrów sprawiało, że to było gdzie indziej. Inne trzydzieści kilometrów niż dziś (...). No ale nie pamiętam, by ktoś o tym wspominał podczas tych wieczornych siedzeń z ciotkami, stryjenkami, stryjecznymi babkami. O wszystkim się mówiło, o życiu, o śmierci, o duchach, ale nie o duchach Żydów, które nad wsią niósł wiatr. Nie pamiętam nawet słowa „Żyd”. Mogłem go nie znać. Trzydzieści kilometrów od miejsca, gdzie spalili siedemset albo osiemset tysięcy żydowskich ciał. Ponieważ pamięć wsiąkła w piach albo rozwiała się w powietrzu? Albo w ogóle jej nie było? Bo mieliśmy swoje duchy, które zjawiały się wśród nas na skutek zwyczajnej śmierci? I zawsze pojedynczo. Nigdy setkami i tysiącami, od których zawodziło nocne niebo nad wsią. (W, s. 107-108)

Pamięć o tej zbrodni dokonywanej na terenie kraju została nieco wymazana z rodzinnej, a także ogólnonarodowej świadomości Polaków. Zamiast niej narrator karmiony był opowieściami o okrucieństwie płynącym z tajemniczego Wschodu. Jak podkreśla narrator: „Przez pół życia słuchałem o azjatyckich hordach, które najechały nasz europejski kraj. To była wyprawa do jądra metafory” (W, s. 158).

W kolejnych dwóch książkach, *Kucając* (2015) oraz *Osiółkiem* (2016), Stasiuk powrócił do krótkich form, a także poetyki fragmentu. *Kucając* stanowi zbiór felietonów, opowiadań, fragmentów powieści:

Kompozycja tomu sprawia, że teksty dialogują, wzajemnie się oświetlają. To, co było łatwe do przeoczenia w powieściach, tutaj zostaje zaakcentowane, bo w tej książce najważniejsze okazuje się budowanie refleksji. Stasiuk uparcie powtarza, że człowiek nie zasługuje na miano władcy świata, a granica dzieląca świat ludzi i zwierząt jest wyłącznie umowna<sup>445</sup>.

Stasiuk w książce skrupulatnie opisuje śmierć zwierząt, a także reakcje im towarzyszące. Narrator opisuje swoje przemyślenia na temat cierpienia zwierząt zarówno w przypadku suki Cujki, jak i umierającego na nowotwór kota Wasyla. Paulina Rydz stwierdza, że Stasiuk przyglądając się zwierzęcej starości, chorobie i cierpieniu, dostrzega w nich odzwierciedlenie ludzkiego losu<sup>446</sup>.

*Osiółkiem* (2016) traktuje tymczasem o terenowym samochodzie, towarzyszu przygód narratora. Książka skupia się na przygotowaniach do drogi, a także na samej podróży do Rosji i Azji. Jak zaznacza Sławomir Iwasiów:

Podróżowanie samochodem to jednak nie tylko techniczny szal, grzebanie w silnikach, chłopięcy zachwyty patrzenia na świat zza kierownicy, dreszcz emocji wywołany liczbą koni mechanicznych pod maską, podniecający zapach beznzyny (...) co innego wydaje się zdecydowanie ważniejsze. Tym "czymś" jest wolność, jaką niesie za sobą bezkres drogi. Wolność jednakowoż trudna do pełnego doświadczenia, umykająca, niepewna, jak to, czy jeszcze będzie dokąd jechać, kiedy wszystkie szlaki zostaną, bezpowrotnie, przetarte<sup>447</sup>.

Sprawdzoną formą operuje Stasiuk także w *Kronikach beskidzkich i światowych* (2018). Książka ta stanowi zbiór 76 felietonów publikowanych wcześniej na łamach „Tygodnika Powszechnego”, przypominają one „krótkie urokliwe utwory prozą. Małe arcydzieła, poetyckie miniatury”<sup>448</sup>. Stasiuk ponownie podróżuje pod granicę mongolsko-kazachską, do Czyty, na Ukrainę. Skupia się na miejscach zapomnianych i

---

<sup>445</sup> P. Barańska, *Jesteśmy bydłętami* (A. Stasiuk „Kucając”), „Popmoderna” 18.01.2016, online: <https://popmoderna.pl/jestesmy-bydletami-a-stasiuk-kucajac/>, dostęp: 14.07.2021.

<sup>446</sup> P. Rydz, „Kucając w ciepłe zwierząt”. *Relacja człowieka i zwierzęcia w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 250

<sup>447</sup> S. Iwasiów, *Między wschodem a zachodem...*, dz. cyt., s. 143.

<sup>448</sup> G. Nurek, *Stasiuk: „Kroniki beskidzkie i światowe”. Piąta rano, ojczyzna jeszcze śpi*, „Gazeta Wyborcza”, 12.05.2018, online: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,23388177,Stasiuk-kroniki-beskidzkie-i-swiatowe-piata-rano-ojczyzna.html>, dostęp: 14.05.2021.

dzikich, wciąż poszukując i obserwując otoczenie. Wśród felietonów pojawiają się także zawierające komentarze do sytuacji w Polsce, np. miesięcznic smoleńskich, a także takie, które krytykują konsumpcjonizm (co nie jest zresztą u pisarza nowością).

Ostatnim opublikowanym przez Stasiuka dziełem jest, póki co, omawiany już pokrótce wcześniej, *Przewóz* z 2021 roku.

## **2. Stasiuk traumatyczny i Stasiuk nastrojowy - *Dziennik pisany później, Wschód***

W tym rozdziale, chciałabym przyjrzeć się pomijanemu do tej pory sposobowi odczytania *Dziennika pisanego później* i *Wschodu* jako opowieści o doświadczeniu traumatycznym. W przytoczonych we wcześniejszym rozdziale fragmentach dotyczących recepcji twórczości Stasiuka najczęściej pojawiające się odczytania dotyczyły „męskiego punktu widzenia” autora, podkreślania przez niego brutalności świata oraz jego brzydoty. Pisarz znany był raczej z ironicznego dystansu, gawędziarstwa. Z czasem chętniej czytano go w kontekście kategorii melancholii czy też nostalgii. Tymczasem wydaje się, że *Dziennik pisany później* wyznaczył nową ścieżkę w twórczości pisarza, która kontynuowana była wyraźnie we *Wschodzie*, a także w najnowszej powieści *Przewóz*. W utworach tych doświadczenie traumatyczne jest kluczowym motywem, a próby przetworzenia traumy, odnalezienia choćby chwilowego zestrojenia podmiotu uznają za niezwykle istotne. Sam autor w wywiadach wielokrotnie podkreślał swoją fascynację napięciem i dysharmonią, które jako tworzywo dzieła literackiego mogą stać się przyczynkiem do tworzenia historii:

Dla pisarza każde napięcie jest dobre. Wszystko, co niezharmonizowane, jest ciekawsze, daje szansę. Można wtedy poszukiwać harmonii. Nie znam innego świata, zawsze żyłem w świecie dziwnym. Tutaj, w Wołowcu, też przecież jestem obcy. I nie wiem, jak może być inaczej. Wszyscy są tu obcy, wszyscy się przemieszczają. Cała tutejsza wieś warta jest opowieści. Przecież tu jest niesamowite pomieszanie wszystkiego – miejscowych, miastowych; w backgruondzie są wysiedleńcy spustoszeni przez Polaków, ta skromna część, która wróciła, żeby patrzeć, jak Polacy znowu okupują ich ziemię i budują sobie wille. Mam nadzieję wykorzystać to w mojej książce

o Wschodzie. Będzie o tym, jak cywilizację komunizmu budowali przesiedleńcy. Z wykorzystaniem moich historii rodzinnych<sup>449</sup>.

Rodzinne traumatyczne opowieści, a także niejednoznaczna, wielokulturowa historia naszego kraju są dla Stasiuka źródłem inspiracji, ale także pozwalają podejmować próby oswojenia licznych traum oraz zestrojenia z otoczeniem, na przykład w analizowanej w kolejnym rozdziale kontemplacji piękna przyrody.

W *Dzienniku pisanym później* Stasiuk-narrator wprost przyznaje się do przerażenia, jakie budzi w nim wojna na Bałkanach, a zwłaszcza miejsca będące świadkami rozgrywanych działań wojennych - Belgrad, Sarajewo, Srebrenica, już same nazwy budzą w narratorze grozę. Z drugiej jednak strony irracjonalnie przyznaje: „Musiałem pojechać. Przynajmniej raz do roku musiałem. To nie miało wielkiego sensu, ale jeżdżenie gdzie indziej miało jeszcze mniejszy. Tak mi się wydawało (...). Tak więc musiałem przynajmniej raz do roku tam jechać, chociaż nie miało to wielkiego sensu”. (DPP, s. 28) Powtarzany wielokrotnie w zdaniu przymus wyjazdu w miejsca naznaczone traumą świadczy o silnych emocjach, jakie wiąże z nimi narrator. Wyjazd na Bałkany nie polegał jednak na nieplanowanej podróży w interesujące miejsce. Narrator z roku na rok zagłębia się w dramatyczne losy Bałkanów, wnika w głąb półwyspu nie tylko dosłownie, przybliżając się do miejsc masakry, ale także do własnego, naznaczonego traumą wojny doświadczenia, dozując emocje, których spodziewa się tam doznać:

Dlatego każdego roku wypuszczałem się w podróż coraz dalej i dalej. Na koniec kontynentu, żeby zostawał tylko powrót. Męczyłem się i przeklinałem. Potem to wszystko wciąż mi się śniło. Nie miałem innych snów, tylko Sarajewo, Bajram Curri albo spalone domy gdzieś na bośniackiej granicy. I nawet jak gdzieś w ogóle nie było wojny, to i tak w snach czułem niepokój. Przywoziłem go ze sobą. Po prostu przesiąknęłam nim. Bo niepokój wypełnia tamte strony, snuje się w powietrzu, można się nim zaciągnąć jak dymem z papierosa. Tam wszystko jest kruche. Zaraz się rozpadnie. Bo nawet jeśli nie wojna albo kolejna secesja, kolejny podział, kolejna wolność i niepodległość, to po prostu czas, paranoja zmian i obłęd tego, żeby było jak wszędzie - podłożą dynamit i wypierdolą w powietrze całą przeszłość i teraźniejszość. (DPP, s. 36-37)

---

<sup>449</sup> A. Stasiuk, *Kiedy nicość zamienia się w esencję*, dz. cyt.

Wojna bałkańska prześladowuje narratora w snach, budzi niepokój. Nastrój powojennych terenów wydaje mu się jednocześnie daleki, a też bliski poprzez zakorzenione w świadomości opowieści rodzinne dotyczące czasów II wojny światowej na terenach pogranicza. Nastrój wojny otacza bohatera, ponieważ „niepokój wypełnia tamte strony, snuje się w powietrzu, można się nim zaciągnąć jak dymem z papierosa”, przebywając na Bałkanach mężczyzna staje się cichym świadkiem zakończonej kilka lat temu masakry. Zbliżanie się do miejsc największych zbrodni wojennych wiąże się także z coraz dokładniejszym przyglądaniem się przestrzeni zewnętrznej. Na początku narrator zauważa w Belgradzie ruiny, pokruszony beton i ślady po bombach, pozostawione przez mieszkańców „na pokaz”, tak aby „wszyscy patrzyli”, by mieli „wyrzuty sumienia” (DPP, s. 30). Wojna staje się doświadczeniem coraz bliższym, namacalnym, narrator dostrzega ślady konfliktu, wręcz słyszy nienawiść wypełniającą przestrzeń<sup>450</sup>. Każdy budynek opowiada swoją historię. Nawet Grand Hotel powiązany jest z walką, należał bowiem do Željko Ražnatovića, czyli założyciela paramilitarnej organizacji *Tygrysy Arkana* odpowiedzialnej za szereg zbrodni na ludności cywilnej. Wszystko w tym kraju wydaje się przesiąknięte wonią spalenizny i krwi. Także obszary wiejskie, na pozór spokojne, przekazują traumatyczne historie, nie ustępując w niczym największym miastom. Ogromne wrażenie wywierają na mówiącym spalone domy, które na nowo miały stać się miejscami rodzinnej-wiejskiej sielanki:

Potraskane dachy, spalone wnętrza, bez ścian, z badyłami i krzakami w środku. Z podłóg wyrastały młode drzewa. To było dziwne, ponieważ wojna dawno się skończyła i wokół panował spokój, wiejska nuda (...). Niektóre domy miały nowe ściany albo nowe dachy. Wyglądały jaskrawo i ostentacyjnie w starym pejzażu. Wśród wypalonych szkieletów to tu, to tam pojawiała się jakaś ultranowoczesność, plastikowe okna, bajeranckie drzwi, blachodachówka prosto ze sklepu, złociste, błyszczące klamki. Na ocalałej ścianie ruiny ktoś wymalował czarną farbą: “Nema Srbije”. Nie było widać żadnych aut. Tylko ci starzy ludzie i czasami kury. I jakaś taka nieruchomość, jakby to wszystko było przyczajone, jakby nie wiedziało, co ze sobą zrobić. DPP, s. 41)

Największe przerażenie budzi jednak w narratorze wizyta w Sarajewie, mieście najbardziej zniszczonym w czasie wojny w Bośni. Zginęło w nim ponad 10 500 osób. Na przedmieściach wciąż dostrzegalne są zniszczone budynki - odpadające tynki, ślady

---

<sup>450</sup> „Rok wcześniej siedzieliśmy w knajpie w Tropoje i jakiś pijany wariat wykrzykiwał, że śmierć Serbom”. (DPP, s. 39)

kul i wybite okna, to przykuwa uwagę podróżnika. Choć końcowo, to nie budynki stają się uosobieniem rzezi, lecz wojskowi i politycy odpowiedzialni za wojenną masakrę - Mladić, Karadžić, Tuđman i Milošević, których obżarstwo łatwo skonstrastować możemy z wcześniejszymi opisami głodujących i przebywających w obozach cywilów:

Rano pojechaliśmy dalej. Czułem strach. Wypalone domy z roślinnością w środku, starzy ludzie i wojna, wojna, wojna, chociaż od dziesięciu lat panował spokój. Ale bałem się. Chciałem rozmyślać o Andricu o herezji bogomiłów, o zimowej olimpiadzie o muzułmańskim kraju w środku Europy, ale widziałem nalane gęby wojskowych i polityków. Ta niedawna rzeź kojarzyła mi się z obżarstwem i pijaństwem. . Mladić na zdjęciach wyglądał jak wieprz, Karadžić wyglądał jak wieprz, Tuđman wyglądał jak wieprz przebrany w operetkowy mundur, Milošević, zanim umarł, wyglądał jak wieprz, który chudnie. Opuchnięci, obżarci, otyli, otłuszczeni, w garniturach. Wieczorne obżarstwo, chłanie, smród brudnych skarpetek i bełkot. Jechałem przez wojenny kraj i bałem się. Oni wszyscy umarli albo się ukrywali, ale czułem ten zapach w powietrzu. (DPP, s. 50)

W postaciach wojskowych i generałów o odrażającej aparycji, zdaniem Anny Stryjakowskiej, dostrzec możemy inną odsłonę „bałkańskiego mitu męskości”<sup>451</sup>. Ich zabawa w wojnę przekształciła się w dramat tysięcy ludzi pozbawionych domów, majątków, a w najgorszym wypadku samego życia. Pomimo zakończenia wojny strach związany z postacią Mladića krążył po Bałkanach, dlatego narrator wspomina, iż dopiero po jego aresztowaniu w 2011 roku odczuwalny był spokój, atmosfera odprężenia<sup>452</sup>. Wyraźnie kontrastował on z nastrojem napięcia trwającym aż od początków konfliktu bałkańskiego.

Do postaci Mladića narrator wraca przy okazji wizyty w Srebrenicy - miejscu największej zbrodni wojny bałkańskiej. Opisuje wtedy – znany ze zdjęć i wspomniany już powyżej – moment, w którym Ratko Mladić zmusza pułkownika Karremansa dowódcę holenderskiego batalionu ONZ stacjonującego w Potoczarach do zapalenia papierosa i wypicia piwa, przypieczętowując w ten sposób masakrę w Srebrenicy. Wizja ta, jak wspomina narrator, wielokrotnie powracała w jego wyobrażeniach:

---

<sup>451</sup> A. Stryjakowska, *Postmodernizm i nekrofagia*, dz. cyt., s. 114.

<sup>452</sup> „W każdym razie tamci siedzieli, jedli i pili, bo go już nie było. Siedzieli w koszulach, cywilni urzędnicy, bez broni, ale pewni siebie. Ja siedziałem w tych knajpach stolik, dwa dalej. Też przyjechałem, gdy tamtego już nie było. Wszyscy zaczęli przyjeżdżać dopiero wtedy (...). Wszyscy przyjechaliśmy za późno, ponieważ baliśmy się, że Mladić albo ktoś podobny do niego, albo jeszcze gorszy, zmusi nas do picia i palenia wbrew naszej woli”. (DPP, s. 79).

Tak wygląda klęska Zachodu. Serb zapewnia, że zgromadzonym w obozie w Potoczarach uciekinierom z zajętej przez niego Srebrenicy nic się nie stanie. Parę godzin później podjeżdżają autobusy i zaczynają się egzekucje. Wiele razy wyobrażałem sobie tę scenę. Wyobrażałem sobie opasłego bandziora z czerwoną, nalaną twarzą, jak drze się na wysokiego pułkownika, za którym stoi ONZ, stoi Europa i prawie cały cywilizowany świat z niewielkimi wyjątkami. Ale on wypala papierosa, chociaż jest niepalący, wypija piwo, którego nie chce wypić, i odchodzi, zostawiając bezbronnych ludzi, których powinien chronić. Generał o fizjonomii wieprza zostaje i mówi do swoich: "Widzicie? Tak to się robi,." I właściwie tylko ten obraz nawiedza mnie, gdy myślę o tamtej wojnie. (DPP, s. 78)

Wojna na Bałkanach jest sprawą męską. Miasto Kukës zostaje, w przytoczonym już wcześniej cytacie, porównane do obozu wojskowego w czasie zawieszenia broni. Bałkańscy mężczyźni zdają się jedynie spotykać i rozmawiać, snuć opowieści. Sami nie potrafią podjąć żadnego działania, potrzebują szefa, takiego jak budzący postrach Ražnatović czy Mladić. Jak zauważa w swojej niezwykle interesującej analizie Dagmara Pawlik, ta wizja męskiej wojny zostaje w *Dzienniku* skontrastowana z dziecięcymi wyobrażeniami narratora, dotyczącymi wojny<sup>453</sup>. Wojna bałkańska rewiduje wcześniejsze wizje narratora i ukazuje prawdziwe okrucieństwo patriarchalnej rzezi. Wzbudza nawet pewnego rodzaju wyrzuty sumienia w narratorze tęskniącym jako dziecko za doświadczeniem wojny, które było udziałem jego rodziny:

Prawdopodobnie całe dzieciństwo chciałem wziąć udział w jakiejś wojnie. Byłem w gruncie rzeczy zły, że się skończyła, że muszę wszystkiego dowiadywać się od starych ciotek i babek, że muszę je pytać, jak wyglądają płonące domy, pacyfikacja, rozstrzelanie, masowa egzekucja, bombardowanie, ostrzał artyleryjski i tak dalej. Najbardziej lubiłem ten obraz którejś z ciotek bawiącej się w piasku pustymi łuskami po nabojach, gdy trwa bombardowanie, a dorośli zapomnieli ją zabrać do schronu. Usłyszałem tę opowieść, gdy miałem z osiem lat, i potem bombowce śniły mi się już zawsze (...). Pewnie dlatego pojechałem do Bośni. Pewnie dlatego pół roku wcześniej w Nowym Sadzie z podziwem oglądałem resztki dunajskiego mostu zbombardowanego przez NATO. A jednak to jest możliwe - powtarzałem sobie w duchu. Tak samo z tymi

---

<sup>453</sup> D. Pawlik, *W imieniu kobiecej Europy...*, dz. cyt., s. 167.

ponurymi w Belgradzie. Ciotki i babki mówiły prawdę. Można coś zbombardować, zniszczyć, i potem widać to nie w telewizji, tylko tak po prostu. W dodatku leży tak długo, żeby wszyscy sobie obejrzeni. Jak zwłoki wystawione na pokaz. (DPP, s. 57-58)

Realne doświadczenie wojny - widok zniszczonych budynków, biedy panującej na dotkniętym nią obszarze - sprawiają, że narrator zmienia swoją perspektywę. Wprost przyznaje się do roli, jaką opowieści wojenne babć i ciotek miały na jego psychikę: "Usłyszałem tę opowieść, gdy miałem z osiem lat, i potem bombowce śniły mi się już zawsze". Narrator zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną kwestię w odniesieniu do wojny na Bałkanach, według niego stanowiła ona dla Europy i świata widowisko, odrywała od nudnej codzienności:

Zabijali się i za to kochała ich Europa. Za wieczorne wiadomości. Za trochę urozmaicenia w szarzyźnie liberalnej demokracji (...). Teraz przestali się zabijać. Trudno się z tym pogodzić, ponieważ nie ma kim pogardzać, nie ma komu współczuć, nie ma kogo się lękać. Cała nadzieja w Albańczykach z Kosowa i Macedonii. Cała nadzieja w bośniackich Serbach. Bo jeśli nie, to zostaną tylko transmisje z innych kontynentów. Tak jak dwadzieścia lat temu pociechę niosły relacje z komunistycznego Wschodu (...) czasie gdy reszta kontynentu z dumą ćwiczyła konsensus, pomyślny rozwój oraz pokojowe współistnienie, oni tutaj robili sobie nawzajem Endlösung i karnawał w jednym. (DPP, s. 75-76)

Narrator zdaje się tutaj pytać o empatię, o to, dlaczego Europa biernie obserwowała masakrę i rzeź w samym centrum kontynentu. Podobne dylematy powrócą we *Wschodzie* we fragmentach analizujących świadomość całego świata odnośnie masowych obozów zagłady. Odwołanie do Endlösung - "ostatecznego rozwiązania" - kwestii żydowskiej nie jest więc tutaj przypadkowe. Wizyta w Srebrenicy staje się wyzwaniem i próbą zmierzenia się z legendą i traumą bałkańską:

Ale tam, w Srebrenicy, spędziliśmy tylko kilkanaście minut. (...) Urodziłem się w 1960 roku. Widziałem postrzelane ściany, ruiny w centrum Warszawy, ciotki i babki wciąż mówiły o wojnie. W czarno-białej telewizji w kółko pokazywali wojenne filmy. Wybuchy pocisków i krew były czarne. Miałem poczucie, że to się działo bardzo dawno. Że w żaden sposób mnie nie dotyczy. Że przydarzyło się starym ludziom i już nigdy się nie powtórzy. W Srebrenicy wojna skończyła się piętnaście lat temu, ale

podświadomie wahałem powietrze, by poczuć woń spalenizny. Jakby to było w zeszłym roku. Albo woń rozkładających się ciał. (DPP, s. 88-89)

Narrator po raz kolejny podkreśla kontrast między opowieściami o wojnie, a rzeczywistością doświadczenia śladów po niej, przerażającą go nawet piętnaście lat po zakończeniu konfliktu. W powietrzu Srebrenicy wciąż podświadomie wyczuwalny jest swąd palonych ciał, kałuże przybierają konsystencję krwi, a ziemia pełna jest szczątków. Po raz kolejny powraca tutaj wątek traumy, realnego strachu przed krajem: "Kiedyś nie lubiłem tego kraju [Bośni i Hercegowiny - PM]. Czułem lęk. Po prostu się bałem. Tej legendy, która wisiała w powietrzu, jak rozpylona krew" (DPP, s. 89). Motyw krwi powraca zresztą w momencie, w którym narrator porównuje serbską masakrę z polską potrzebą martyrologii, z upodobaniem do wykopywania z grobów trupów, potrzebą dramatyzmu, zgrywania ofiary:

Mój kraj przywykł do łomotu, do dziejowego wpierdołu, do krwiodawstwa, jak kania dżdżu wygląda masakry, czuwania, opłakiwania i funeberiów. A niech nas, kurwa, zabijają, żeby zapamiętali! (...) A niech nas spalą w piwnicach miasta, żeby smród wsiąkł w mury na wieki. I niech nas zapomną w kanałach, żebyśmy gnili i gnili i żeby potem musieli pić, pić i pić tę trupią wodę. Niech zapomną, ale tak, żeby pamiętali. Żeby pamiętali nadpsutych, nadjedzonych i zaschniętych (...). Dlatego jeżdżę do Srebrenicy, żeby o tym wszystkim myśleć. O mojej ojczyźnie, która płacze za masakrą, ale już nie ma odwagi jak Bałkany i musi opłakiwać stare trupy. Wykopuje z grobów i wlecze przed oczy (...). Dlatego jeżdżę do ojczyzny wampirów. Jestem jak koczownik spragniony łupu i dlatego tak mnie ciągnie na wschód. Żyję wśród cmentarzy. (DPP, s. 104-105)

Podobieństwo doświadczeń wojennych jest więc jednym z powodów powrotu Stasiuka właśnie w te strony.

Stasiuk wielokrotnie podkreśla podświadomą potrzebę wyjazdu na „Wschód” i rozumienie go, jako krainę cmentarzy. Wschód budzi strach ponieważ jest krainą obozów koncentracyjnych. Znajdują się tam obozy w Bełżcu, Sobiborze, Treblince, które narrator kilkakrotnie odwiedza. Wschód został przez Niemców wybrany jako lokalizacja miejsc masowych mordów: „Zwozili te wszystkie ciała, bo też mieli podejrzenie, że tu się zaczyna jakaś przestrzeń, która pochłonie wszystko bez śladu.

Najcięższy dym się w niej rozwieje” (W, s. 109-110). Podobnie opisany zostaje obóz w Sobiborze: „Las, pustkowie i kolej. Wschód. Skraj cywilizowanego - tak to sobie wyobrażali, gdy budowali obóz. Ciemna szczelina, w której wszystko przepadnie. Skraj świata. Wystarczy zepchnąć resztki. Gdzieś po drodze było jezioro z drewnianym, uwięzionym w lodzie pomostem, a obok porzucony żelazny wagon. I znowu nikogo, tylko ludzki ślad wiodący na środek zamrożonej tafli” (DPP, s. 112). Pustka Wschodu staje się więc miejscem masowych mordów, pochówków ofiar na końcu świata, o które nikt się nie upomni.

Trauma dziejącej się w okolicy Zagłady u bohatera ujawnia się jako postpamięć niedoświadczonej bezpośrednio traumy rodziców<sup>454</sup>. Narrator wielokrotnie zastanawia się, czy gdyby obozy zagłady znajdowały się bliżej miejsc zamieszkania jego rodziny ta nie czerpałaby z Holocaustu korzyści majątkowych: „złoto nocą świeciłoby z ziemi. Może byśmy nawet przyszli szarą godziną pokopać nieśmiało tu czy tam. Chłopcy zawsze szukają skarbów. A jeszcze w miejscu, gdzie na pewno są...” (W, s. 109). Narrator rozważa wielokrotnie, gdzie leży granica między „szabrem a koniecznością”, i opisuje zajmowanie pustych domów po „zagłodzonych, zastrzelonych, zasypanych w piwnicach miast, utopionych w kanałach, spalonych w piecach” (W, s. 47). Bohater rozważa, czy bliższe sąsiedztwo obozów zmieniłoby losy jego rodziny i jaki wpływ miałyby na niego samego:

I jakby stamtąd unosił się ten czarny dym i potem niesiony wiatrem osiadałby na słomianych strzechach, impregnując je ludzkim tłuszczem? I jakby z tych dołów nocą wstawała czerwona luna? I czuć by było woń śmierci i to by weszło i w te strzechy, i w te ściany, i przez ściany do domów, weszło w rzeczy i w szafy, w ubrania i pościel, świeżą, gotową dla gości? I jakbym w swoim beciku też to musiał poczuć, pierwszego dnia, gdy dziadek przyjechał po nas furmanką, i furmankę też by było tym czuć, i konia, i wszystko? (...). I jakby oni wszyscy: dziadek, babka, ciotki, wujenki, stryjenki, cała wieś musieli patrzeć na wolno sunące wagony i nasłuchiwać odgłosów, których nigdy wcześniej nie słyszeli, i gdy zawiął wiatr, musieli czuć tę woń ni to ludzką, ni to

---

<sup>454</sup> Jest składnikiem omawianej już wcześniej “prześlonej rewolucji”. W ten sposób rodzinne doświadczenie bohatera nabiera cech traumy narodowej, będącej udziałem całych pokoleń Polaków. (Zob. P. W. Ryś, „Z chamskiej wsi do pańskiego miasta”..., dz. cyt. s. 238-239).

zwierzęcą, ten smród brudu i śmierci, i nawet oni przyzwyczajeni do chlewów, obór, zdychania, padliny nie wiedzieliby, co z tym zapachem zrobić. Bo przecież ciągnął niby jeszcze od żywych, ale już nieżyjących. (W, s. 108)

Powietrze nasycone zbrodnią, zapach śmierci, tłuszczu palonych w obozach zwłok, czerwona łuna pożarów, wszystkie zapachy wniknęłyby w ściany domów, meble, ludzi i stały się odczuwalnym wszystkimi zmysłami dziedzictwem narratora, które chcąc nie chcąc musiałyby przyjąć wraz z pojawieniem się na świecie („jakbym w swoim beciku też to musiał poczuć, pierwszego dnia”). Czy jednak tak się nie stało pomimo bezpośredniego udziału rodziny w „złotyach żniwach”<sup>455</sup>? Narrator uważa, że jego „kraina dzieciństwa, kraina niewinności” na zawsze została zanieczyszczona krwią: Polaków, Ukraińców, Białorusinów, Rosjan, Kałmuków, Turkmenów, stając się „przekładańcem z mięsa, krwi i kości” (W, s. 112). Skąd u narratora takie traumatyczno-masakryczne wizje? Zapewne stąd, że już jako dziecko był cichym świadkiem rozmów najbliższych, którzy niemal każdego wieczora gromadzili się w izbie, aby wspominać wojenne czasy:

Przysypiałem w ciepłe i półmroku i słyszałem: Niemcy to, Ruscy tamto, partyzanci... W świetle pojedynczej naftowej lampy widziałem ich cienie. Słyszałem ich kroki za drewnianą ścianą w ciemności. Skradali się. Słowa babek i ciotek przybierały kształty. Zabrali, podpalili, poszli. Z zachodu na wschód, ze wschodu na zachód. Wszędzie zostawiali ślady (...). Jak ten strach przed pokotem trupów w sośninie wciąż żywy po latach. Albo wspomnienie czerwonych, cuchnących bandaży, nad którymi unosiły się roje much. (W, s. 115)

Źródłem traumy bohatera są więc także rodzinne opowieści, które, jak na ironię, służyć miały najbliższemu oswojeniu z przeszłym doświadczeniem wojennym, jego „przegadaniu”, „zagadaniu”. Opowieści te wszakże stały się dla opowiadającego żywymi obrazami, które zostawiły trwałe ślady w jego pamięci, ślad „wciąż żywy po latach” i wymagający ciągłego analizowania, przepracowywania i powrotów.

Trauma wojny wspomniana jest we *Wschodzie i Dzienniku...* wielokrotnie, jedną z prób poradzenia sobie z nią stają się opowieści babci narratora dotyczące terenów nad Bugiem jako prawdziwej „krainy duchów”. Nastrojowy opis przestrzeni zasnuwanej mgłą,

---

<sup>455</sup> P. W. Ryś, „Z chamskiej wsi do pańskiego miasta”..., dz. cyt. s. 239.

w której zjawiają się każdej nocy duchy wywiezionych, zmarłych i pomordowanych zarówno przez Niemców jak i Rosjan, powracają wielokrotnie w trakcie jej narracji. Czas wojny nabiera cech przestrzeni widmowej, nierzeczywistej będącej pomieszaniem jawy i snu. Światy żywych i umarłych nieustannie się przeplatają:

Niewielkie, łagodne wzniesienia pod koniec września zasnuwa mgła. Powietrze jest srebrne i mokre. Jest pusto i cicho. Ludzie umierają i na ich miejsce nie pojawia się nikt nowy. Próchnieją domy. Po niektórych zapamiętanych z dzieciństwa nie ma już śladu. Ci, którzy jak duchy zjawiali się w nocy, zachodzili właśnie tutaj, na kolonię, gdzie zagrody leżały daleko od siebie. Przychodzili jak upiory. Z innego świata, ponieważ tak naprawdę trudno było pojąć, co im się każe błąkać w mroku o chłdzie i głodzie. Zjawiali się z otchłani, brudni, nasiąknięci krwią swoją i cudzą. Siadali przy stole w kuchni. Babka im usługiwała. Nikt ich o nic nie pytał, bo byli martwi. Śmierdzieli nagłą śmiercią. Jedli, ale nie odzyskiwali sił. Później kładli się pokotem, wystawiali wartownika, ale i tak trzeba było czuwać, bo nie dało się zasnąć wśród umarłaków. Jeśli się nie znało twarzy, to nie sposób było zgadnąć, czy to ci z prawa, czy z lewa, czy też „prywatni”. Ale wszyscy, wyjąwszy tych prywatnych, przychodzili w interesie mojej babki i mojego dziadka. Chcieli ich bronić przed innymi. (...) Wojna trwała dziesięć, jedenaście lat. Jedenaście lat bez snu. (W, s. 41)

Życie w wiecznym napięciu, w niepewności jutra, wśród niebezpieczeństwa utraty życia, zwłaszcza ze strony wschodniej, rosyjskiej<sup>456</sup>, sprawiało, że rodzinna narratora pozostawała w nieustannym ruchu – „[b]abka nie przesiadywała nawet na chwilę, jakby się bała, że świat zamrze wraz z jej bezruchem. Że jacyś jeźdźcy ją dopędzą. Że głód, że mór, że trup na koniach rydzym, wronym i płowym jak śmieć popędzą poprzez pola i obejścia” (W, s. 278). Narrator przyznaje zresztą, że sam przyjął taktykę nasłuchiwania ciągłego ruchu, gdyż dla niego jedynie ruch, podróż, ciągła zmiana miejsca uchronić może przed śmiercią. Dlatego też, pomimo traumy Wschodu, decyduje się skierować właśnie w tamte strony, aby zmierzyć się z niechcianym dziedzictwem - jak pisze w pewnym fragmencie *Wschodu*: „ja, wnuk, wyruszam na zwiad (...). Robiłem takie

---

<sup>456</sup> Odejście Niemców znad Bugu opisywane jest niemal jako smutne dla miejscowej ludności wydarzenie: „Dawali jedzenie (...). Płacili gdy coś brali. Panował porządek (...). Nie strzelali bez potrzeby. Z drugiego brzegu Sowietci wypatrywali i nasłuchiwali. No więc wieść żałowała, gdy poszli z cywilizacyjną misją na Wschód” (W, s. 101).

rzeczy przez swoje babki i ciotki znad Bugu. Węszyłem na Wschodzie. Jakby mnie milcząco posłały” (W, s. 116).

Stasiuk bardzo dużo miejsca poświęca momentowi przeprowadzki rodziców z wioski do miasta (a raczej pod Warszawę). Pomimo pozornego awansu społecznego rodzina narratora wciąż odczuwa niedopasowanie w miejskiej przestrzeni, ojciec po pracy w fabryce próbuje wieść wiejskie życie na przedmieściach hodując świnie i kury oraz sadząc na działce kartofle. Matka narratora przed każdym wyjściem do kościoła namaszcza siebie i syna wodą „Biały bez” pragnąc zmyć z siebie zapach wsi. Rodzice, a później sam narrator, mają świadomość, że to: „powstańcy, Hitler i komunizm pozwoliły im zdobyć metropolię” (W, s. 241). Dlatego też nie cieszą ich zdobywane pieniądze, adapter i płyty z muzyką Kunickiej czy Połomskiego, nie mają w mieście przyjaciół i z chęcią wracają na wieś w ramach odwiedzin najbliższej rodziny. Oznaczająca awans przeprowadzka ze wsi do miasta prowadzi też do dojmująco odczuwalnego poczucia winy, wiele osób biorących udział w tej społecznej „wędrówce ludów” miało świadomość swojej uprzywilejowanej pozycji, nie dość że przeżyli wojnę, to jeszcze „wypełnili przestrzeń” po tych, którzy zniknęli<sup>457</sup>. Podobne doświadczenie było udziałem byłych więźniów obozów, ocalone życie niekiedy stawało się największą udręką. Trauma wojny przerodziła się w problem natury tożsamościowej - nieudana komunistyczna rewolucja sprawiła, że tak naprawdę trudno było odnaleźć swoje miejsce w świecie po „prześlionej rewolucji”:

Byliśmy wieśniakami z wieprzem, mieszczanami z gramofonem i proletariatem o szóstej rano stającym na maszynie. I zarazem nie byliśmy właściwie nikim. Jak wszyscy wygnani ze swojego losu, ze swoich miejsc, ze swojego życia (...). Uciekli ze wsi, bo kraj i świat potrzebowały proletariatu, a pragnęli żyć jak mieszanie (...)  
Rewolucja nie miała prawa się udać. (W, s. 264)

Większość traumatycznych doświadczeń narratora opisanych we *Wschodzie* związana jest z zasłyszаныmi opowieściami - jest to wątek szczególnie dla mnie interesujący i powrócę do niego w kolejnym rozdziale dotyczącym kategorii nastrojowości.

---

<sup>457</sup> „Ale miejsce dostało dla nas, nie dla ss. Weszliśmy do cudzych domów i w szafkach rozkładaliśmy nasze rzeczy. Mówiliśmy: „To są niczyje domy, niczyje szafy” i układaliśmy nasze rzeczy. Patrzyliśmy przez cudze okna, myśląc, że to jest nasz widok. Nie mieliśmy pojęcia, co skrywa. A skrywał miliony cudzych spojrzeń, które zostały zwęglone i niewidzialny popiół spadł na nasze dni” (W, s. 89).

Chciałabym jednak zwrócić uwagę na jeden fragment, dotyczący opowieści starszej, chorującej już matki narratora:

Słucham urywków (...). Opowiada. Fragmenty. Zjawiają się obrazy proste i jasne, jakby nie było tych wszystkich lat. Widzę je tak wyraźnie, jakbym je zapamiętał. Bo może pamięć przekazywana jest wraz z krwią. (W, s. 153)

Paweł Wiktor Ryś odwołując się, między innymi, do tego fragmentu postanawia sięgnąć po – omówioną już w poprzednim rozdziale – kategorię postpamięci Marianne Hirsch. Badaczka w swoich pracach używała pojęcia postpamięci w szerszym zakresie, do opisu nie tylko przeżyć związanych z Holocaustem, ale wszelkich „kulturowych,, zbiorowych doświadczeń traumatycznych”<sup>458</sup>. Hirsch wyraźnie akcentuje iż:

Postpamięć charakteryzuje doświadczenie tych, którzy dorastali w środowisku zdominowanym przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin. Ich własne, spóźnione historie ulegają zniesieniu przez doświadczenie traumatyczne, którego nie sposób ani zrozumieć, ani przetworzyć<sup>459</sup>.

Słusznie więc Ryś uznaje narratora *Wschodu* jako spadkobiercę chłopskich traum własnej rodziny<sup>460</sup>. Uważam jednak, że oprócz traum chłopskich (związanych z „prześnioną rewolucją”) narrator naznaczony jest także traumami dotyczącymi obrazu Wschodu jako kraju zbrodni, dzikich najeźdźców oraz krainy umarłych. Traumatyczna pamięć przedstawiana w *Dzienniku...* i *Wschodzie* zbliża się do pojęcia opóźnionej natury traumatycznej pamięci, tzw. *Nachträglichkeit*, to syn i wnuk podejmuje bowiem próbę wypowiedzenia traumy doświadczonej bezpośrednio przez rodziców i dziadków. Narrator przydziela sobie rolę osoby pielęgnującej zarówno obraz “naiwnej wschodniej nostalgii”, jak i Wschodu jako grobu - miejsca największych zbrodni hitlerowskich, sowieckich i komunistycznych. W jednym z fragmentów wyraźnie akcentuje:

pojąłem, że Wschód to też grób. Że im dalej w tamtą stronę, tym mniejsze jest nasze znaczenie, tym łatwiej się nas pozbyć i zamienić w proch albo lód. To kwestia przestrzeni, której jest tu nadmiar (...). Bo o Wschód nikt się nie upomni. Bo Wschód

---

<sup>458</sup> M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010. s. 255

<sup>459</sup> Tamże, s. 254.

<sup>460</sup> P. W. Ryś, *Z chamskiej wsi...*, s. 245

był zawsze wysypiskiem ciał. I można było je palić, aż tłuszcz osiadał na szybach domów pięć kilometrów dalej. Lecz nikt nie śmiał się upomnieć, tylko kobiety bez słowa myły okna. Tak było w Bełzcu od jesieni czterdziestego drugiego do wiosny czterdziestego trzeciego. (W, s. 89)

Ślad traumy wschodniej rozumianej jako Rosja, czy to radziecka czy komunistyczna, widoczny jest w każdym momencie życia. Narrator przypomina sobie pierwszą wizytę w Beskidzie Niskim<sup>461</sup>, początkowo został urzeczony ciszą i pustką miejsca, jak przyznaje: „Na początku smakowałem tę poetykę wyludnienia na sposób sentymalny. To były po prostu ruiny, wspomnienie, wynik działania obojętnego czasu albo losu. Dopiero z upływem lat dotarło do mnie, że w tych spustoszonych dolinach, w Radocynie, w Lipnej, w Regietowie, działała tektonika, której epicentrum znajdowało się zupełnie gdzie indziej” (W, s. 32). Dopiero z czasem fascynacja ciszą i pustką przeradza się w rodzaj przerażenia, gdy narrator uświadamia sobie, iż pustka ta spowodowana jest ludzkim dramatem, tereny te objęte zostały 1947-1950 Akcją „Wisła”. Masową deportacją rdzennych mieszkańców na Ziemię Zachodnie przez wojska Korpusu Bezpieczeństwa podległe Ministerstwu Spraw Wewnętrznych – „kremłowskiego ludojada”. Zbrodnia wojenna opisana zostaje szczegółowo, masowa deportacja staje się dzięki narratorowi wyraźnym obrazem kolejnego ludzkiego dramatu, za który odpowiada strona rosyjska:

Oczywiście było inaczej. Były krzyki, bieżanina, wywlekanie z chałup, przekleństwa, bicie. Żołnierze w mundurach, ale tak naprawdę to wyekwipowana połowo bezpieczeństwa, bo to były wojska Korpusu Bezpieczeństwa podległe Ministerstwu Spraw Wewnętrznych. Czyli żadna przyroda, tylko polityka, nienawiść klasowa, nienawiść narodowa i błogosławieństwo kremłowskiego ludojada. Od samego początku nawiedzała mnie

---

<sup>461</sup> Doświadczenie to, jak przyznaje Stasiuk, było okraszone dodatkowo lekturą Odojewskiego: „Zacząłem czytać Odojewskiego w dość niecodziennych warunkach, Mieszkałem w samotnym domu na pustkowiu. To pustkowie tuż po drugiej wojnie było ludną łemkowską wsią, którą wkrótce wysiedlono. Jakimś cudem ocalała unicka cerkiew, cmentarz, kilkanaście kamiennych kapliczek i drewniana chata, w której przyszło mi zamieszkać. Był bodajże 86 lub 87 rok i *Zasypie wszystko, zawieje* czytałem w samizdatowym wydaniu. Na pewno była zima. Śnieg odgradzał mnie od świata, od ludzi, zasypywał drogę. Czytałem przy lampie naftowej *Zasypie...* i czułem, że w pewien sposób znajduję się we wnętrzu powieści, we wnętrzu jej dalszego ciągu. Byłem jak osaczony. Osaczony i urzeczony. Przerzywałem lekturę, wychodziłem przed dom, patrzyłem w ciemność polsko-łemkowsko-ukraińskiego pogranicza i miałem przedziwną pewność, że opowieść wciąż trwa (...). Jednak to nie historia opętała mój umysł (...). Opętał mnie pejzaż i bohaterowie. Czytając słyszałem głos narratora. I ten głos był niezwykle mocny”. (A. Stasiuk, *Zacząłem czytać Odojewskiego...*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści...*, dz. cyt., s. 367).

wizja niekończącego się węża furmanek wywożącego naród na stację kolejową w Zagórzanach. Dom za domem, rodzina za rodziną, wieś za wsią. Na furkach jechał dobytek (kilka godzin na spakowanie), małe dzieci i starcy. Reszta szła, prowadząc było. (...) Wsie latem czterdziestego siódmego musiały wyglądać dziwnie: skrzypiały na wietrze drzwi, na podłogach leżały porzucone sprzęty, otwarte szuflady, rozsypane zboże, puch w powietrzu. Panowała cisza i z żadnego komina nie unosił się dym. (W, s. 16)

Narrator jednak, jakby na przekór wszelkim wschodnim i rosyjskim traumom postanawia jednak udać się na Wschód, tak jak wcześniej na Bałkany, aby zmierzyć się z drastycznymi obrazami<sup>462</sup>. Jak przyznaje, żył w komunizmie trzydzieści lat, chciał więc poznać jego epicentrum. Podróżowanie do krajów komunistycznych jest więc pewnego rodzaju terapią i spłaceniem długu wobec osób, które doświadczyły komunistycznego reżimu w jego najgorszej postaci: „To było tak, jakbyśmy oglądali pożar gdzieś na widnokręgu. Jakbyśmy żyli oświeceni daleką łuną. Z dala od zdarzeń, w półmroku. Dlatego jeżdżę tutaj, by oglądać ślady prawdziwego ognia, by szukać pogorzeli. Może to ciekawość, a może coś w rodzaju poczucia winy, ponieważ oglądałem ognie, ale nie musiałem jeść gliny” (W, s. 219). Pragnie wypełnić puste płamy w rodzinnej opowieści, ponieważ w domu nie mówiło się o Rosji, która jednocześnie była wszędzie „w radiu, w czarno-białym telewizorze, w gazetach, w atmosferze” (W, s. 122).

Komunizm opisywany podobnie przez Stasiuka bliski jest jego obrazowi przedstawionemu przez Tulli – wszechobecna szarość, smutek, praca. Atmosfera niezrozumienia przez drugiego człowieka, cisza w domu (dotycząca zwłaszcza tematów wojennych). Narrator bardzo dokładnie wspomina swoje pierwsze kontakty z Rosją - fragmenty bunkrów, rosyjskie czasopismo dla dzieci „Murziłka”, film „Dworzec dla

---

<sup>462</sup> Uczucie strachu w stosunku do Wschodu jest prawdziwe także u samego autora: „AC: To dlaczego ciągnie Pana na Wschód? AS: Tak jak powiedziałem, wielkie religie rodziły się w pustce, a tam jest pusto. To pozwala doświadczyć wielkości świata, takiego świata, który jest mało cywilizowany, istniał przed nami. Kiedy patrzę na mapę, to zawsze w prawo skręcam, a strona prawa jest wyborem bardziej świętym. W lewo diabeł chodzi. Nie wiem, słucham instynktu. Całe dzieciństwo byłem związany z Polską wschodnią. Najprostsza rzecz: zakorzenie w pejzażu dzieciństwa, do tego się wraca. A jak się pojechało, trzeba jechać dalej, aż mapa się skończy. Wschód jest w tej chwili przeklęty, jest odrzucony. A ja, jako natura przekorna, tam jeżdżę. I po rusku mówię lepiej niż po angielsku. Jeżdżę, bo tam jest ciekawie, a to najważniejsze. Tam się dzieją rzeczy i straszne. Jak nie Chiny, to Rosja, która nie pozwoli nam zasnąć i kosztować zachodniości. To jest fascynujący kraj. Boję się go, ale jeżdżę”. (A. Stasiuk, *Nie wiadomo, po co się jedzie*, dz. cyt.).

dwojga”, pęknięcie rurociągu Przyjaźń, który czarną mazią zanieczyścił całą rzekę. Wspomnienia o Wschodzie to zresztą nie tylko obrazy, ale także słowa mamy, która wszystko co rosyjskie, nazywała z lękiem i odrazą „ruskim”, ponieważ „pamiętała, jak Sowietci rabowali jej wieś, i pamiętała matrosów w podkoszulkach w niebieskie paski cumujących swoją kanonierkę na Bugu” (W, s. 119). Trauma przeszłości była wyrażana poprzez dobór odpowiednich słów. Obraz wpół dzikiego, przybywającego z głębi Eurazji rosyjskiego żołnierza, który pragnie „kur i zegarków”, jest zresztą kilkakrotnie powtarzanym przez Stasiuka motywem. Wojsko rosyjskie cumujące w rozlewiskach Bugu nazywane jest wprost „wynędzniałą piechotą” (W, s. 23) Sam narrator jako nastolatek przejmuje zresztą narrację matki: „Nasze życie było gdzie indziej. Gardziliśmy radzieckim kinem, radziecką literaturą, radzieckim sportem, »radzieckim« językiem” (W, s. 202-203)<sup>463</sup>.

Narrator Stasiukowej opowieści pomimo traumatycznego bagażu decyduje się na podróż na Wschód, na początku dostrzega wschód w Lublinie pod postacią mroźnej aury i pustki panującej na ulicach<sup>464</sup>. Dalsze podróże doprowadzają go do Rosji. Na lotnisku w Bracku mężczyzna zamiast spodziewanego strachu odczuwa jednak szybkie bicie serca, lotnisko przypomina swoim zapachem Fabrykę Samochodów Osobowych, w której pracował jego ojciec. „Byłem w niej ledwo dziesięć godzin, a czułem się tak, jakbym chodził po niej w kółko od dziesięcioleci. (...) Wszystko było po prostu większe. Większe przestrzenie, większy syf, większy smutek i większe pretensje. Czułem się trochę jak w domu, który spuchł do monstrualnych rozmiarów” (W, s. 126). Wrażenie podobieństwa przestrzeni Rosji i Polski pojawia się zresztą kilkakrotnie. W Murgobie narrator rozmawiając ze starszą kobietą, stwierdza, że równie dobrze mogłaby być jego ciotką lub babcią: „Siedziała w tej samej pozycji co one, w chustce, tak samo pogrążona w przeszłości, podświadomie oczekując jej powrotu” (W, s. 115). Z drugiej jednak strony powracają refleksje dotyczące ogromu Rosji, a później także Chin - puste połączenie terenu, stepy, pustynie na których spotyka się jedynie śmieci i

---

<sup>463</sup> Dopiero podróż do Rosji zmieni poniekąd stosunek narratora do tego kraju: „Dlatego teraz tutaj leżę i nie mogę spać. Wsłuchuję się w pamiński wiatr. W poszukiwaniu czasu, którym wzgardziłem. Dlatego tracę zdrowie i wydaję pieniądze, żeby sprawdzić, dokąd to wszystko sięgało, jak odmieniało ziemię i jaki pozostawiało ślad”. Podróż do Rosji jest więc także pewnego rodzaju próbą odzyskania „straconego czasu”.

<sup>464</sup> „Lodowaty wiatr ze wschodu o dziesiątej wieczór wymiatał ulice z ludzi. Tylko w sobotę Krakowskim szła młodzież. Nikogo starszego. Szli skuleni i mówili głośno. Klęli i mieli pospolite głosy. Dziewczyny tak samo jak faceci. Przyjechali ze swoich miasteczek i próbowali wypełnić niewypełnialną pustkę tego miasta. Dlatego Lublin bardziej przypominał Polskę z jej nieciągłością, przerwami w zabudowie, z jej zwielokrotnioną, nieoczywistą tożsamością”. (W, s. 92).

kości ludzi i zwierząt bliskie są wyobrażeniom zakorzenionym w świadomości bohatera. Strach budzi także ogrom postradzieckiego mocarstwa obserwowany między innymi w Czycie. Jak przyznaje sam narrator: „Nie bałem się w Irkucku, nie bałem się w Ułan Ude, nigdzie się nie bałem, tylko w Czycie” (W, s. 138).

### 3. Nastrojowe przetwarzanie traumy

Przywołany w poprzednim rozdziale cytat dotyczący wizyty narratora w Czycie stanowił będzie punkt wyjścia ostatniego już rozdziału. Tak jak w poprzednich częściach rozprawy przystąpię teraz do analizy zabiegów nastrojowych stosowanych przez pisarza, a także postaram się wykazać ich związek z zapisanym na kartach *Dziennika pisanego później* i *Wschodu* doświadczeniem traumatycznym. Odwołam się zarówno do komponentów materialnych dzieła jak i referencyjnych. Obie książki Stasiuka ze względu na swój autobiograficzno-podróżniczy charakter wyróżniają się tradycyjnie rozumianą nastrojowością. Jednym z elementów ją budujących jest opis obserwowanej przestrzeni, a także opisy pogody, która pozwala nam zrozumieć emocje doświadczane przez bohatera, dlatego też pogodę jako komponent referencyjny uczynię pierwszym punktem analizy, następnie przyjrę się kwestiom prozodyjnym, by na końcu przejść do scen nasłuchiwania oraz dźwiękowej i muzycznej czasoprzestrzeni.

#### Odczuć nastrój miejsca - pogoda

Opis miejsc prezentowanych na kartach dwóch omawianych przeze mnie książek Stasiuka, niemal zawsze budowany jest w celu obudzenia emocji odbiorcy. Miasta pojawiające się na kartach *Dziennika pisanego później* przygotowują narratora do zmierzenia się z traumą wojny bałkańskiej. Odwiedziny jednego z miasteczek, Kukës, pozwala nam zanurzyć się w nastrój całych Bałkanów, kreowany przez obrazy lenistwa mężczyzn i ich zagadywania rzeczywistości, co z jednej strony sygnalizuje senność tej przestrzeni, z drugiej akcentuje “gotowość i napięcie”. Na podstawie pozostałych, analizowanych wcześniej fragmentów możemy założyć, że narrator ma na myśli nastrój powojennego napięcia panującego w tej części Europy:

Wszyscy coś robili, ale nie mieli jakiegoś konkretnego zajęcia. Ich praca przypominała nerwowe oczekiwanie na znak, na sygnał, na zmianę sytuacji. Pozornie wszystko wyglądało jak gdzie indziej, z tym samym lenistwem, wysiadywaniem, paleniem i gadaniem, ale w powietrzu czuć było gotowość i napięcie. (DPP, s. 20)

Mieszkańcy miasteczka, podobnie jak opisywani we *Wschodzie* Polacy czy Niemcy w analizie „nastroju latencji” Gumbrechta, zdają się żyć, jednak jest to życie pozorne, które skrywa niewyrażoną traumę wojny - zarówno po stronie ofiar, jak i oprawców. Życie po wojnie przypomina raczej egzystowanie niż świadome wzięcie odpowiedzialności za to, co już się dokonało. Nastrój dziwnego „oczekiwania” powraca zresztą dość szybko w opisach Prisztiny (stolicy Kosowa), w której w smugach deszczu narrator obserwuje nowe budynki - wzniesione już po zakończeniu działań wojennych (to co nowe ukrywać ma niedawny rozkład i destrukcję rzeczywistości). Deszcz pada także na cmentarzu, który narrator odwiedza, podkreślając nagość i bezbronność spoczywających tam osób:

Wyszliśmy na wzgórze. To był północno-wschodni skraj Sarajewa. Szliśmy wśród cmentarzy. Nowe identyczne nagrobki z kamienia białeły jak kości wetknięte w ziemię. To było nagie i bezbronne w tym deszczowym pejzażu. Mokło wystawione na chłód (...). Patrzyłem i szukałem dymu, ale tam snuły się tylko mgły, szare strzępy nad burym miastem. (DPP, s. 56-57)

Bez przerwy niemal padający deszcz, jest zresztą stałym motywem bałkańskiej przygody Stasiuka. Narrator sam nazywa ją „żmudną”, co świadczy o świadomym wyborze motywu deszczowego: „Nie ma w niej [w opisywanej przez narratora historii - P.M.] bałkańskiego żywiołu ani ostentacji. Przypomina rejestr. Będę ją ciągnął, dopóki nie skończą mi się zdarzenia, dopóki nie wyczerpią szczegóły. (...) Czasami to wszystko jest tak monotonne jak albański upał albo bośniacki deszcz” (DPP, s. 49). Deszcz nie tylko buduje melancholijno-nostalgiczny nastrój i pozwala w spokoju kontemplować wojenne okrucieństwo, przynosi zarazem skojarzenia i wrażenia związane z oczyszczeniem. Im bardziej narrator zbliża się do miejsc najkrwawszych zbrodni, im bardziej przeraża go otoczenie, tym bardziej pada, tak by w końcu ukryć przed nim budzące traumę krajobrazy:

Padał deszcz. Czasami przestawał. Padał na wojnę, na spaleniznę, na tabliczki “Uwaga miny”, na ruiny z napisami “Dom na sprzedaż”. W miarę jak zbliżaliśmy się do granicy

z Bośnią, padał coraz mocniej. Potem padał już bez przerwy. Zniknął krajobraz i został tylko lśniący asfalt i wielkie ciężarówki jadące z przejścia w miejscowość Izačić. I od tego deszczu zrobiło się jakoś tak ciasno, jakbyśmy jechali szarym, mokrym tunelem. Deszcz wszystko zasłaniał. Trzeba było sobie wyobrażać. Wojnę, pejzaż, cały ten udręczony kraj. (DPP, s. 41-42)

Czarny „bośniacki deszcz”, wprost z dzieł jugosłowiańskiego pisarza Ivo Andrića, zmywa nie tylko strumienie krwi, podkreśla także upływający czas, a także przypomina przeszłe wizyty narratora w kraju. Gdy w lutym odwiedza Sarajewo, przypomina mu o tym, że w samym środku wojny domowej w hotelu Holiday Inn zagraniczni dziennikarze niczym w strefie bezpieczeństwa mogli oglądać dziejącą się na ich oczach masakrę. Hotelu nikt nie ostrzeliwał:

Obcy mogli być bezpieczni w samym środku masakry. Tak jakby całe to widowisko urządzono właśnie dla nich. Żeby mogli sobie pooglądać i potem wszystko to ślać w świat. W ogóle cała ta wojna wyglądała tak, jakby zorganizowano ją na potrzeby zblazowanych Europejczyków. Żeby mogli się bać, pogardzać albo czuć wyższość. (DPP, s. 55-56)

Jest to jeden z najbardziej uderzających fragmentów, w którym autor wprost pyta o społeczną odpowiedzialność i zwykłą ludzką empatię ze strony reszty Europy w momencie rzezi niewinnych cywilów. Fragment ten, podobnie jak analizowany już dotyczący spotkania Mładića z Thomem Karremanssem, znajdzie swoją kontynuację we *Wschodzie*. Narrator pyta tam o świadomość Polaków dotyczącą budowanych, a następnie funkcjonujących już obozów zagłady, z których trupi zaduch oraz tłuszcz kremowanych ciał osadzał się na oknach mieszkańców okolicy, a ci posłusznie je przecierali, wypierając ze świadomości właściwą przyczynę.

Ciągła obserwacja i kontemplacja krajobrazu, ludzi i pogody służy, zdaniem Leszka Bugajskiego, poznaniu własnej przeszłości<sup>465</sup>. Być może dlatego, nawet w Trawniku, który przypadł mu do gustu, narrator nie może w pełni się odnaleźć, nasłuchuje odgłosów w ciemności, obserwuje połyskujące w oddali światła, czuje na sobie deszcz i śnieg, ale wciąż pomimo pozornego „wtopienia się” w krajobraz czuje się obcy – „Nawet w mroku wyglądałem na obcego (...). Zdradzał mnie chód i zdradzał

---

<sup>465</sup> L. Bugajski, *Dlaczego Stasiuk podróżuje?*, dz. cyt., s. 115.

wzrok. Wszystko mnie zdradzało” (DPP, s. 70). Gdy w Leskovacu w strugach deszczu psuje się jego auto, pomimo szczerych chęci, nikt nie potrafi mu pomóc:

Nie było żadnych drogowskazów, po prostu nic. Tylko ta czarna woda lejąca się z czarnego nieba i czarne kałuże od krawężnika do krawężnika. Czasami ktoś chciał nawet pomóc, ale nie potrafił. Ale to może ja nic nie potrafiłem zrozumieć wśród tego jednostajnego szumu. (DPP, s. 79)

Szum deszczu uniemożliwia bohaterowi zrozumienie mieszkańców. Staje się naturalną barierą uniemożliwiającą mu pełne porozumienie się z mieszkańcami Bałkanów. Być może zrozumienie bałkańskiej historii, nigdy nie będzie w pełni możliwe, ponieważ bałkańska wojna nie była jego wojną.

Motyw deszczu powraca także we *Wschodzie* i, co interesujące, pojawia się jedynie w momencie opisu miejsc dla narratora przerażających, budzących realny strach. Podobnie jak „nerwowe” było na Bałkanach oczekiwanie na zmianę, tak w Rosji nerwowy jest nawet deszcz padający na wojskowy plac w Czycie:

Wieczorem stałem w oknie i patrzyłem na plac. Nie bardzo chciało nam się wychodzić, nie bardzo było dokąd. Nerwowy, martwy dreszcz przebiegał ro miasto. Nie bałem się w Irkucki, nie bałem się w Ułan Ude, nigdzie się nie bałem, tylko w Czycie. Centrum było imperialne, topronie monumentalne i wiał przez nie gorący wiatr. W półmroku toczyło się jakieś życie, dzieciarnia, trochę starszych, dudniąca muzyka zza jakichś drzwi, śmiechy, brzęk, kilka skuterów z parami na siodełkach, ale wszystko tonęło w cieniu tych klasycyzujących fontonów, posepnych elewacji i defiladowych przestrzeni. Całą kilkusetmetrową pierzeję placu zajmowało dowództwo Syberyjskiego Okręgu Wojskowego. To oni w razie czego mieli powstrzymać Chiny. W ich cieniu żyło miasto. Żyło jakby ukradkiem, gotowe zamrzeć w pół gestu. (W, s. 138)

Półmrok, nieokreślone dźwięki, dudniąca muzyka przypominają opisywane we wcześniejszej książce Bałkany. Czyta także oczekuje na wojnę, jest jednak do niej lepiej przygotowana, miasto jest tego w pełni świadome, ponieważ jego życie toczy się „ukradkiem”, tak aby nie burzyć militarnych ambicji Syberyjskiego

Okręgu Wojskowego. Mieszkańcy Czyty wydają się być jedynie statystami w ogromie militarnej potęgi Rosji.

Analizując kwestie pogodowe, chciałabym podkreślić także rolę opisu upalnych dni, które wpływają wręcz somatycznie na narratora opowieści. W *Dzienniku pisanym później* upał, podobnie jak wcześniej opisywany deszcz, komponuje się z nastrojem wybranych przez Stasiuka miast. Upał w Belgradzie podkreśla jego nierzeczywistość, nadaje mu niemal fantasmagorycznego charakteru:

Belgrad - nic się nie zmieniło od poprzedniego razu. Trzeba przyjechać tu zimą. Teraz nad miastem wisi tłusty, benzynowy upał i wszystko jest jakiejś nierzeczywiste. Ruiny, pokruszony beton, rdzewiejąca stal - widać jak bomby piętro po piętrze przebijały konstrukcje domów. Zostawili to sobie w samym centrum. Żeby wszyscy patrzyli. Zaraz kawałek dalej są ambasady. Żeby mieli wyrzuty sumienia. Belgrad jest nierzeczywisty. (DPP, s. 30)

Słoneczna aura nie sprzyja podróżowaniu, narrator podkreśla, że „tłusty, benzynowy upał” koresponduje z ruinami, pokruszonym betonem, rdzewiejącą stalą konstrukcji znajdujących się w mieście. Upał buduje aurę niespiesznego oczekiwania serbskiego miasta. Podobnie zresztą opisane jest Skopje, gdzie panuje jeszcze większy upał, dodatkowo napisy w cyrylicy pogłębiają poczucie obcość przestrzeni. Jest to także kolejne miasto, w którym dostrzegana jest aura rozkładu – „wnętrze dworca było ciemne i obłaziło z farby” (DPP, s. 46). Z drugiej jednak strony hala budzi wspomnienia z młodości, wnętrze dworca w Skopje w niczym nie odróżnia się od budowanych w czasach PRLu budowli w Polsce. Słoneczna pogoda, tylko raz spotyka się z aprobatą narratora, być może spowodowane jest to upływem czasu, ponieważ opis dotyczy wspomnień z dzieciństwa i wizyt w domu dziadków na wsi. We fragmencie *Wschodu* narrator wspomina letnie poranki, kiedy babcia przenosiła się do letniej kuchni. Słońce potęgowało doznania narratora, podkreślało kolor, zapach i smak wiejskich poranków:

Więc to się musiało mieszać i wzmacniać, te wonie ludzkie, kuchenne, zwierzęce, bo przecież było o dziesięć kroków, w oborze, za ścianą na śpichlorku wisiała uprząż, zapasowe albo zużyte podchomacia, z parapetu, gdy przygrzało słońce, czuć

było elektryczne ogniwa, które zasilają radio. (...) I w słońcu pachniało to niczym rozgrzana smołowana szosa. Ta chemia elektryczności wchodziła w przedziwne związki z pelargoniami i wiśniami puszczającymi sok w pięciolitrowym słoju pod zeszkłym od upału cukrem. Ależ to musiało być już latem. I nafta, niezmienna naftowa aura rozchodząca się promieniście spod sufitu od lampy przykrytej kloszem płaskim jak talerz i jak talerz biało emaliowanym. (W, s. 105-106)

### **Rym, rytm i kwestie prozodyjne**

Analizując nastrojowość utworów Stasiuka trudno byłoby pominąć milczeniem kwestie prozodyjne i rytmiczne. Stasiuk, podobnie jak Tulli i analizowany jako pierwszy Odojewski, należą do mistrzów słowa pisanego. Oryginalny styl trojga autorów mimo iż w każdym z trzech przypadków buduje nastrojowość, wyróżnia się innymi sposobami jego kreacji. Anna Majchrowska analizując *Wschód* napisała:

Nadal jednak Andrzej Stasiuk nie ma sobie równych, jeśli chodzi o wyborną gawędę, styl, język, melodię słowa. Należą mu się słowa uznania za szczerość, bez której ta książka nie miałaby racji bytu, za obraz matki, opis wizyt w domu rodzinnym, skąd wyrusza i dokąd wraca ze swych wypraw<sup>466</sup>.

W jaki sposób tworzy się więc charakterystyczna dla Stasiuka „melodia słowa”? Odpowiedzialne byłyby za nią oczywiście różnorodne zabiegi rytmizacyjne. Na początek zauważmy za Jerzym Madejskim, że w twórczości Stasiuka zagadnienia metaliterackie są niezwykle ważne, pisarz wielokrotnie podkreśla w wywiadach lub na spotkaniach autorskich, że kluczowe jest dla niego „uwodzenie czytelnika”, wywoływanie w nim emocji. W jednym z wywiadów na pytanie „To co by pan chciał, żeby ta pańska proza najbardziej robiła czytelnikowi?” Stasiuk odpowiada:

To co robiła jakaś dobra proza ze mną. Żeby przez chwilę była ważniejsza od rzeczywistości, żeby ją zastępowała, a nawet wypierała. Żeby to była proza, która jest w stanie ten nasz świat usunąć, zepchnąć na bok. Ma być w tej danej chwili najważniejsza. Wie pan, kiedyś mi czytelnik napisał: „Czytałem *Białego kruka* – rzecz

---

<sup>466</sup> M. Majchrowska, *Podróż bez kompasu, czyli „Wschód” Stasiuka*, dz. cyt.

dzieje się w lutym i pod gołym niebem – i cały czas było mi zimno". O to chyba chodzi<sup>467</sup>.

Dla Stasiuka ważne staje się zatem oczarowanie czytelnika. Odpowiedź udzielona przez niego w wywiadzie koresponduje z kategorią opisaną przez Ritę Felski: "Gorączkowo śledząc szczegóły powieści, filmu, obrazu, czujemy się zamknięci w bańce natężonej uwagi, która całkowicie różni się od przypadkowości zwykłej percepcji. To poczucie zanurzenia się wydaje się samozawierające i samopodtrzymujące, oddzielone wyraźną granicą. Powrót do codzienności odczuwamy jako niechciany, wręcz niepożądany"<sup>468</sup>. W jaki więc sposób Stasiuk nas oczarowuje i jak buduje nastrojowość? Warto zwrócić uwagę na rym i rytm tworzące efekty muzyczne:

Proza i perkusja to dziedziny bardzo linearne. Na poziomej i nieskończonej osi rytmu i opowieści można tworzyć sinusoidę synkop, wariacji napięć, dygresji, anegdot, retrospekcji i pasaży. Pod jednym warunkiem: rytm musi być zachowany, musi pulsować nawet wtedy, gdy milknie, i gdy się urwie ostatecznie, powinniśmy czuć pragnienie, by trwał<sup>469</sup>.

W innym wywiadzie Stasiuk przyznaje się do tego, że często „frazuje perkusyjnie” (rytmicznie stukając nogą), czyta na głos to, co napisał i sprawdza w ten sposób, czy zdanie odpowiednio brzmi<sup>470</sup>. Do motywu tego powrócił w trakcie spotkania w ramach cyklu Poznań Poetów 2019, w trakcie którego podkreślał istotną rolę, jaką rym i rytm odgrywają w jego twórczości<sup>471</sup>. Powrócił także do metody frazowania, wystukiwania rytmu wyrazów i całych zdań, a także podkreślił rolę muzyki języka, czyli warstwy brzmieniowej w swojej prozie. Jako kluczowe kategorie dla swojej twórczości wymienił nastrój oraz metafizykę. W celu zaakcentowania stosowanych przez Stasiuka zabiegów

---

<sup>467</sup> A. Stasiuk, *Czuję się jak duchowy prekariusz. W ogóle nie rozumiem, o czym ludzie dzisiaj rozmawiają*, rozm. przepr. G. Wysocki, online: <https://opinie.wp.pl/andrzej-stasiuk-czuje-sie-jak-duchowy-prekariusz-w-ogole-nie-rozumiem-o-czym-ludzie-dzisiaj-rozmawiaja-6116592780236417a>, dostęp: 14.07.2021.

<sup>468</sup> R. Felski, *Literatura w użyciu*, Poznań 2016, s. 63.

<sup>469</sup> A. Stasiuk, *Czesi, lumpy i jazz*, [w:] *Lekcja pisania*, pod red. M. Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 1998, s. 150.

<sup>470</sup> Zob. J. Madejski, „Ja” wobec „Innego”. *Sytuacja wyobcowania w twórczości Andrzeja Stasiuka*, dz. cyt., s. 266-267.

<sup>471</sup> Spotkanie w ramach festiwalu „Poznań Poetów”, 14 maja 2019, Centrum Kultury Zamek Poznań.

prozodyjnych przytoczę teraz trzy fragmenty. Pierwszy z nich, z *Dziennika pisanego później*, stanowi jeden z pierwszych opisów bałkańskiej przygody narratora. Podróżnik docierając do Albanii opisuje nastrój niespieszności panujący w kraju. Obrazowi temu towarzyszy dokładny opis brudu i bałaganu panujący w odwiedzanym przez narratora wielokrotnie kraju. W przytoczonej scenie bohater próbuje wytłumaczyć przyjacielowi, dlaczego powraca na Bałkany:

**Miał rację.** Syf był na maksa. Na targowisku ryby leżały w błocie na chodniku **Miał rację.** Cuchnęło pod niebiosa. Obok kucali faceci, którzy chcieli je sprzedać. Przy wyjeździe z miasta, **wśród** bud, straganów, śmietników, **wśród** badziewia, **wśród** wiekuistego parteru i postosmańskiego slamsu była rzeźnia: po prostu jeszcze jedna buda, ciemna wnęka w zabudowie, mroczna jaskinia z dykty, glinianych cegieł, diabli wiedzą z czego, po prostu trochę cienia, i tak, w tym półmroku uwijał się mężczyzna, na hakach wisiały nagie, czerwone ciała zwierząt, a przed wejściem, właściwie na ulicy, tak że trzeba było je omijać, leżały te jeszcze żywe, trzy albo cztery szarobure owce i w zupełnym spokoju czekały na swoją kolej. Na ulicę wypływała woda pomieszana z krwią. Miasto liczyło ponad dwa tysiące lat i mogło sobie na to wszystko pozwolić. W nocy wszyscy wychodzili na ulice. **Nie było światła** i wszędzie terkotały japońskie generatory. **Nie paliły się latarnie**, ale zewsząd dobiegały głosy mężczyzn, rozmowy i śmiech. Tylko błyski zapalniczek i samochodowe światła wyłuskiwały z mroku pojedyncze gesty, twarze, okruchy życia i kształty. To było jak jakaś wielka termitiera wydrążona w głębi nocy. (DPP, s. 8. Podkreślenia - PM)

Powtórzenia zwrotu „miał rację” potwierdzają fakt panującego „na maksa syfu” odwiedzanej uporczywie przestrzeni. W celu podkreślenia chaosu narrator używa także licznych wyliczeń: „**wśród** bud, straganów, śmietników, **wśród** badziewia, **wśród** wiekuistego parteru i postosmańskiego slamsu”. Mnogość budynków, śmietników, „badziewia” zdaje się nie mieć końca. Dodatkowo przestrzeń ta opisana zostaje jako niezwykle brutalna, podkreśla to opis rzeźni, spływających krwią ulic oraz bezbronnych, czekających na swoją kolej owiec. Dzikość Albanii wzmaga panująca na ulicach ciemność („Nie było światła (...). Nie paliły się latarnie”), ciemność skontrastowana zostaje jednak z wszechobecnym hałasem – „zewsząd dobiegały głosy mężczyzn, rozmowy i śmiech”.

Rytm opowieści nie zawsze służy jedynie opisowi przestrzeni. Niezwykle często u Stasiuka podróże w konkretne miejsca sprawiają, iż narrator popada w nostalgiczny nastrój „rozmyślenia o ojczyźnie”:

Jadąc przez Banja Lukę, **rozmyślałem o niej**. Wśród ruin, grobów i pól minowych. **Rozmyślałem o tym**, jak leży na wznak między Wschodem a Zachodem. Leniwa i senna. W tych nieśmiertelnych brzózkach. Na piasku. Dłubie w nosie, kręci kulki i marzy o przyszłym losie. **O** przyszłym zamążpójściu, **o** dawnych gwałtach albo że pójdzie do klasztoru. W Banja Luce **o tym myślę**, gdy pada deszcz i szukam wylotówki na Chorwację, na Węgry, bo już wracam. **Myślę o niej w Jajcu i myślę w Travniku**. Jak się czasami przewraca na bok pośród tych wiekuistych brzózek, w tych piaskach wieczystych, wspiera na łokciu u parzy na widnokraż, gdzie się podnoszą pokusy wielkich miast, brylantowe wieżowce, chorągwie z pięknymi herbami firm globalnych i gdzie światło lucyferycznie odbija od chmur, składając w obcojęzyczne napisy głoszące chwałę nadchodzącego wyzwolenia, które niczym bezlitosna fala zatopi stare, a ocali nowe. **Za to** ją kocham. **Za to** patrzanie. **Za to** leżenie na boku. I sobie obiecuję, że jak tylko wrócę z tych beznadziejnych Bałkanów, to ją zaraz opiszę. **Kilometr po kilometrze, hektar po hektarze, gmina po gminie**, wymieniając te wszystkie nazwy jak zaklęcia, jak modlitwy, jak litanie, arko przymierza, domie złoty, wieżo z kości gdzieś koło Małkini, gdzieś koło Bełzca. (DPP, s. 100-101, podkreślenie PM)

Bez względu na miejsce (Banja Luka, Travnik, Jajce) narrator „rozmyśla”, „myśli” o ojczyźnie. W jego wyobrażeniach ulega ona personifikacji „leży na wznak”, „kręci kulki”, „marzy”, „przewraca się na bok”, „wspiera na łokciu”, „patrzy”. Naturalne piękno Polski i jej „wiekuistych brzózek” skontrastowane zostaje z „dawnymi gwałtami” i „lucyferycznym światłem” neonów wieżowców globalnych firm. W powyższym, zrytmizowanym fragmencie uwydatnione zostają wartościowane przez narradora powody miłości do ojczyzny, „za to ją kocham”, dlatego też postanawia opisać ją „Kilometr po kilometrze, hektar po hektarze, gmina po gminie”, porównując wszystkie nazwy ojczyzny, jej duże i małe miejscowości „jak zaklęcia, jak modlitwy, jak litanie”.

Podobnie nostalgiczny nastrój powraca na kartach *Wschodu*, gdzie jednak uczucia narratora skierowane zostają ku domowi rodzinnemu. Narrator opisuje w trzech sekwencjach widok na dom dziadka na wsi, obserwuje go prawdopodobnie na swoim komputerze na mapie Google Maps. Pisze jak za pomocą kliknięcia myszki

może powrócić do krainy dzieciństwa. Pierwsza „wizyta” obejmuje widok od strony wyciętego już sadu, domu ciotki, na wschód, w kierunku rzeki: „Kółkiem myszy powiększam mapę, dopóki nie utraci ostrości. Patrę z wysokości kilometra i widzę tamten czas i jednocześnie jego upływ” (W, s. 97). Druga wizyta obejmuje perspektywę „z góry”:

**Patrę na to wszystko z góry.** Jest wczesna wiosna **albo** późna jesień, bo drzewa nie mają już liści. **Albo** bezśnieżna zima. Widzę nagi śliwkowy sad u wujostwa. I cztery wysokie topole okalające wejście od północnego wschodu. Gdy wędrowałem po okolicy, miedzami wśród pól przez lekko falujący krajobraz, dzięki nim zawsze odnajdywałem drogę do domu. Każde gospodarstwo w okolicy miało swoje topole i każde w innym układzie oraz innej liczbie. Nie sposób było zbłądzić. Teraz też. Klikam i natychmiast odnajduję się w geometrycznym pejzażu. Prostokąty, romby i wieloboki pól pokreskowane są prostymi liniami odłożonych skib. Zielone i szare pasy działek porządkują płaską przestrzeń. **Patrę na to z góry, jakbym** patrzył na przeszłość. **Jakbym** powrócił w tamte czasy w jakiejś innej postaci. **Jakbym** patrzył wskroś tych wszystkich dni, które upływały. **Jakbym** znowu tam był, gdzieś na początku lipca wśród suchego zapachu dojrzewających zbóż, wśród gorącej i pylistej woni gościńca, którym idę w jakichś sprawach. Może znów wysłali mnie po chleb, a może po prostu się wymknąłem i z rękami w kieszeniach dzinsów Odra idę w głąb wioskowego świata, gdzie domy były z podciemniałego od pogody drewna, dachy często jeszcze ze słomy, a zwierzęta żyły obok ludzi. (W, s. 98-99)

Krótkie zdania opisujące czynności dokonywane współcześnie („klikam”) skontrastowane zostają z dłuższymi opisami przeszłości, czasów dzieciństwa, kiedy narrator beztrząsco podróżował po okolicy. Wyobrażenia przeszłości i próby jej opisu są silnie nacechowane emocjonalnie, co podkreślają liczne powtórzenia: „**Patrę na to z góry, jakbym** patrzył na przeszłość. **Jakbym** powrócił w tamte czasy w jakiejś innej postaci. **Jakbym** patrzył wskroś tych wszystkich dni, które upływały. **Jakbym** znowu tam był...”. Samo zerknięcie na zdjęcie może przywołać konkretne wspomnienia – lato, zapach zbóż, gościńca, drewna, słomy i zwierząt. Tak jakby rzeczywistość wsiąknęła w mury i przestrzeń zamieszkaną w przeszłości przez najbliższych. Ostatni opis obejmuje widok z drugiej strony rzeki, kiedy narrator poszukiwał śladów II wojny światowej, odnalazł wyciągnięty na brzeg prom oraz sowieckie bunkry linii Mołotowa. W fragmencie tym widoczne jest realne wtargnięcie doświadczenia wojny w dziecięce wspomnienia narratora.

Kolejną kwestią, na którą warto zwrócić uwagę, jest znaczenie dla Stasiuka roli konkretnych słów. W wywiadach pisarz wielokrotnie podkreślał, iż każdy jego utwór zaczyna się od pojedynczego słowa, a następnie zdania, które tworzą następnie całą opowieść. Jako źródło pomysłów Stasiuk uznaje dźwięk, zapach czy coś co przyciągnie jego uwagę wzrokiem:

Na początku jest zdanie (...) [t]o się dzieje z jednego zdania, z pierwszego zdania. "W latach siedemdziesiątych" - i już mam do tego gotowy obraz. Nie zastanawiałem, po prostu przyszło mi do głowy takie zdanie (...). To są takie obrazy, które pociągają za sobą następne i następne. Zmysły, wzrok, który się ślizga, zapach, czasami jakiś dźwięk<sup>472</sup>.

Przestrzeń opowieści kreowanych przez Stasiuka pełna jest przeto tworzących rytmy słów, ale także zmysłów, które obserwują, czują i słyszą. We *Wschodzie* znajdziemy przynajmniej kilka momentów podkreślających wagę każdego ze słów. O wyborze konkretnego miejsca podróży w Rosji decydować może na przykład przyjemne brzmienie nazwy. W taki właśnie sposób narrator decyduje się na wycieczkę do Murgobu:

Ale postanowiłem tu przyjechać, gdy tylko przeczytałem i wymówiłem głośno tę nazwę. Murgob. Jak Maghreb. Coś takiego. To wystarcza (...). Tak to działa. Polega na dźwiękach i wyobrażeniach. Czytasz, wymawiasz na głos i jedziesz. (...) Nasłuchiwać wysilonego terkotu starego motocykla. A gdy umilknie, blaszanego, nieregularnego szczęku, nierozpoznawalnego, dopóki pamięć nie wydobędzie wspomnienia odgłosu, jaki wydaje pusta taczka na wybojach. Taczka? O świcie? (...) Tak. W końcu zjawiała się w dole, w oddali, w jakimś prześwicie. Azjatycka taczka o dźwięku identycznym jak ten zapamiętany z dzieciństwa czy młodości z jakiejś pracy na budowie. Po to przyjeżdża się do Murgobu. Żeby odnajdywać podobieństwo dźwięków. Gdyby ktoś pytał. (W, s. 191)

Prawdziwa przyjemność podróży - nasłuchiwanie dźwięków, budowanie skojarzeń z rodzinnym domem jako próba odczarowania zgrozy Wschodu. O swojskości świadczy, jak widać, podobieństwo doświadczeń, podobieństwo dźwięków, bo czy może być coś bardziej swojskiego w dalekim stepie, niż dźwięk taczki? Według Stasiuka, nie.

---

<sup>472</sup> *Dzikość lektury. Spotkanie z Andrzejem Stasiukiem*, dz. cyt., s. 19.

Odnajdywanie podobieństw stanowi wręcz sens podróżowania, sens zrozumienia tego, co się doświadcza. Narrator podróżując po Czycie w trakcie swojej pierwszej wizyty bacznie obserwuje rosyjskie miasto porównując je ze wschodnią Polską - smutni ludzie, obdrapane mury budynków:

Poszliśmy dalej, w stronę peryferii, pomiędzy zwyczajne bloki. Były tak samo zrujnowane. Na dachu jednego oblaził wielki napis "MOŁOKO". Tworzywo albo sklejka odpadały od drucianego szkieletu (...) Wyobrażałem sobie, że w cały kraj od Moskwy po Kamczatkę powtykane są słowa wyklepane i pospawane z blachy, słowa z laminatu, z żywicy epoksydowej, ze zbrojonego szkła, z żelaznych prętów, z dykty, z betonu, z drewna, z czarnej gumy, z aluminium, z fiberglasu, z resztek, słowo za słowem, żeby ludzie mieli wszystko, żeby to mogli czytać, ponieważ śwaint nareszcie miał na powrót należeć do nich. Żeby mogli wymieniać wszystkie nazwy, tak jak na początku. (...) Tak, w Czycie było "MOŁOKO" wśród peryferyjnej zabudowy, gdzie mróz na przemian z upałem rozkruszały beton, a za plecami ostatnich domów zaczynał się step wiodący w nicość, pomiędzy kości i kurhany. (W, s. 35-36)

Rosyjskie „mołoko”, polskie „mleko”, wygląda i brzmi nierealnie w pustej niemal widmowej przestrzeni, stanowi pozostałość po ustroju, którego już nie ma. Daje jednak mieszkańcom Czyty pozór normalności: skoro znajduje się tutaj mleko i pozostałe słowa na szyldach „wyklepane i pospawane z blachy”, (...) z laminatu, z żywicy epoksydowej, ze zbrojonego szkła, z żelaznych prętów, z dykty, z betonu, z drewna, z czarnej gumy, z aluminium, z fiberglasu, z resztek, słowo za słowem” to z pewnością musi trwać tutaj życie. Częste wyliczenia podkreślają, jak może się wydawać, skuteczność komunistycznego systemu, jego siłę i moc. Wydaje się jednak, że trwający na całym Wschodzie proces rozkładu jest kolejnym symptomem upadku tego systemu. Następnym słowem-leitmotivem pojawiającym się we *Wschodzie* jest oczywiście „komuna”, narrator określa je jako „groźne” i „pociągające”.

W ustach moich wiejskich krewnych brzmiało głucho, dudniąco jak z głębi studni. Miałem pięć albo sześć lat i nie odznaczało dla mnie nic konkretnego, Tylko ten dźwięk i obrazki, które nie miały nic wspólnego z moim życiem (...). Głuche słowo dudniło jak ze studni, ale miałem sześć lat i wabiło ponuro jak wejście do piwnicy. Matka recytowała czasem wiersz *Granada moja* po polsku,

ale oryginalny tytułowy wiersz wypowiedała z prawidłowym rosyjskim akcentem. Powtarzałem te słowa bezwiednie. Może w ogóle były to pierwsze obce słowa, które poznałem. Granada, Komuna, Granada, Komuna, Komuna, Granada. Bardzo możliwe, że brnąć przez pustynne łąki Nadbuża, wymawiałem te słowa niczym inkantację. (W, s. 283-285)

Zdaje się jakby od tego słowa – od fascynacji oraz jednoczesnego przerażenia – rozpoczęła się przygoda narratora, pragnienie sprawdzenia na własną rękę znaczenia i mitu komuny, w którym pisarz wzrastał. Legenda komuny „wabi jak ponure wejście do piwnicy”, czyli jak miejsce do którego boimy się wejść, a które jednak pociąga i budzi zainteresowanie.

Od pojedynczych słów, poprzez ich brzmienia przechodzimy do zdań. U Stasiuka sporo znajdziemy zdań rytmicznych, raczej krótkich, budujących odpowiednie napięcie, pozwalające „zanurzyć się” w świecie przedstawionym. Najczęściej liczne powtórzenia struktur składniowych, oprócz budowania napięcia, grozy, przypominają mogą dźwięki. We fragmencie opisującym alternatywną historię rodziny Stasiuk posłużył się takimi właśnie powtórzeniami, które swoim rytmem przypominają stukot kół pociągu, w którym transportowani byli więźniowie obozów. Na początku narrator snuje refleksję, która przeradza się w opis dramatu więźniów, ale także obserwatorów transportu:

I jakby stamtąd unosił się ten czarny dym i potem niesiony wiatrem osiadałby na słomianych strzechach, impregnując je ludzkim tłuszczem? I jakby z tych dołów nocą wstawała czerwona luna? I czuć by było woń śmierci i to by weszło i w te strzechy, i w te ściany, i przez ściany do domów, weszło w rzeczy i w szafy, w ubrania i pościel, świeżą, gotową dla gości? I jakbym w swoim beciku też to musiał poczuć, pierwszego dnia, gdy dziadek przyjechał po nas furmanką, i furmankę też by było tym czuć, i konia, i wszystko? (...). I jakby oni wszyscy (...) musieli patrzeć na wolno sunące wagony i nasłuchiwać odgłosów, których nigdy wcześniej nie słyszeli, i gdy zawiął wiatr, musieli czuć tę woń ni to ludzką, ni to zwierzęcą, ten smród brudu i śmierci, i nawet oni przyzwyczajeni do chlewów, obór, zdychania, padliny nie wiedzieliby, co z tym zapachem zrobić. Bo przecież ciągnął niby jeszcze od żywych, ale już nieżyjących. (W, s. 108)

Narrator od szczegółowego opisu przechodzi poprzez wyliczenia do przedstawienia alternatywnej historii, w której mogłaby uczestniczyć zarówno jego rodzina, jak i on sam. Ładunek traumatyczny jest niezaprzeczalny i świadczy o „traumie Wielkiej Wojny”<sup>473</sup>, która powraca w snach i wyobrażeniach kolejnych pokoleń Polaków, dzieci, wnuków i prawnuków jako zdarzenie nieprzepracowane, wymagające jeszcze wielu dyskusji.

### Usłyszeć historię, czy o nasłuchiowaniu

Stasiuka nie tylko zatem, jak czynili dotąd krytycy, możemy nazwać obserwatorem, ale i wyczulonym na dźwięki i głosy słuchaczem. To właśnie historie zasłyszane są dla niego początkiem wielu własnych opowieści. Zarówno *Dziennik pisany później* jak i *Wschód* rozpoczynają się od scen rozmów. W *Dzienniku* jesteśmy świadkami rozmów albańskich mężczyzn. Narrator spogląda na nich z zewnątrz i dostrzega - oprócz wszechobecnego bałaganu i brudu - kulturę niekończących się spotkań i rozmów, tak jakby mężczyźni zamiast pracy trudnili się jedynie wielokrotnie powtarzanym w teście „gadaniem”, „rozmawianiem”, „mówieniem”:

Obejmują się i całują, jakby nie widzieli się Bóg wie jak długo, ale przecież siedzieli tutaj w tym samym składzie minionego wieczoru. Nic się nie zmienia. Dostają swoją kawę, szklankę wody i zaczynają rozmawiać. Od siódmej rano gadają jak baby. Siedzą w rozpadających się miastach, wśród zrujnowanych domów i rozmawiają. Przychodzą kolejni, całują się, siadają i zaczynają mówić. (...) Uciekają z domów i siedzą na ulicach, jakby nie mogli bez siebie wytrzymać, jakby umierali ze strachu przed samotnością. Gdyby ich rozdzielić, pewnie by oszaleli. Są jak duże brzuchate dzieci. Żyją w stadzie. Samotnik nie ma szans. Samotność to choroba, samotność to obłąd. (DPP, s. 5-6).

Co kieruje albańskimi mężczyznami, którzy całymi dniami zatracają się w rozmowie? Być może rozmowa jest formą ucieczki, ucieczki przed traumą wojny, ucieczki przed odpowiedzialnością (za kraj, za rodzinę). Mężczyźni przesiadują w kawiarniach, żyją w stadzie, są bezradni jak dzieci i oczekują pojawienia się kogoś, kto powie im, co powinni robić, ponieważ sami nie potrafią podjąć żadnej decyzji. Żyją w stanie

---

<sup>473</sup> M. Zaremba, *Trauma wielkiej wojny. Psychospołeczne konsekwencje II wojny światowej*, [w:] tegoż, *Wielka trwoga Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków-Warszawa 2012, s. 91.

zawieszenia, jak całe opisywane przez Stasiuka Bałkany. Z ciągłym, hipnotycznym wręcz „mówieniem” narrator spotkał się także w domu serbskiego gospodarza, jak podkreśla, „gospodarz bez przerwy mówił”:

Mówił i pokazywał ślad po chorwackiej kuli. Mówił, a szczupła, poszarzała żona mu przytakiwała, Mówił, że nie rozumie, co się stało, nie rozumie, dlaczego Serbowie potrzebują wszędzie wizy. Nie rozumie, dlaczego jego kraj raptem zbiedniał i nikt się z nim nie liczy. Dlaczego utracili nawet dostęp do morza i na wakacje muszą jeździć za granicę. On sam był na wojnie, stąd ta chorwacka kula, ale to wszystko wina polityków. (...) W kółko powtarzali [gospodarz i jego żona - PM], że za Jugosławii było lepiej i nie wiedzą, dlaczego to wszystko się stało. Potem rozmawialiśmy o muzyce i nasz gospodarz powiedział, że Hitler nie był taki zły, bo przynajmniej wiedział, co zrobić z Cyganami. Nikt nie podjął tematu, więc posłał nam ukośne, sprytnie spojrzenie i powiedział szybko: “To żart, to oczywiście żart”. (DPP, s. 89-90)

Potrzeba ciągłego „mówienia” przez gospodarza z jednej strony jest próbą znalezienia przyczyny biedy panującej w kraju, z drugiej może być odczytywana jako próba poradzenia sobie z doświadczeniem wojennym. Gospodarz, podobnie jak albańscy mężczyźni, potrafi jedynie debatować, podkreślać swoją niedolę. Przyjmuje rolę poszkodowanego w bałkańskim konflikcie (“nie rozumie, dlaczego jego kraj raptem zbiedniał i nikt się z nim nie liczy. Dlaczego utracili nawet dostęp do morza”). Nie bez przyczyny pojawia się tutaj postać Hitlera, którego mężczyźni uznają za dobrego przywódcę, gdyż to właśnie Serbowie w trakcie wojny wykazywali się największym okrucieństwem pod dowództwem Ratko Mladića, nie dziwi więc zachwyty serbskiego gospodarza w stosunku do dyktatora, który później mężczyźni próbują obrócić w żart.

Podobne ciągłe rozmowy wyróżniają wiejskie kobiety w Polsce. We *Wschodzie* narrator wspomina, jak w trakcie wakacji u wujostwa przysłuchiwał się ich „poćwierkiwaniu” i „pogadywaniu”<sup>474</sup>. Rozmowy dotyczą przeszłości, możemy domyślać się, że wojennej. Nie różnią się przeto od debat mieszkańców półwyspu bałkańskiego. Dla narratora nie są istotni jednak bohaterowie opowieści, a dźwięki i

---

<sup>474</sup> „Wtedy tam też stałem wśród starych kobiet. Przesiadwały na parapecie tego długiego okna. Jak opatulone ptaki. Poćwierkując i pogdakując. Sklepowa dołączała do nich zza lady. Nasłuchiwałem, nic nie rozumiejąc. Mówiły strzępkami starych dobrze sobie znanych zdań. Mówiły o starych, znanych na wylot zdarzeniach, które powtarzały od stu lat. Życie, śmierć, ludzie, pogoda, praca. Mówiły ze śpiewnym akcentem. Domyślałem się, zamiast rozumieć. Wystarczyły same dźwięki. Nie znałem bohaterów”. (W, s. 10)

śpiewny akcent gwary. Kobiety z pewnością przypominają bohaterowi matkę, babkę oraz ciotki i to właśnie historie rodzinne stanowiąc będą dla niego nie tylko źródło wiedzy o świecie, ale także przekazanej mu międzypokoleniowo traumy – wojny, Wschodu, Rosji. Analizując *Wschód* Adrian Gleń zauważa, że to, co rzeczywiste, ma początek w domostwie i zmysłach<sup>475</sup>. To właśnie doświadczenie rodzinnego miejsca, a także, co warto podkreślić, rodzinnych opowieści i zasłyszanych historii, wytwarza istniejącą w myśleniu narratora dychotomię między „swoimi” i „obcymi”, „domostwem” i „obczyzną”, która dopiero z czasem, po próbie przepracowania doświadczenia traumatycznego, ulega pewnego rodzaju rozmyciu. Dopiero poznanie i zaznanie tego, co „Inne” pozwala uporać się z ciężarem rodzinnej historii.

Jaki obraz Rosjan otrzymuje młody narrator? Są to przede wszystkim słyszane wciąż opowieści matki, która wspomina:

(...) wynędziała piechotę, która gotowała kury razem z pierzem. Dziesiątki razy słyszałem tę samą opowieść: kury z pierzem, na rękach po trzy zegarki, karabiny na sznurkach. Tak wspominała nadejście rewolucji moja matka, Tak wspominali wszyscy. W miastach i we wsiach. W mowie i w piśmie. (...) Pragnienie tych kur i zegarków nadsięgało gdzieś z głębi Eurazji, z otchłani tundry i stepów. (...) We wsiach z szarego drewna, w chałupach pod strzechami, wśród zagonów piachu czał się strach przed dzikim, niepoliczonym i zachłannym, które nadsięgnie, zagrabi i puści z dymem. (W, s. 23-24)

Rosjanie przybierają tutaj stereotypowy, powielany wielokrotnie obraz kogoś obcego i niebezpiecznego. Maria Janion w *Placzu generała. Esejach o wojnie* podkreślała, że „polska samoidentyfikacja dokonuje się poprzez przedstawienie Rosji jako nie w pełni wartościowego, lecz niebezpiecznego Innego”<sup>476</sup>. Dokładnie taki obraz Rosjanina zapamiętuje z dzieciństwa narrator *Wschodu*. Oczekiwanie na nadejście zła pod postacią Rosjan wytwarzało jednak poczucie wspólnoty, rodzina narratora oraz mieszkańcy wsi każdej nocy z przerażeniem „nasłuchiwali dudnienia artylerii na wschodzie. Ziemia drżała tak, jakby nadsięgały wszystkie konie Azji i wszystkie wielbłądy. W końcu więc gasili światła i przykładali ucho do podłogi. Mądrzejsi kopali w ziemi schowki na kury i

---

<sup>475</sup> A. Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, dz. cyt., s. 57.

<sup>476</sup> Cyt. za: T. Sucharski, *Marii Janion zmagania z polskimi traumami*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 231.

zegarki. Niektórzy myśleli, czyby nie odejść z Niemcami. Ale odgłos ze wschodu podobny był do pomruku Janowej bestii i wszyscy wiedzieli, że Niemiec w tych swoich lśniących cholewach, które wszyscy tak podziwiali, na całej ziemi nie znajdzie schronienia” (W, s. 25). Rosja w opowieściach rodzinnych jawi się jako „bestia”, niemal kompletnie dziki przeciwnik nadciągający z dalekiej Azji, po to by odebrać to co najcenniejsze - kury, zegarki i życie. Nie dziwi więc, że karmiony podobnymi opowieściami narrator bał się Rosji, nawet po zakończeniu wojny, nawet po upadku komunizmu. Bestia wciąż wydawała się żywa, wciąż łaknąca krwi i ofiar. Dodatkowo ciążyła nad nim świadomość trwającego całą wojnę nasłuchiwanie. Jak pisze narrator:

Całe lata z napiętym słuchem. Co noc. Wyczekując kroków i głosów. Truchlejąc że nadchodzą. Niemcy, Rosjanie, tropieni Żydzi, partyzanci patriotyczni, partyzanci internacjonalistyczni, bandyterka, przemytnicy. Niedaleko był Bug i granica sowiecko-hitlerowska. (...) Przychodzili cywilizowani, przychodzili dzicy, przychodziła prawica i lewica, internacjonałiści i patrici, ale przy każdym pukaniu w szybę, przy każdym kołataniu do drzwi powracał gorący dreszcz i zamierał oddech. Nawet gdy pukali goniący resztką sił Żydzi z getta w Sokołowie. (W, s. 25)

Warte podkreślenia w całym opisanym przez narratora rytualnym nasłuchiowaniu i snuciu opowieści jest to, że nie zakończyły się one wraz z zakończeniem wojny. II wojna światowa spowodowała zbyt duże zmiany w strukturze polityczno-społecznej Polaków, aby nie pozostawić w ich pamięci trwałego, nieusuwalnego śladu. Widoczny jest on wręcz międzypokoleniowo. „Trauma wielkiej zmiany”, jak określa ją Piotr Sztompka, jest nazywana przez badacza rodzajem „patologii podmiotowości społecznej, powstałej na skutek długotrwałego, destrukcyjnego przeżycia traumatycznego, zbiorowego doświadczenia terroru i szoku, grozy i strachu, stanu rozpadu i zniszczenia”<sup>477</sup>. Dlatego też nie dziwi fakt, że także po wojnie, rodzina narratora siadała w kuchni i wspominała minione zdarzenia, wciąż przeżywając wojnę od początku do końca. Rodzinne opowieści włączyły narratora w krąg traumatycznych wojennych opowieści, sprawiły że historie wciąż powtarzane stały się też jego historiami, że trauma rodziców, dziadków, ciotek, stała się też jego opóźnionym w działaniu *Nachträglichkeit*. Także po wojnie rodzina siadała w kuchni i wspominała wojenne

---

<sup>477</sup> P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000.

zdarzenia, wciąż przeżywając wojnę od początku do końca. Rodzinne opowieści włączyły narratora w krąg traumatycznych wojennych opowieści, sprawiły że historie wciąż powtarzane stały się też jego historiami, że trauma rodziców, dziadków, ciotek, stała się też jego udziałem:

Więc w tym siedzeniu i rozmowach było dziękczynienie za pokój, ale i nasłuchiwanie, czy przez ten wiatr i przez wysoki śnieg nie przebije się jakiś dźwięki, od którego ścierpnie skóra. Tak siedzieli po ludzku i jakoś po zwierzęcemu, blisko. W środku czarnej nocy i świata, tylko z tym płomykiem w szkle zachodzącym sadzą. Oglądałem to wszystko z oddali, z pościeli, senny i pewnie dlatego byli jak cienie. Trwożliwi, ale zarazem spokojni, bo najgorsze przeszło. I nawet jeśli ostatecznie nie mogli się pozbyć trwogi przed wojną i światem, to zasypiałem w końcu wsłuchany w ich powolną opowieść i bezpieczny. (W, s. 204)

Nie bez znaczenia dla psychiki bohatera są także, wspomniane już wcześniej, opowieści babki, która przedstawia miejsce dzieciństwa bohatera jako krainę umarłych, krainę pełną zwłok Polaków, Ukraińców, Niemców, Rosjan i Żydów. Niewinna kraina dzieciństwa niesie ze sobą ciężar tragicznej historii pełnej opowieści i duchów, którym babka usługiwała. Wytworzona w czasie wojny wspólnota żywych i umarłych znajduje odzwierciedlenie na kartach *Wschodu*, gdzie umarli wciąż powracają we wspomnieniach, obrazach, dźwiękach. Nic więc dziwnego, iż bohater zamieszkując na bezludziu, także nasłuchuje – zwyczajem swojej rodziny:

W osiemdziesiątym szóstym zamieszkałem w drewnianym domu na odludziu. Nocą ciemność po prostu wchodziła do środka. Przenikała nie tylko przez szyby, ale przez stare, suche drewno belek, przez wypełnione mchem i gliną spoiny. I razem z ciemnością te wszystkie dźwięki, których wcześniej nie znałem. Leżałem w mroku i nasłuchiwałem. Czułem lęk, ale od lęku silniejsza była ciekawość, więc wsłuchiwałem się aż po wczesny świt. Myszy, popielice na strychu, owady w drewnie, skrzypienie konstrukcji pod uderzeniami wiatru albo ciepła. Nocne ptaki, zwierzęta w lesie, woda w rzece i w końcu własna wyobraźnia. Wokół nie było nikogo. Za to cmentarzy miałem pod dostatkiem. Co najmniej pięć w zasięgu niedługiego spaceru. Myślałem o duchach, o duchach ludzi, duchach domów, duchach zwierząt, duchach żołnierzy. To wszystko wirowało wokół domu, ocierało się o ściany. Byłem w okolicy jedynym człowiekiem, więc wszystkie przychodziły do mnie. Tak sobie wyobrażałem. (W, s. 15)

W wyobraźni narratora (pobudzonej co prawda halucynogennymi grzybkami) przestrzeń wysiedlonej wioski znów ożywa. Mężczyzna słyszy jak wieś „wstaje z martwych”, docierają do niego dźwięki życia brzęczących wiader, nawoływań, szczekania psów. Przestrzeń duchów wydaje się wtedy bardziej realna niż obecność narratora. Zostaje wskrzeszona w swojej dźwiękowej formie. To literatura pozwala na nowo przywrócić do życia całą wioskę.

### **Stworzyć opowieść - dźwięki, tony i motywy muzyczne**

Jedną z podstawowych dźwiękowych opozycji, która pozwala stworzyć nastrój w konkretnych fragmentach, jest kontrast pomiędzy hałasem a ciszą. O ile u Odojewskiego i Tulli cisza nacechowana była niekiedy negatywnie, o tyle u Stasiuka odnajdziemy w zasadzie głównie jej pozytywne konotacje. Cisza, której narrator doświadcza w Górach Przeklętych, pozwala mu zapomnieć o refleksjach dotyczących drzewnego dymu i nawozu, które znamionowały Holocaust i rzezie. W Altan Els „absolutna cisza”, której narrator doświadcza, pozwala mu kontemplować potęgę natury, a także zestawić jej niewinność z „tym co ludzkie i podszyte grozą”. Natura w swej najczystszej formie jest niewinna, to ludzie nadają jej wymiaru złowieszczego, budując na krańcu świata obozy, łagry i więzienia. Altan Els, mimo iż położone na Wschodzie, nie łączy się w żaden sposób z popiołami, zwózką ciał i wszechobecną śmiercią zlokalizowanych na Wschodzie obozów zagłady:

I ta cisza, której nigdy nie słyszałem w życiu. Wszystko było ogromne, potężne, widoczne na dziesiątki kilometrów, ale nie wydawało żadnego dźwięku. Jakby dopiero miało ruszyć. A ja zjawilem się tutaj z innego świata ze swoim niepokojem, że swoim wyobrażeniem, że czas jest linearny i musimy wciąż podążać z punktu A do punktu B, bo inaczej utracimy sens, A tutaj nic. Wszystko istnieje, ale czas ma postać powietrza, które wciąż krąży wokół ziemi, nadkrusza krawędzie skał i przenosi piaski z miejsca na miejsce. Na wschodnim skraju Altan els. Bo niewykluczone, że prowadził mnie odległy lęk przed tym, co ludzkie. Że kazał raz po raz przedsiębrać wyprawy tam, gdzie to ludzkie przycicha i nie jest podszyte grozą. Z Lubartowskiej na skraj Altan els gdzie pod

ziemią, wśród wiekowych warstwic piasku, można znaleźć jedynie kości zwierząt. Żadnych popiołów, żadnej zwózki ciał. (W, s. 90-91)

Obrazy ciszy reprezentowanej przez potęgę natury zestawione zostają z hałasem generowanym przez ludzi. Stasiuk opisuje imprezowy nastrój panujący w letnich kurortach Czarnogóry. Hałas generowany przez dziesięć tysięcy osób stłoczonych na wąskim pasie wybrzeża był dla niego prawdziwym horrorem:

Bałkany się bawiły. Dudniły głośniki. Co pięć metrów inna muzyka, więc ścigali się, kto głośniej. Las Vegas, neony, kilometry świetlistych zawijasów i echo odbite od gór. Ludzie próbowali tańczyć. (...) W każdym razie nie za bardzo mogli się poruszać. Stali ściśnięci i wznosili ręce, poruszali ramionami w rytm dudnienia. Jakby zatopili i kołysały nimi podwodne prądy. Kawalek dalej było to samo. Dźwięki mieszały się i były nie do odróżnienia, więc oni tam poruszali się w jakimś ogólnym rytmie, który stanowił wypadkową całego tego jazgotu. (...) Na ziemi, na asfalcie leżały dzieci. Po trzy, po pięć lat. Leżały na kawałkach kartonu, czymś przykryte. Obok miały tekturowe pudełka na pieniądze. Spały. Z głośników dudniło, jakby startował odrzutowiec, a one spały. (...) Miały nieruchome twarze. Musiały być czymś naćpane. Może w ogóle nie budziły się, dopóki w Budvie trwał sezon. (DPP, s. 34)

Los wykorzystywanych dzieci podkreśla po raz kolejny niesprawiedliwości społeczne. Zawsze cierpią niewinni, czy to ofiary zbrodni wojennych, czy też usypiane za pomocą narkotyków dzieci. Sezon w Budvie musi trwać, aby Bałkany się bawiły i w dzikim tańcu mogły zapomnieć o nieszczęściu i nieprzepracowanej traumie wojny. Hałas i taniec, podobnie jak ciągłe zagadywanie i rozmowy Albańczyków, są więc sposobem na zapomnienie. Podobnie zresztą bawi się, opisany przez Stasiuka, Poznań. Uciemniony naród pod gołym niebem korzysta z życia niczym mieszkańcy Bałkanów. Nic nas nie odróżnia. Podobnie jak mieszkańcy Czarnogóry zatracamy się w hałasie, uciekając w ten sposób przed ciszą i poznaniem prawdy o sobie:

Godzinę wcześniej kluczyłem po starym mieście wśród tłumu. Tysiące jadły, piły, siedziały i się przechadzały. Muzyka odbijała się od nieba. Nigdy wcześniej nie widziałem tak zadowolonego miasta (...). Byłem wychowankiem północno-mazowieckiej wiochy i nosiłem w sobie na wiki woń letnich nocy, jak ta poznańska, gdy w półmroku płcie napierały na siebie, a w remizie dudnił ówczesny trans dwóch bębnow, talerza i akordeonu. Od zmierzchu do świtu, bez przerwy, by ruch nie ustawał,

nie zamierała ta obsesyjna kręćba, ten mięsny wir ludu na co dzień obciążonego ciężarami ponad ludzką miarę, przeklętego i poniżonego od wieków na wieki...(…) Północnomazowiecki pradawny trans. Z otchłani wieków. (DPP, s. 122-124)

Tym razem zabawa jednak zostaje przez narratora porównana do czasów jego młodości i zabaw w remizie. Nocne tańce nazwane zostają „napieraniem płci”, „obsesyjną kręćbą” i „mięsnym wirem ludu”, co raczej nie świadczy o aprobacie narratora.

Połączenie ciszy i dźwięków charakteryzuje także dom matki narratora. Wciąż uruchomione radio stanowi dla kobiety rodzaj ochrony przed zgiełkiem świata, który ją przeraża. Matka narratora wciąż nasłuchuje: „[p]rzez mury, przez resztki zagajników, przez powietrze. Szuka tych dawnych, pojedynczych dźwięków, które przechowała w pamięci. Wtedy każdy oznaczał jakąś znaną rzecz. Te dzisiejsze nie znaczą już nic. Dlatego tuż po przebudzeniu włącza swoje radia (...). To lepsze od nienazywanego zgiełku świata” (W, s. 54). Radio stanowi zamiennik znanych matce dźwięków, ciągły szum daje poczucie istnienia, tak jak niegdyś rozmowy i nasłuchiwanie. Narrator wiecznie włączone radio nazywa „rodzajem morfiny na strach, który nie pozwala spać” (W, s. 266). Trauma i strach, a także zwyczaj nasłuchiwania, nie opuściły więc nigdy matki narratora. Teraz zamiast nasłuchiwać głosów z dalekiego Wschodu słucha Radia Maryja, które narrator przyrównuje do szumu, który lepszy jest od ciszy kojarzącej się matce z nicością:

Gdy wracam późno, nasłuchuję pod jej drzwiami. Radio gra przez całą noc. Nie wiadomo jednak, czy słucha, czy drzemie. Może śni jej się przeszłość. Te wszystkie rzeczy i zdarzenia. Budzi się i nic nie pamięta. Więc może to radio wypełnia pustkę pamięci. Albo jest jak sen na jawie. Jest zamiast tych wszystkich rzeczy i zdarzeń. Radio na zmianę z telewizorem. Czasem jedno zachodzi na drugie i trudno odróżnić. Miesza się. Nieustanny szum, bo przecież cisza jest straszna i czuć ją nicością. (W, s. 257)

Cisza, która na narratora działa kojąco, dla matki jest symbolem nicości i śmierci, przed którą pragnie się schronić w szumie; każdy chaos jest dla niej lepszy niż poczucie samotności. Radia nasłuchuje zresztą także narrator, dla niego jednak nie jest ono rodzajem tarczy przeciwko ciszy i nicości. Dla mężczyzny stanowi rzekomo „prawdziwy” „głos ojczyzny”. Słuchanie go jest bolesną „podróżą w głąb ojczyzny”. Cierpienia i prośby Polaków są dla narratora autentycznym streszczeniem ich potrzeb.

Ich realność kontrastuje z wypowiedziami księży redaktorów. Według narratora radio jest dla nich jedyną szansą na bycie wysłuchanym:

Więc łapię ten Toruń i wjeżdżam głębiej w ojczyznę. (...) Słucham człowieczych głosów. Że mają wersalkę do oddania (...). Że są elektrykami i mogą za darmo w czymś pomóc w tej dziedzinie (...) Że jak ktoś coś potrzebuje przewieźć, to jest furgonetka do dyspozycji popołudniami (...). Albo że mąż umarł, dzieci dawno odeszły, została tylko najmłodsza, ale ona bez wózka to się w ogóle nie rusza (...). Panie, dopomóż mojemu mężowi w zmaganiach z nałogiem. A mojej żonie dopomóż, by tak nie cierpiała w chorobie. Tego słucham (...). Kiedy zaczynają mówić księża redaktorzy, wyłączam. Mówią ślisko i martwo. Zupełnie inaczej niż ci wszyscy, którzy z tych domów, z tych gminnych poczty wysyłają wdowie grosze. To tak, jakby płacili za to, że czasami mogą mówić łamiącym się głosem z głębi nocy, z otchłani swojego Wielkiego Piątku, swojej Soboty (...). Znikąd. Niemi, odłożeni, odwieszeni na haczyk nicości. Płacą i mogą przemawiać z głębi swojej samotności, z głębi swojego lęku. No więc jadę i czuję w powietrzu wokół ich głosy. Gdyby nie to radio, nigdy bym ich nie usłyszał, nie usłyszałby ich nikt. (W, s. 68-69)

Kwestia ambiwalentnego przywiązania do wiary katolickiej oraz muzyki łączy się w kilku wyrazistych momentach *Dziennika pisanego później* i *Wschodu*. Narrator w *Dzienniku* opisując nabożeństwa majowe porównuje je do „pijaństwa mężczyzn” lub „wojny” (DPP, s. 117-118). Przypomina sobie także, że dziadek pragnął zapisać się do partii, jednak nie pozwoliła na to babcia. Nowa władza zaproponowała mu jednak stanowisko sołtysa, które ten z dumą piastował. W pamięci zapadły narratorowi majowe nabożeństwa, odprawiane w domu dziadków, którym mężczyzna przewodził. Uroczysty nastrój nabożeństwa zapadł głęboko w pamięci chłopca: „W ciasnej izbie robiło się duszno, bo robili to nie na polu, nie na skraju wsi, ale w domu. Kolorowa krepina, pelargonie i brakowało tylko zapachu kadzidła. Był za to pot i głosy rozsadzające izbę” (DPP, s. 117-118). Śpiew odgrywa tutaj funkcję scalającą tak jak niegdyś nasłuchiwanie odgłosów wojny. Wiara zastąpiła w ten sposób wojnę, znalazła też swoich kapłanów. W wizji dorosłego już narratora dziadek zyskuje nawet rolę kapłana komunizmu prowadzącego lud wsi ku lepszej przyszłości. Stasiuk wykorzystał w tym fragmencie motyw litanii loretańskiej odmawianej w czasie nabożeństw majowych, zmieniając jednak Maryjne wezwania na te wychwalające - budzącą wciąż przerażenie, a jednocześnie będącą marzeniem dziadka - komunę:

Bez trudu mogę go sobie wyobrazić, jak odprawia czerwony obrządek: „Komuno nieskalana, módl się za nami. Komuno najczystsza, módl się za nami. Komuno dziewicza, módl się za nami. Komuno nienaruszona, módl się za nami”. A razem z nim jego lud spracowany, zniewolony i wzgardzony od wieków. (...) Wsparci o sztachety wyciągają szyje, by usłyszeć, kto nadchodzi i śpiewa tę dziwnie znajomą ni to pieśń, ni to recytatyw na sto nieposkładanych i beklowych głosów. W złotym blasku maja od podmokłych pól i sosnowych zagajników z niemieckim, trupim mięsem, gdzie wirują połyskliwe, zielone muchy, od dworskich zagonów, gdzie błądzą duchy zmarłych w niewoli, z dziadowskiej niewoli podnosił się głos: „Komuno Zbawiciela, módl się za nami. Komuno roztropna, módl się za nami. Komuno czcigodna, módl się za nami”. (...) Głosy niosą się w upale południa (...). Więc wychodzą z obejść, wypędzają bydło, odwiązują psy z łańcuchów, odmykają chlewy (...), jakby mieli nigdy nie powrócić, jakby szli na arkę, która pomieści całe plemię, za dziadkiem, który nie milknie nawet na chwilę (...). Bydlęco-ludzki wąż pełźnie przez równinę i wzbija kurz pod niebo, Pęcznieje, puchnie, grubieje, wzdęty od kolejnych rodzin i stad szoruje szerokim brzuchem przez sołectwa i gminy, roztrąca przeszkody, łamie płoty, gniecie zarośla, zostaje po nim szara, naga ziemia. (W, s. 282)

Jest to wizja nieco makabryczna, być może traumatyczna. Nabożeństwo nabiera bowiem cech komunistycznego obrzędu. Zawiera w sobie jednak paradoksalnie to wszystko, co narrator utożsamia z polskością - katolicyzm, wiejskie pochodzenie, komunistyczny pochód ludzi ku lepszej przyszłości. Scena ta pełna jest dysharmonii tak istotnej dla Stasiukowej koncepcji dzieła:

Dla pisarza każde napięcie jest dobre. Wszystko, co niezharmonizowane, jest ciekawsze, daje szansę. Można wtedy poszukiwać harmonii. Nie znam innego świata, zawsze żyłem w świecie dziwnym. Tutaj, w Wołowcu, też przecież jestem obcy. I nie wiem, jak może być inaczej. Wszyscy są tu obcy, wszyscy się przemieszczają. Cała tutejsza wieś warta jest opowieści. Przecież tu jest niesamowite pomieszanie wszystkiego – miejscowych, miastowych; w backgruondzie są wysiedleńcy spustoszeni przez Polaków, ta skromna część, która wróciła, żeby patrzeć, jak Polacy znowu okupują ich ziemię i budują sobie wille. Mam nadzieję wykorzystać to w mojej książce

o Wschodzie. Będzie o tym, jak cywilizację komunizmu budowali przesiedleńcy. Z wykorzystaniem moich historii rodzinnych<sup>478</sup>.

Motyw modlitwy powraca także w *Dzienniku pisanym później*. Narrator podróżując rano po Polsce śpiewa godzinki, by, jak przyznaje, poczuć wspólnotę zmarłych przodków, wspólnotę uciemieźzonych, strauumatyzowanych Polaków, zwłaszcza starszego pokolenia, które rytmicznie kołysze się „lekkko w tył i przód”, powtarzając słowa znanej modlitwy:

Śpiewam, by przywołać pamięć swoich babek i dziadków. Tak robiłem i teraz, na tej gołodzi. Przypominałem sobie ich twarze. Były podobne do tych na przystankach. Ich domy były podobne do tych przy drodze. (...) Ale zapamiętałem z dzieciństwa tę dziwną przemianę, tajemne przeistoczenie, gdy i poranku z ust dziadków zaczynały płynąć słowa pieśni. Zazwyczaj mówili ludową prozą, a raptem, nieoczekiwanie spływał na nich dar poezji. Ich twarze jaśniały, a wzrok sięgał poza codzienność, wysoko, daleko, gdzie okrucieństwo życia nie miało dostępu. (...) Dlatego gdy jadę przez kraj, rano, daleko od domu, zawsze tego słucham, Wyobrażam sobie swoich dziadków kiedyś i tych wszystkich ludzi o szarej godzinie poranka, teraz, w domach, które mijam, wsłuchanych w pieśń, która zdaje się nie mieć końca, (...) Wyobrażam sobie, jak siedzą przy swoich radiach i kołyszą się lekko w tył, w przód, a ich usta bezwiednie podążają za modlitwą. W tył i w przód. W głąb czasu, poza jego wyobrażalne granice. (...) W tył i w przód, szepcząc, powtarzając, śpiewając o Mojżeszu, Aronie, Gedeonie w połowie listopada minionego roku w Woli Rzeczyckiej, w Musikowie, Bąkowie, Chłopskiej Woli i w Podborku. Śpiewałem razem z nimi. (W, s. 94-95)

We fragmencie tym najważniejsze jest stworzenie wrażenia wspólnoty ze wszystkimi Polakami, gdyż, jak pokazywał we wcześniejszych fragmentach Stasiuk, cały nasz kraj mierzy się z traumami wojny, komunizmu, dziedzictwa dawniejszej przeszłości. W tym przypadku melodia i słowa znanej modlitwy stanowią czynnik scalający. Pozwalają na chwilę poczuć harmonię, nie tylko dźwięków i muzyki, ale przede wszystkim wspólnoty doświadczenia.

---

<sup>478</sup>A. Stasiuk, *Kiedy nicość zamienia się w esencję...*, dz. cyt.

## 4. Podsumowanie

Powyższe fragmenty miały za zadanie zaakcentować punkty wspólne doświadczenia traumatycznego zawartego w *Dzienniku pisanym później* oraz *Wschodzie* Andrzeja Stasiuka w kontekście problematyki nastrojowości. Wcześniejszy przegląd recepcji twórczości pisarza przypomniał, że sytuowano ją w obrębie „męskiej prozy”, „literatury podróżniczej”, a także niekiedy twórczości melancholijno-nostalgicznej. Dopiero *Dziennik pisany później* pozwala przemyśleć w jego pisarstwie wątki traumatyczne, zwłaszcza strach spowodowanych wojną bałkańską. We *Wschodzie* Stasiuk powrócił do opisu doświadczeń traumatycznych, przedstawiając swoje dzieciństwo i młodość w domu przepełnionym opowieściami wojennymi. Dorastanie w komunistycznej Polsce pogłębiło kolejną traumę związaną ze Wschodem, czyli strachem przed radziecką Rosją, obozami zagłady, a także komunizmem. Podejmowane przez narratora obu książek podróże do miejsc budzących strach, stanowią próbę przezwyciężenia doświadczenia traumatycznego. Próbą jego przezwyciężenia oprócz podróży może być także literacki zapis doświadczanej traumy z wykorzystaniem środków budujących nastrojowość, a sam nastrój może być postrzegany m.in. jako rodzaj autoterapii. O ile trauma bałkańska została, moim zdaniem, przez autora z trudem oswojona, co do traumy Wschodu nie byłabym tego pewna. Być może bezpośrednio doświadczenia sprawia, iż kwestie dotyczące traumy nie tylko prywatnej, ale zbiorowej nie są możliwe do przepracowania, a nastrajanie ostatecznie przegrywa z rozstrojeniem.

Problemy związane z „prześnioną rewolucją” i postpamięciowym dziedzictwem, wojenną traumą stanowią także kanwę najnowszej powieści Stasiuka *Przewóz*. Świadczy to o szczególnej wadze tego rodzaju tematyki w twórczości pisarza. *Przewóz* stanowić może kolejną próbę przezwyciężenia traumy poprzez uparte powroty do tej samej tematyki. W jednym z wywiadów autor zauważył: „Może jednak prawdą jest, że ciągle piszę jedną książkę”<sup>479</sup>. W takim przypadku pisarstwo Stasiuka eksplorujące tematykę wojenną byłoby zbliżone do pisarstwa Odojewskiego, który nazywany był „pisarzem jednej fabuły” oraz twórczości Magdaleny Tulli, której ukryty

---

<sup>479</sup> A. Stasiuk, „Z wiekiem coraz bardziej interesuje mnie pamięć”, rozm. przepr. Łukasz Saturczak, „Przekrój”, 29.06.2021, online: <https://przekroj.pl/kultura/z-wiekami-coraz-bardziej-interesuje-mnie-pamiec-lukasz-saturczak>, dostęp: 14.07.2021.

postpamięciowy nurt okazał się głównym spoiwem wszystkich jej dzieł. „Jedna książka” Stasiuka powołała zarazem cały kompleks zabiegów pisarskich spod znaku *Stimmung*, które pokazują, jak dzięki nastrojowi pisarz „domyśla się” swojej i zbiorowej traumy, jak ją poprzez nastrój wydobywa spod kolejnych poziomów pamięci, własnych skojarzeń oraz emocji, jak wreszcie próbuje z nią żyć w nowym układzie cierpliwie wypracowywanych relacji nastrojenia i rozstrojenia.

# ZAKOŃCZENIE

Analizowane w trzech rozdziałach utwory Włodzimierza Odojewskiego, Magdaleny Tulli oraz Andrzeja Stasiuka pozwalają dostrzec potrzebę wyrażenia doświadczeń traumatycznych przy zastosowaniu technik budowania nastrojowości. Mimo iż „czytanie nastrojów” u każdego z wymienionych autorów przebiegało zgodnie z podobnym kluczem nastrojowym, obejmującym kategorie prozodyjne i rytmiczne, dźwiękowe, muzyczne, a także komponenty pogodowe dostrzegalne jest, iż autorzy posługują się różnymi stylami w wyrażeniu doświadczenia traumatycznego.

Zarówno Odojewski, Tulli jak i Stasiuk w analizowanych utworach poruszają zagadnienia, które bliskie były ich życiowemu doświadczeniu. U Odojewskiego - rzeź wołyńska, u Tulli postpamięć związana z doświadczeniem Zagłady, u Stasiuka trauma bałkańska i ta związana szczególnie ze Wschodem rozumianym jako radziecka czy komunistyczna Rosja. Każdy z twórców wykorzystał swoje doświadczenie i przemienił je w literacki obraz, literatura w tym przypadku spełniała więc także funkcję terapeutyczną.

W zbiorach opowiadań Włodzimierza Odojewskiego (*Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania; Bez tchu, ...i poniosły konie, W stepie, ostach i burzanie*) oraz powieści *Oksana* traumatyczne doświadczenie rzezi wołyńskiej wybrzmiewa jako punkt centralny. Odojewski jako „pisarz jednej fabuły” uparcie powraca do traumatycznego wydarzenia i wyraża je za pomocą komponentów referencyjnych oraz materialnych<sup>480</sup>. Na plan pierwszy wysuwa się prozodia i charakterystyczny rytm tworzonych przez Odojewskiego zdań. Dzięki nim czytelnik zyskuje możliwość „zanurzenia się” w historię, a także pełniejszego zrozumienia działań bohaterów. Pomagają one także podkreślić momenty rozstrojenia bohaterów opowiadań, dzięki zaś zastosowaniu wspomnianych ram nastrojowych akcentowane są także momenty zestrojenia z otoczeniem. Nastrojowość opowiadań budują także pojawiające się elementy muzyczne, dźwiękowe, głosowe oraz pogodowe.

---

<sup>480</sup> „Zazwyczaj, gdy myślimy o traumie, czy osobie strauumatyzowanej, skłonni jesteśmy sądzić, że trauma przejawia się w milczeniu czy niemocie. Zajmując się tymi kwestiami, zdałem sobie sprawę, że trauma znajduje także swój wyraz w swoistej logorei; niektórzy po prostu nie są w stanie przestać mówić! Ta niekończąca się, kompulsywna narracja, uporczywy wysiłek złożenia świata na nowo w opowieści, raz za razem. To niezwykle interesujące: fakt, że choć ludzie ci potrafią opowiadać, nie oznacza jednak, że są w stanie wypowiedzieć traumę, odnieść się do niej, dać jej wyraz”. (Ernst van Alphen, *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 211-212).

Magdalena Tulli we *Włoskich szpilkach* i *Szumie* także świadomie korzysta z komponentów nastrojowych do stworzenia opowieści, która pozwala wypowiedzieć niezwykle raniące doświadczenie postpamięci. Bohaterka i narratorka opowiadań ukazuje się jako jednostka rozstrojona, która ze względu na - początkowo niezrozumiałe dla siebie - doświadczenie postpamięciowe ma problem z wyrażeniem swojej traumy. Dziewczynka podnosi głos, krzyczy, miewa ataki furii, które powodują coraz większy dystans między nią a rodziną. Dwujęzyczność oraz żydowskie pochodzenie stają się przyczyną odosobnienia w grupie rówieśniczej. Dopiero w pełni świadoma próba opowieści o przeżytym doświadczeniu postpamięciowym (za pomocą motywów dźwiękowych, muzycznych, wykreowanego świata fantazji) pozwalają jej odnaleźć momenty zestrojenia podmiotowego. Niezwykle istotne w *Szumie* są momenty rozmów ze zmarłymi bliskimi, które bohaterka odbywa przez telefon - stanowią one rodzaj autoterapii i pozwalają jej spojrzeć w głąb zapośredniczonej postpamięciowo podmiotowości, a także na nowo zestroić – otworzyć się na życie w szumie codzienności.

Analizowane utwory Andrzeja Stasiuka pozwalają odkryć pisarza jako autora zmagającego się z ukrywaną wcześniej lub nie rozpoznaną przez siebie traumą. W *Dzienniku pisanym później* wyraźnie zaakcentowany został wątek traumy bałkańskiej, która prezentowana była na kartach książki za pomocą różnorodnych zabiegów nastrojowych. Podejmowane przez Stasiuka podróże do miejsc budzących strach stanowią próbę przezwyciężenia doświadczenia traumatycznego. Próbę taką stanowi także literacki zapis traumy za pomocą środków budujących nastrojowość: rytm zdań, nastrojowe opisy aury, zwłaszcza deszczowej, a także odwiedzanych przez narratora miejsc. We *Wschodzie* Stasiuk powrócił do opisu doświadczeń traumatycznych, przedstawiając swoje dzieciństwo i młodość w domu przepełnionym opowieściami wojennymi, które były przyczyną wykreowania w narratorsze strachu przed Rosją utożsamianą z okrucieństwem. Dodatkowo traumę tą pogłębiło dorastanie w komunistycznej Polsce. Tak jak podkreślałam wcześniej, o ile trauma bałkańska została, moim zdaniem, przez autora z trudem oswojona, co do traumy Wschodu nie byłabym tego pewna. Być może bezpośrednio doświadczenia sprawia, iż kwestie dotyczące traumy nie tylko prywatnej, ale zbiorowej nie są możliwe do przepracowania, a nastrojowanie ostatecznie przegrywa z rozstrojeniem. Tematykę postpamięciowego dziedzictwa i wojennej traumy Stasiuk porusza także w najnowszej powieści *Przewóz*,

co świadczyć może o próbach przezwyciężania traumy opisywanej we *Wschodzie*, poprzez uparte powroty do tej samej tematyki.

Warto przywołać w tym miejscu koncepcję Marielle Macé, która w swoim tekście *Ways of Reading, Modes of Being* skupiła się na pojęciu stylu w odniesieniu nie tylko do twórczości, ale także pewnej postawy życiowej. Jak zauważa badaczka:

(...) styl jest naszą aktywną zdolnością, naszą praktyczną siłą i naszą etyką, postawa zaś, stanowi o naszej istocie. (...) Nasze działania są środkami, dzięki którym każdy z nas odkrywa i eksponuje nie tylko kim jest, lecz całą swoją postawę życiową (...). Literatura jest bezpośrednio zaangażowana w produkcję tego typu modeli do stylizowania jaźni. Dla niektórych koncepcja i doświadczanie prywatnego i społecznego życia przybrało formę uporządkowanej narracji, możemy wymienić na przykład Ricoeura i Sartre'a, dla których formy egzystencji stają się nieodłącznymi formami narracji, odnoszą się też one zarówno do ich życia, jak i twórczości. Inni egzystują w formach zbliżonych do muzycznych, antycypując go jako szczególny styl ekspresji, akcentując głównie harmonijne i dysharmonijne brzmienie. Kiedy Nietzsche filozofuje na temat muzyki lub Barthes zaczyna grać na pianinie, lub też Sartre także zaczyna to czynić - wszyscy oni szukają rytmu, ale na swój własny sposób ("i żaden z nich", jak pisał Proust, "nigdy nie dowie się, które dźwięki były realizacją niepojętego i tajemniczego rytmu")<sup>481</sup>.

Analizując dzieła trojga twórców – Odojewskiego, Tulli i Stasiuka – nie śledziliśmy rozumowego rozwiązania problematyki traumy, lecz wysiłki przeżycia po traumie, a także życia w jej nieuniknionej bliskości. Analizowani twórcy poszukują w swoich dziełach sposobu na owo wspomiane przez Macé życie-przeżycie i jest nim pewien krystalizujący się stopniowo *styl* pisania o traumie. To dzięki owemu stylowi

---

<sup>481</sup> (...) style is our active capacity, our practical strength, and our ethic, manner, is ultimately, our being. (...) Our actions are the means by which each one of us explores and exposes not only what kind of being we are, but a whole manner of existing (...). Literature is directly involved in the production of such models for stylizing the self. There are those whose conception and experience of personal and social life take the form of a tidy narrative, such as Ricoeur or Sartre, for whom existential forms are inevitably narrative forms, and who related to their lives as stories. Others regard the arc of existence as a musical tune, interpreting and anticipating its particular phrasing, its harmonious or dissonant tones. When Nietzsche philosophizes in music, or Barthes begins playing the piano, or Sartre, too, begins playing the piano, albeit in a slightly different way, they are all seeking a rhythm ("and no one, not even oneself," as Proust writes, "will ever know which tune was pursuing one with its ineffable and mysterious rhythm". (M. Macé, *Ways of Reading, Modes of Being*, „New Literary History” 2013, nr 2, s. 220-221. Tłum. Moje - PM).

znajduje się – i za chwilę traci – możliwość dalszego życia-pisania po traumie, ponieważ, jak wiemy, wyrażenie doświadczenia traumatycznego, a także pełne oswojenie traumy, czy też zestrojenie podmiotu, nie jest możliwe. Każdy z trzech piszących sięgał po zabiegi tworzenia nastroju pojmowanego jako materialne i referencyjne elementy utworu, ale ich konfiguracja oraz jednostkowa forma były odmienne, gdyż każdy z nich odpowiadał na rażącą siłę innej intymnie przeżywanej traumy.

Ciągła potrzeba odpowiedniego wyrażenia doświadczenia traumy, dawania świadectwa o zbrodni wołyńskiej, znalazła w dziełach Odojewskiego odzwierciedlenie w „splątaniu języka” i długich zdaniach tworzonych przez pisarza. Traumatyczne wspomnienia aktywowane były u niego za pomocą osób, dźwięków kojarzących się z bolesną przeszłością. W dziełach Tulli oprócz zmagania z postpamięciową traumą, możemy dostrzec wyraźne korzystanie z motywów fantastycznych oraz metafor muzycznych, które pomagają bohaterce wyrazić doświadczenie Zagłady będącej udziałem jej matki, a także dostarczają prób zestrojenia z otaczającą rzeczywistością (podobnie zresztą jak pojawiająca się w jej dziele kategoria szumu). Stasiuk z kolei w swoich utworach próbuje dookreślić doświadczenie traumy poprzez realne powroty do miejsc będących świadkami wojen i śmierci. Podróżowanie zyskuje w jego dziełach walor poznawczy - pozwala narratorowi nie tylko podjąć próby wyrażenia doświadczenia traumy, ale przede wszystkim pozwalają mu poznać samego siebie.

Oczywiście wymienieni autorzy stosują wiele stylów nastrojowego pisania o doświadczeniu traumy, dlatego też warto podkreślić, iż nie ma jednego nastroju literatury wyrażającej traumę, są jedynie niepowtarzalne, silnie idiomatyczne style pisania o niej, gdyż niemożliwe do powtórzenia (nawet w literackim stylu) jest czyjeś doświadczenie traumy wraz ze współtworzonym przez nią skomplikowanym pejzażem emocjonalno-nastrojowym zranionej jednostki.

## **Bibliografia**

Literatura podmiotu:

Odojewski Włodzimierz, *Bez tchu*, Wydawnictwo Rosner & Wspólnicy, Warszawa 2002.

Odojewski Włodzimierz, *...i poniosły konie*, Wydawnictwo Książkowe Twój STYL, Warszawa 2006.

Odojewski Włodzimierz, *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*, Wydawnictwo Książkowe Twój STYL, Wydanie II poszerzone, Warszawa 2000.

Odojewski Włodzimierz, *Oksana*, Wydawnictwo Książkowe Twój STYL, Warszawa 1999.

Odojewski Włodzimierz, *W stepie, ostach i burzanie i inne opowiadania*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2009.

Stasiuk Andrzej, *Dziennik pisany później*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017

Stasiuk Andrzej, *Wschód*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014

Tulli Magdalena, *Szum*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2014

Tulli Magdalena, *Włoskie szpilki*, wydanie II uzupełnione i zmienione przez Autorkę, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2017.

Literatura przedmiotu:

Alexander Jeffrey C., *Trauma kulturowa i tożsamość zbiorowa*, [w:] *Znaczenia społeczne. Studia z socjologii kulturowej*, przeł. S. Burdziej, J. Gądecki, Nomos, Kraków 2010, s. 195.

Alphen Ernst van, *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami*. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 211-212). s. 207-218.

André Christophe, *Nastroje. Jak nauczyć się pogody ducha?* przeł. Krystyna Arustowicz, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2017

Armatowska Joanna, *Konstrukcja i dekonstrukcja w prozie Magdaleny Tulli na przykładzie „Snów i kamieni”*. „Polonistyka” 2010, nr 9.

Arno Anna, *Śluzę*, „Zeszyty Literackie” 2015, nr 1.

Bal Mieke, *A gdyby tak? Język afektu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s.165-188, s. 184,  
online: [http://rcin.org.pl/Content/51078/WA248\\_67201\\_P-I-2524\\_bal-a-gdyby.pdf](http://rcin.org.pl/Content/51078/WA248_67201_P-I-2524_bal-a-gdyby.pdf),  
dostęp: 10.07.2021

Baranowski Paweł, Hatt Fred, *Światło w malarstwie*, Metal Merge, Poznań 2013.

Barańska Paulina, *Jesteśmy bydłętami (A. Stasiuk „Kucając”)*, „Popmoderna”  
18.01.2016, online: <https://popmoderna.pl/jestesmy-bydletami-a-stasiuk-kucajac/>,  
dostęp: 14.07.2021.

Bielik-Robson Agata, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*,  
UNIVERSITAS, Kraków 2004.

Błoński Jan, *Słowa i upiory*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 5.

Bojarska Katarzyna, *Historia zagłady i literatura (nie)piękna*, „Pamiętnik Literacki”  
2008 nr 2.

Bojarska Katarzyna, *Myślenie z wnętrza pustki: od nieobecności do utraty*, „Teksty  
Drugie” 2014, 5, s. 47-63, online: [http://rcin.org.pl/Content/60088/WA248\\_79684\\_P-I-2524\\_bojarska-myslenie\\_o.pdf](http://rcin.org.pl/Content/60088/WA248_79684_P-I-2524_bojarska-myslenie_o.pdf),  
dostęp: 10.07.2021.

Borowczyk Jerzy, *Zmagania z początkiem. Przed-tekst wybranych opowiadań  
Włodzimierza Odojewskiego (na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)*, “Forum  
Poetyki” 2020 nr. 22, online:  
<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/article/view/27423/24998>,  
dostęp: 22.05.2021.

Browarny Wojciech, *Dylematy literatury polskiej po 1989 roku*, [w:] *Prace Literackie  
XLVII* pod red. M. Ursela, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław

2007, s. 231-248, online: <https://wuwr.pl/plit/article/view/3398/3278>, dostępny: 05.07.2021.

Budkowska Marta, *Ćwiczenia z przemijania. O „Grochowie” Andrzeja Stasiuka*, „Kultura Liberalna” 2013, nr 1, online: <https://kulturaliberalna.pl/2013/01/01/budkowska-cwiczenia-z-przemijania-o-grochowie-andrzeja-stasiuka/>, dostęp: 20.06.2021.

Bugajski Leszek, *Dlaczego Stasiuk podróżuje?*, „Twórczość” 2014 nr 7, s. 115

Bugajski Leszek, *Romans i historia*, „Twórczość” 1999, nr 12.

Burska Lidia, *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 34.

Buryła Sławomir, *Artyści i ich opiekunowie. Wokół dzieła Joanny Siedleckiej „Kryptonim «Liryka»”. Bezpieka wobec literatów*, „Znak” 2009, nr 7–8.

Burzyńska Anna, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2012, wyd. II, s. 82.

Caruth Cathy, *Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 125-136 s. 125-126.

Certeau Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przekł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

Chmielewska Katarzyna, *Kłęska powieści? Wybrane strategie pisania o Szoe* [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków 2005.

Cieśla-Korytowska Maria, *O romantycznym poznaniu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Cieślak Jacek, „Przewóz” Stasiuka. *Dzierżyński i Duda nad Bugiem*, „Rzeczpospolita”, 29.04.2021, online: <https://www.rp.pl/Literatura/304259981-Przewoz-Stasiuka-Dzierzynski-i-Duda-nad-Bugiem.html>, dostęp: 05.07.2021.

Cieślak Krzysztof, *Tam, gdzie kończy się świat. Literacka Nagroda Europy Środkowej Angelus*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 42, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/tam-gdzie-konczy-sie-swiat-30564>, dostęp: 14.07.2021.

Cieślak-Wilk Nina, *Na gruzach (nie)pamięci, czyli podróżnicza opowieść z tezą („Taksim” Andrzeja Stasiuka)*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 223-237.

Cuber Marta, *Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

Czaplejewicz Eugeniusz, *Rzecz pamięci (z poetyki literatury emigracyjnej)*, [w:] tegoż: *Pragmatyka, dialog, historia*, Warszawa 1990.

Czapliński Przemysław, *Gnostycki traktat opisowy*, „Kresy” 1998, nr 1.

Czapliński Przemysław, *Literatura małych ojczyzn — koniec i początek*, [w:] *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, pod red. A. Lam, T. Wroczyński, Warszawa 2002.

Czapliński Przemysław, *Nasza większa ojczyzna*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 237, dodatek „Kultura”.

Czapliński Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

Czapliński Przemysław, *Ruchome marginesy, szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 5-6.

Czapliński Przemysław, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Czapliński Przemysław, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001.

Czapliński Przemysław, *Zagłada centrum. („Dziewięć” A. Stasiuka)*, [w:] tegoż, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*, Kraków 2002.

Czechowicz Jarosław, *Kierunek i czas*, „ArtPapier” 15.10.2014, nr 20 (260), online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=210&artykul=4587&kat=1>, dostęp: 14.07.2021.

Czerwińska Małgorzata, *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 229-252

Czerwiński Grzegorz, *Powracając do Odojewskiego*, „Fraza”, online: [http://fraza.univ.rzeszow.pl/teksty\\_naukowe/grzegorz-czerwinski-powracajac-do-odojewskiego.pdf](http://fraza.univ.rzeszow.pl/teksty_naukowe/grzegorz-czerwinski-powracajac-do-odojewskiego.pdf), dostępny: 22.05.2021.

Czyżak Agnieszka, *Wyprawy na Wschód – literatura współczesna wobec problemu tożsamości*, „Polonistyka. Innowacje” 2018, nr 8.

Darska Bernadetta, *Śmierć jako część życia*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 76-92.

Dąbrowski Mieczysław, *Fantazmat żydowski w literaturze polskiej*, [w:] tegoż, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2011.

Dębińska-Pawelec Joanna, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

*Dlaczego afekty*, Instytut Badań Literackich, online: <http://ibl.waw.pl/pl/o-instytucie/pracownie-i-zespoły/zespół-do-badań-nad-literaturą-i-kulturą-późnej-nowoczesności/afektyinowoczesność>, dostęp: 25.05.2021.

Drenda Olga, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Karakter, Kraków 2016.

Dunin Kinga, *Karoca z dyni*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.

Dutka Elżbieta, *Heterotopie. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, pod red. Agnieszki Nęckiej, Dariusza Nowacki, Joanny Pasterskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, online: [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2133/1/Dutka\\_Heterotopie.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2133/1/Dutka_Heterotopie.pdf), dostęp: 05.07.2021, s. 437-466.

Dutka Elżbieta, *Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych. Cz. 1*, pod. red: A. Nęckiej, D. Nowackiego, J. Pasterskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 525-550, online: [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2157/1/Dutka\\_Historyjki\\_czy\\_historie.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/2157/1/Dutka_Historyjki_czy_historie.pdf), dostęp: 05.06.2021

Dutka Elżbieta, „*Ten jego emigracyjny los*”. *O tomie opowiadań Włodzimierza Odojewskiego „...i poniosły konie”*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego, Zeszyt 70/2011, online: [https://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/513/14\\_TiK2011\\_Elzbietadutka\\_HL6.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/513/14_TiK2011_Elzbietadutka_HL6.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp: 14.05.2021.

Dziadek Adam, *Projekt krytyki somatycznej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014, s. 124.

Dziadek Adam, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.

Dzika-Jurek Kamila, *Jedwabna czerwień. Kolor i materiał w powieści W czerwieni Magdaleny Tulli*, [w:] *Proza polska XX wieku: przeglądy i interpretacje*, T. 3, pod. red. E. Dutki, G. Maroszczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 55-75. s. 57, online: <https://core.ac.uk/download/pdf/197744541.pdf>, dostęp: 05.06.2021.

Dzika-Jurek Kamila, „Setka szarych palt”. (Nie)świadomość Zagłady w powieści Skaza Magdaleny Tulli, „Teksty Drugie” 2013, nr 5, s. 27, online: <https://rcin.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/62250?id=62250>, dostęp: 05.05.2021, s. 25-41.

*Dzikość lektury. Spotkanie z Andrzejem Stasiukiem*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 13-23.

Fabianowski Andrzej, *Konwicky, Odojewski i romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1999.

Felski Rita, *Literatura w użyciu*, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2016.

Aleksander Fiut, *Postmodernizm à la polonaise*, [w:] tegoż, *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 314.

Foster Hal, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2012

Gleń Adrian, *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2019.

Jan Gondowicz, *Pamiętnik z powstania Warszawy*, „Nowe Książki”, 1995, nr 5.

Gosk Hanna, *Dyskurs zamiast opowieści (Zbigniew Kruszyński Na lądach i morzach, Szkice historyczne, Magdalena Tulli Tryby)*, [w:] tejże, *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2005, s. 206-213.

Gosk Hanna, *Dyskursywizacja materiału pamięci. (Andrzej Stasiuk „Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej”, Marek Sieprawski „Miasteczko z ludzką twarzą”)*, [w:] tejże: *Zamiast końca historii. Rozumienie oraz prezentacja procesu historycznego w polskiej prozie XX i XXI wieku podejmującej tematy współczesne*, Warszawa 2005, s. 199-205.

Gosk Hanna, *O czym opowiada Inny/Obcy?*, „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 13.

Grzemska Aleksandra, *Stan ciągłej gotowości*, „Pogranicza” 2012, nr 2

Graczyk Ewa, *Zapoznać się z istotną swoją strukturą*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 123-128.

Gumbrecht Hans Ulrich, *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, tłum. Erik Butler, Stanford University Press, 2012.

Gumbrecht Hans Ulrich, „Czytanie nastrojów”. *Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, przeł. A. Żychliński, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012.

Gumbrecht Hans Ulrich, *Jak podchodzić do „poezji jako rodzaju uwagi”?*, przeł. J. Krajewska, „Forum Poetyki/Forum of Poetics” 2016, nr 1.

Gumbrecht Hans Ulrich, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, tłum. A. Paszkowska, wstęp A. Krzemiński, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

Gumbrecht Hans Ulrich, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, tłum. K. Hoffmann, W. Szwebs, Poznań 2016.

Heidegger Martin, *Bycie i czas*, przekł., przedm., przypisy B. Baran, Warszawa 2008.

Heydel Marta, *Byliśmy nieprzyjaciółmi*, „Dwutygodnik” 2014, nr 10, online: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5479-bylismy-nieprzyjaciolmi.html>, dostęp: 20.06.2021).

Hirsch Marianne, *Pokolenie postpamięci. Piśmiennictwo i kultura wizualna po Zagładzie*, przeł. Marcin Rychter, s. 19. online: [https://www.nexto.pl/upload/virtualo/wydawnictwa\\_uniwersytetu\\_warszawskiego/26d7a25412038f5ddac8ef6cf680d8a88cbb911e/free/26d7a25412038f5ddac8ef6cf680d8a88cbb911e.pdf](https://www.nexto.pl/upload/virtualo/wydawnictwa_uniwersytetu_warszawskiego/26d7a25412038f5ddac8ef6cf680d8a88cbb911e/free/26d7a25412038f5ddac8ef6cf680d8a88cbb911e.pdf), dostęp: 20.06.2021

Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” Spring 2008.

Hirsch Marianne, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań 2010.

Horubała Andrzej, *Posmoleński kicz*, „Uważam Rze”, online: <http://www.old.uwazamrze.pl/artukul/802596/posmolenski-kicz>, dostęp: 10.06.2021.

Hutnikiewicz Artur, *Młoda Polska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Iwańska Ewelina, *Czy to my jesteśmy głupi*, „Twórczość” 2020, nr 3, online: <http://tworczość.com.pl/artukul/czy-to-my-jestesmy-glupi/>, dostęp: 14.07.202

Iwasiów Inga, *Anachroniczny bastion*, „Kresy” 1999, nr 4.

Iwasiów Inga, *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Próba Feministyczna*, Wydawnictwo Jota, Warszawa 1994.

Iwasiów Inga, *Spotkanie polsko-ukraińskie. Lektura wznowiona Oksany*, „Teksty

Drugie” 2018, nr 5, s. 107–117, online:

[https://rcin.org.pl/Content/119733/WA248\\_148281\\_P-I-2524\\_iwasiov-spotkanie\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/119733/WA248_148281_P-I-2524_iwasiov-spotkanie_o.pdf), dostęp: 29.05.2021.

Iwasów Inga, *Zejdź w ciemność, kochanie*, „Pogranicza” 1999, nr 5.

Iwasów Sławomir, *Między Wschodem a Zachodem. Podróżowanie (samochodem i nie tylko) w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 126-144.

Jarzyna Anita, *Na peryferiach – historyjki*, „Topos” 2006, nr 3.

Janion Maria, *Cierń i róża Ukrainy*, [w:] *tejże, Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 173-209.

Jankowicz Grzegorz, *Stasiuk wraca do domu* „Gazeta Wyborcza” 2011 nr 210, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,10262402,nike-2011-stasiuk-wraca-do-domu.html>, dostęp: 10.06.2021;

Kalicka Joanna, *Grochowskie medytacje Andrzeja Stasiuka*, „Teologia Polityczna”, 16.05.2021, online: <https://teologiapolityczna.pl/joanna-kalicka-grochowskie-medytacje-andrzeja-stasiuka>, dostęp: 20.06.2021.

Kaniewska Bogumiła, *Śladami Tristama-Shandy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, Tom 30, Poznań 2000.

Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986.

Kempny Paweł, *Jeżeli spojrzeć za siebie wstecz*, „Dekada Literacka” 1993, nr 17

Klejnocki Jarosław, *Ostatnia podróż*, „Polityka”, 17.11.2009, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/304406,1,recenzja-ksiazki-wlodzimierz-odojewski-oksana.read>, dostęp: 30.05.2021.

Kofta Piotr, *Z tirany do Lichenia*, „Dziennik.pl”, 22.10.2010, online: <https://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/306646,z-tirany-do-lichenia.html>, dostęp: 10.06.2021.

Komendant Tadeusz, *Trzeci wymiar*, „Gazeta Książki” 1998, nr 9.

Kozicka Dorota, *Podróże Dyzia Marzyciela*, „Dekada Literacka” 2005, nr 6.

Kozik Ryszard, *Że musiał, żeby nie pęknąć?*, „Gazeta Wyborcza” 3.11.2010, s. 22

Koziółek Ryszard, *Chłopski lament Stasiuka*, „Tyg. Powsz.” 2014 nr 40, przedr. [w:] tegoż, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec-Katowice 2015, s. 191-199).

Krawczyńska Dorota, *Małe narracje o Zagładzie*, [w:] *Pamięć Shoah*, dz. cyt., s. 851-852.

Królikiewicz Grażyna, *Wyjechać: czy to romantyczne? Wokół prozy Włodzimierza Odojewskiego*, [w:] *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 294-304.

Kuliczowska Krystyna, *Nastroje (mikrosluchowiska Włodzimierza Odojewskiego)*, [w:] *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, s. 349-351.

Krzyżanowski Julian, *Kazimierz Tetmajer i liryka nastrojowa*, [w:] tegoż, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 52-88.

LaCapra Dominick, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. Katarzyna Bojarska, Kraków 2009.

LaCapra Dominick, *Pisanie historii, pisanie traumy*, przeł. A. Rejniak-Majewska, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, pod red. T. Majewskiego, A. Zeidler-Janiszewskiej, Łódź 2009, s. 483-512.

LaCapra Dominick, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, przeł. M. Zapędowska, w: *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2002.

Langer Lawrence L, *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holocaustu*, „Literatura na świecie” 2004, nr 1-2.

Larek Michał, *Skrócona tragedia*, „Czas Kultury” 2006, nr 5/6.

Lech Jacek, *Andrzeja Stasiuka sposoby mówienia o sobie: „Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii intelektualnej*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 198-208.

Lech Jacek, *Z Dukli do Babagag. Uwagi o prozie podróżniczej Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 145-162.

Lipczak Aleksandra, Magdalena Tulli, „Szum”, „Culture”, online: <https://culture.pl/pl/dzielo/magdalena-tulli-szum>, dostęp: 20.05.2021.

Luckhurst Roger, *The Trauma Question*, Routledge Taylor & Francis Group, London 2008

Ładoń Monika, *Gwałt w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 1(11), s. 107-125, online: [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum\\_Polonistyczne/Postscriptum\\_Polonistyczne-r2013-t-n1\(11\)/Postscriptum\\_Polonistyczne-r2013-t-n1\(11\)-s107-125/Postscriptum\\_Polonistyczne-r2013-t-n1\(11\)-s107-125.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum_Polonistyczne/Postscriptum_Polonistyczne-r2013-t-n1(11)/Postscriptum_Polonistyczne-r2013-t-n1(11)-s107-125/Postscriptum_Polonistyczne-r2013-t-n1(11)-s107-125.pdf), dostęp: 15.05.2021.

Łysak Tomasz, *Antologia studiów nad traumą*, Universitas, Kraków 2015

Macé Marielle, *Ways of Reading, Modes of Being*, „New Literary History” 2013, nr 2.

Mach Anna, *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy - konteksty i*

*perspektywy badawcze*, Tom 1, pod red. Ryszarda Nycza, Universitas, Kraków 2011 s. 217-238.

Madaliński Artur, *Dokręcanie śruby*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 10 (dodatek „Książki w Tygodniku”), online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/dokrecanie-sruby-15437>, dostęp: 15.05.2021.

Madejski Jerzy, *„Ja” wobec Innego. Sytuacja wyobcowania w twórczości Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, pod red. Seweryny Wyśłouch i Bogumiły Kaniewskiej, Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka, Poznań 1999, s. 253-270.

Majchrowska Martyna, *Podróż bez kompasu, czyli „Wschód” Stasiuka*, „Kultura Liberalna” 2014, nr 304, online: <https://kulturaliberalna.pl/2014/11/04/recenzja-stasiuk-wschod-anna-majchrowska/>, dostęp: 14.07.2021.

Markowski Michał Paweł, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Markowski Michał Paweł, *Wrażliwość, interpretacja, literatura*, „Teksty Drugie” 2010, nr ½.

Marzec Andrzej, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Marzec Bartosz, *Nowa proza Andrzeja Stasiuka*, „Rzeczpospolita”, 27.10.2010, online: <https://www.rp.pl/artukul/555084-Nowa-proza-Andrzeja-Stasiuka.html>, dostęp: 10.06.2021.

Mips Magdalena, *Teraźniejszość naznaczona (post)traumą (na przykładzie Włoskich szpilek Magdaleny Tulli i Rodzinnej historii lęku Agaty Tuszyńskiej*, [w:] *Sekundy u epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*, red. naukowa: Żaneta Nalewajk, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2013, s. 236-249.

Mizerkiewicz Tomasz, *Dezautomatyzacja skojarzeń kulturowych i wolność literatury – „Sny i kamienie” Magdaleny Tulli*, [w:] tegoż, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po 1968 roku*, Poznań 2011.

Mizerkiewicz Tomasz, *Historia czytania w Czerwieni Magdaleny Tulli - model „astrologicznej” konstelacji krytycznoliterackiej* [w:] *Konstelacje krytyczne. Tom I: Teorie i praktyki*, pod red. D. Kozickiej, M. Świerkosz, K. Trzeciak, Universitas, Kraków 2021, s. 381-396.

Mizerkiewicz Tomasz, *Ku manifestacji. Hansa Ulricha Gumbrechta problematyka obecności*, w: H.U. Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, tłum. K. Hoffmann, W. Szwebs, Poznań 2016.

Mizerkiewicz Tomasz, *Nowe sytuacje poetyki*, „Forum Poetyki”, lato 2015, s. 20, online: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/article/view/26673/24310>, dostęp: 14.07.2021.

Mizuro Marta, *Fraszka, igraszka, zabawka blaszana*, „Odra” 1999, nr 3.

Mizuro Marta, *Magdalena Tulli: Włoskie szpilki*, „Opowiadanie” 2012, nr 0.

Mizuro Marta, *Śmieszne ruchy*, „FA-art” 2003, nr 1-2.

Morawiec Arkadiusz, *Miasto jest snem*, „Fraza” 1996, nr 11-12.

Morawiec Arkadiusz, *Sny i kamienie Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań*, [w:] *Literatura polska 1990- 2000*, T. 2, pod red. Tomasza Cieślaka, Krystyny Pietrych, Kraków 2002, s. 309-326.

Morton Timothy, *Realist Magic: Objects, Ontology, Casuality*, University of Michigan Library, Michigan 2013.

Nalepa Marek, *Melancholia galicyjska w Zimie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy

Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 187-197.

Nalepa Marek, *Andrzeja Stasiuka ucieczka do gór*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 179-182.

Nalepa Marek, „*Trzeba wciąż jechać, wyruszać, przemierzać...*”. *Andrzej Stasiuk i jego niekończąca się opowieść*, [w] *Miejsca, ludzie, opowieści O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 27-39.

Nasiłowska Anna, *Wakacyjny romans*, „Polityka” 1999, nr 32.

*Nastrój. Modele, geneza, funkcje*, pod red: Ewy Goryńskiej, Marii Ledzińskiej, Marcina Zajenkowskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011

Niewiadomski Andrzej, *Notatki do „dzieła”*, „Kresy” 1999, nr 1, s. 177-180.

Nowacki Dariusz, *Dlaczego „przeszłości jest za dużo?”*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 18.10.2011, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,10486733,dlaczego-przeslosci-jest-za-duzo.html>, dostęp: 15.05.2021.

Nowacki Dariusz, *Medytacyjna podróż ojczyzniana*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 48.

Nowacki Dariusz, *Opowiadać dalej*, „Studium” 2003, nr 3-4.

Nowacki Dariusz, „*Szum*” Magdaleny Tulli. *„Powieść nie do przecenienia”*, „Gazeta Wyborcza”, 30.09.2014, online: [https://wyborcza.pl/1,75410,16725324,\\_Szum\\_Magdaleny\\_Tulli\\_Powiec\\_nie\\_do\\_przecenienia\\_.html](https://wyborcza.pl/1,75410,16725324,_Szum_Magdaleny_Tulli_Powiec_nie_do_przecenienia_.html), dostęp: 20.06.2021.

Nowacki Dariusz, *Wyzwolenie, ukojenie*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 43 (dodatek „Angelus”), online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wyzwolenie-ukojenie-17444>, dostęp: 15.05.2021.

Nowacki Dariusz, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2002.

Nowacki Dariusz, *Ze szkoły Marii Nurowskiej*, „Res Publica Nowa” 1999 nr 10.

Nowicki Paweł, *Nietrwałość rzeczy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 113-125.

Grzegorz Nurek, *Stasiuk: "Kroniki beskidzkie i światowe". Piąta rano, ojczyzna jeszcze śpi*, „Gazeta Wyborcza”, 12.05.2018, online: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,23388177,stasiuk-kroniki-beskidzkie-i-swiatowe-piata-rano-ojczyzna.html>, dostęp: 14.05.2021.

Nyczek Tadeusz, *Honor pamięci: Włodzimierz Odojewski znów otwiera rany*, „Przekrój” 2006, nr 33.

Odojewski Włodzimierz, *Bawiliśmy się w żołnierzy*, rozm. przepr. Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” 2006, nr 205, s. 12-13.

Odojewski Włodzimierz, *Krótką polską pamięć*, rozm. przepr. Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” 2001, nr 280.

Odojewski Włodzimierz, *...Pamięć zbrodni, jak niewidzialna pieczęć*, rozm. przepr. Roman Żelazny, [w:] Włodzimierz Odojewski, *W stepie, ostach i burzanie i inne opowiadania*, Świat Książki, Warszawa 2009, s. 191-206.

Odojewski Włodzimierz, *Robiłem za murzyna*, rozm. przepr. Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” 2006, nr 173, s. A9.

Odojewski Włodzimierz, *Skarga pamięci*, rozm. przepr. Bronisław Tumiłowicz, „Przegląd” 2003, nr 1, s. 34-36, online: <http://www.przeglad-tygodnik.pl/index.php?site=artykul&id=3423>, dostęp: 22.05.2021.

Odojewski Włodzimierz, *Tamten świat*, rozm. przepr. Stanisław Bereś, „Kresy” 2004, nr 3 s. 13-34.

Odojewski Włodzimierz, *Udręka i uroda życia*, rozm. przepr. Helena Zaworska, „Odra” 2002, nr 9, s. 38-48.

Odojewski Włodzimierz, *Uzdrawiający mit kobiety*, rozm. przepr. Bronisław Tumiłowicz, „Tygodnik Przegląd” 2000, nr. 1 online: <https://www.tygodnikprzeglad.pl/uzdrawiajacy-mit-kobiety/>, dostęp: 29.05.2021.

Olsen Bjørnar, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

Orski Mieczysław, *Andrzej Stasiuk: alegoryczne theatrum wspólnoty*[w:] tegoż: *Autokreacje i mitologie (związły opis spraw literatury lat 90.)*, Wrocław 1997, s. 51-56.

Orski Mieczysław, *Magdalena Tulli: mitologie miejskiego molocho*, [w:] tegoż: *Autokreacje i mitologie (związły opis spraw literatury lat 90.)*, Wrocław 1997, s. 59-62.

Orski Mieczysław, *Ucieczka klauna*, [w:] tegoż, *Rozbite zwierciadło. Krytyczny przewodnik po gościńcach nowej polskiej prozy*, Wrocław 2006, s. 108.

Orski Mieczysław, *Ut pictura poesis Andrzeja Stasiuka*, [w:] tegoż, *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, OPEN Wydawnictwo Naukowe i Literackie, Warszawa 2003, s. 72-74.

Ostaszewski Robert, *Koniec w środku*, „Dekada Literacka” 2003, nr 5-6.

Ostaszewski Robert, *Lokalni hodowcy „korzeni”*, „Dekada Literacka” 2002, nr 7-8.

Ostaszewski Robert , „Powrót do formy”, „FA-Art” 1999, nr 4, s. 58-63.

Ostaszewski Robert, *Nostalgiczne klimaty. „Fraza” – „Odra” – „Arkusze” – „Twórczość”*, „Witryna”, 10 sierpnia 2001, online:  
[http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id\\_artykulu=52](http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artykulu=52), dostęp: 22.05.2021.

Pawlik Aleksandra, *Sluchowisko dla młodzieży. Tajemnicza wyspa Juliusza Verne’a*, „Acta Universitatis Lodzianis” 2011, nr 14/1 online:  
[https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta\\_Universitatis\\_Lodzianis\\_Folia\\_Litteraria\\_Polonica/Acta\\_Universitatis\\_Lodzianis\\_Folia\\_Litteraria\\_Polonica-r2011-t14-n1/Acta\\_Universitatis\\_Lodzianis\\_Folia\\_Litteraria\\_Polonica-r2011-t14-n1-s105-114/Acta\\_Universitatis\\_Lodzianis\\_Folia\\_Litteraria\\_Polonica-r2011-t14-n1-s105-114.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Universitatis_Lodzianis_Folia_Litteraria_Polonica/Acta_Universitatis_Lodzianis_Folia_Litteraria_Polonica-r2011-t14-n1/Acta_Universitatis_Lodzianis_Folia_Litteraria_Polonica-r2011-t14-n1-s105-114/Acta_Universitatis_Lodzianis_Folia_Litteraria_Polonica-r2011-t14-n1-s105-114.pdf), dostęp: 29.05.2021, s. 105-114.

Pawlik Dagmara, *W imieniu kobiecej Europy. Rewizja „męskiego pisarstwa” Andrzeja Stasiuka* [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 163-175.

Peyre Henri, *Co to jest romantyzm*, przeł i posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.

Pietrych Krystyna, *(Post)pamięć Holocaustu – (Meta)tekst a etyka. „Fabryka Mucholapek” Andrzeja Barta a „Byłam sekretarką Rumkowskiego” Elżbiety Cherezińskiej*, [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, t. 1, pod red. Zbigniewa Andresa, Janusza Pasterskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 203-225.

Pilch Jerzy, *Epifanie spod celi*, „bruLion” 1991, nr 17-18.

Połtyn Joanna, *Prywatne światy gnostyczne*, „Fraza” 2000, nr 4.

Przyklenk Joanna, *Podróż w poszukiwaniu tożsamości – geografia i mit we Wschodzie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Wędrówka, podróż, migracja w języku i kulturze*, pod red. pod redakcją E. Biłas-Pleszak, J. Przyklenk, A. Rejtera i K. Sujkowskiej-Sobisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 251-266.

Przymuszała Beata, *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci* w „Skazie” *Magdaleny Tulli*, „Akcent” 2008, nr 4.

Przymuszała Beata, *Skaza? - Zagłada jako problem polskiej pamięci. Szukanie opowieści (w książce Magdaleny Tulli)*, [w:] tejsze, *Smugi zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, , Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

Rabizo-Birek Magdalena, *Dawny dobry Odojewski*, „Twórczość” 2021, nr 2, online: <http://tworczość.com.pl/arttykul/dawny-dobry-odojewski>, dostęp: 08.05.2021.

Rabizo-Birek Magdalena, *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2002.

Rabizo-Birek Magdalena, *Postromantyczna wyobraźnia metafizyczna*, [w:] tejsze, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2012, s. 169-209.

Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Niedoczytane, przeinaczone*, „Akant” 2002, nr 9.

Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004.

Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Miasto zapomnienia. Wenecja Włodzimierza Odojewskiego*, [w:] *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, pod red. Alicji Przybyszewskiej i Dagmary Nowakowskiej, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2020, s. 35-45.

Rembowska-Płuciennik Magdalena, „[...] w samym środku swego bólu [...]”. *O modelach doznawania cielesności w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6 s. 58-68 online:

[http://rcin.org.pl/ibl/Content/56415/WA248\\_70714\\_P-I-2524\\_pluciennik-w-samym.pdf](http://rcin.org.pl/ibl/Content/56415/WA248_70714_P-I-2524_pluciennik-w-samym.pdf), dostęp: 29.05.2021.

Ronge Gerard, *Nastrój*, „Forum Poetyki” 2016, nr 3, online: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/fp/article/view/26708/24376>, dostęp: 14.07.2021.

Roter-Bourkane Anna, *Oksana, czyli chora rycerskość*, „Akant” 2002, nr 6.

Roth Michael S, *Trauma, Representation, and Historical Consciousness*, [w:] tegoż, *Memory, Trauma, and History. Essays on Living with the Past*, New York 2012.

Różycka Dorota, *Muzyka sfer brzmi nieczysto*, „Pro Arte” 1999, nr 11.

Rusinek Michał, *Porzucić pragnienie doskonałości*, „Dekada Literacka” 1995, nr 4.

Rybicka Elżbieta, *Wschód wyobrażony. Wokół najnowszej prozy Andrzeja Stasiuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2015, nr 4, s. 101, online: [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/30071/rybicka\\_wschod\\_wyobrazony\\_2\\_015.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/30071/rybicka_wschod_wyobrazony_2_015.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp: 14.07.2021.

Rydz Paulina, „*Kucając w ciepłe zwierząt*”. *Relacja człowieka i zwierzęcia w prozie Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 250-258.

Ryś Paweł Wiktor, „*Z chamskiej wsi do pańskiego miasta*”. *O plebejskim dziedzictwie we „Wschodzie” Andrzeja Stasiuka*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, 238-249.

Rzonca Agnieszka, *Powrót lisa*, „Znak” 2014, nr 11.

Sadkowski Waclaw, *Naśladowanie z Faulknera*, [w:] *Odojewski i krytycy antologia tekstów*, pod red. Stanisława Barcia, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999.

Sarnicka Stefania, *To jest moje zadanie, aby nie zapomnieć...*, „Warsztaty polonistyczne” 2000, nr 1, s. 128-135.

Sarnowska Amelia, „Przewóz”, *czyli jak wypełnić puste przestrzenie*, 29.04.2021, online:

<https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/andrzej-stasiuk-przewoz-recenzja-pierwszej-od-dekady-powiesci-pisarza/q760drp>, dostępny: 05.07.2021.

Schiller Friedrich, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.

Seel Martin, *Szum i rausz, Doświadczenie graniczne w sztuce i poza sztuką*, [:] tegoż, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2008, s. 167-190.

Sienkiewicz Martyna, *Polski „Wykop” czyli „Wschód” Andrzeja Stasiuka*, „Acta Polono-Ruthenica” 2017 t. 22, online:

<http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-c25946ef-3367-4faf-871e-ceeb45610b20>, dostępny: 14.07.2021

Simmel Georg, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Oficyna Wydawnicza, Zielona Góra 2006.

Snochowska-Gonzalez Claudia, *Od melancholii do rozpacz. O prozie Andrzeja Stasiuka*, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2, s. 313 s. 298-330, online: <https://www.readcube.com/articles/10.11649%2Fslh.2013.013>, dostęp: 15.06.2021

Sobolewska Justyna, *Elegia dla przyjaciół*, „Polityka”, 28.03.2012, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1525465,1,recenzja-ksiazki-andrzej-stasiuk-grochow.read>, dostęp: 10.06.2021.

Sobolewska Justyna, *Jestem kundlem (rec. „Dziennik pisany później”)*, „Polityka”, 6.11.2010, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1510076,1,recenzja-ksiazki-andrzej-stasiuk-dziennik-pisany-pozniej.read>, dostęp: 10.06.2021.

Sobolewska Justyna, *Komuna Królowa Polski*, „Polityka”, 16.09.2014, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1592485,1,recenzja-ksiazki-andrzej-stasiuk-wschod.read>, dostęp: 14.07.2021.

Sobolewska Justyna, *Polska trauma*, „Polityka”, 27.11.2011, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1520640,1,recenzja-ksiazki-magdalena-tulli-wloskie-szpilki.read>, dostęp: 15.05.2021.

Sobolewska Justyna, *Telefon do zmarłych*, „Polityka”, 30.09.2014, ONLINE: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1594003,1,recenzja-ksiazki-magdalena-tulli-szum.read>, dostęp: 20.05.2021

Sobolewski Tadeusz, *Nie ma zmyślonych opowieści*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 216, online: [http://wyborcza.pl/1,75410,12487543,Nike\\_2012\\_\\_Magdalena\\_Tulli\\_\\_Nie\\_ma\\_zmyslonych\\_opowieści.html](http://wyborcza.pl/1,75410,12487543,Nike_2012__Magdalena_Tulli__Nie_ma_zmyslonych_opowieści.html), dostęp: 15.05.2021).

Sobolewski Tadeusz, *Tadź Mahal mojej ojczyzny*, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 267, online: <https://wyborcza.pl/7,75410,8665364,dziennik-pisany-pozniej-stasiuk-andrzej.html>, dostęp: 10.06.2021.

Spitzer Leo, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*, „Traditio” 1944, nr 2, s. 409-464.

Stasiuk Andrzej, *Ciągnie Stasiuka na Wschód*, rozm. przepr. Daniel Parol, „Kraina Bugu” 29.07.2017, online: <https://krainabugu.pl/ciagnie-stasiuka-na-wschod/>, dostęp: 14.07.2021

Stasiuk Andrzej, *Czesi, lumpy i jazz*, [w:] *Lekcja pisania*, pod red. M. Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 1998, s. 150

Stasiuk Andrzej, *Czuję się jak duchowy prekariusz. W ogóle nie rozumiem, o czym ludzie dzisiaj rozmawiają*, rozm. przepr. G. Wysocki, online: <https://opinie.wp.pl/andrzej-stasiuk-czuje-sie-jak-duchowy-prekariusz-w-ogole-nie-rozumiem-o-czym-ludzie-dzisiaj-rozmawiaja-6116592780236417a>, dostęp: 14.07.2021

Stasiuk Andrzej, *Kiedy nicość zamienia się w esencję*, rozm. przepr. Janina Koźbiel, „Więź”, 02.11.2018, online: <https://wiesz.pl/2018/11/02/andrzej-stasiuk-kiedy-nicosc-zamienia-sie-w-esencje/>, dostęp: 10.06.2021.

Stasiuk Andrzej, *Lubię jak jest pusto*, rozm. przepr. Piotr Bratkowski, „Newsweek”, 29.09.2014, online: <https://www.newsweek.pl/kultura/andrzej-stasiuk-wschod-wywiad-newsweekpl/2g8m04x>, dostęp: 14.07.2021;

Stasiuk Andrzej, *Mam romanse z geografią*, rozm. przepr. D. Wodecka, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 275 dod. „Duży Format” nr 46.

Stasiuk Andrzej, *Nie wiadomo, po co się jedzie*, rozm. przepr. Agnieszka Cytacka, „Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 4, online: [https://repozytorium.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/17819/15-237\\_248-Andrzej%20Stasiuk.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repozytorium.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/17819/15-237_248-Andrzej%20Stasiuk.pdf?sequence=1&isAllowed=y), dostęp: 14.07.2021.

Stasiuk Andrzej, *Rozbić namiot na Gobi, patrzeć, jak Bug płynie*, rozm. przepr. Piotr Brysacz, „Tygodnik Przegląd”, 03.06.2019, online: <https://www.tygodnikprzeglad.pl/rozbic-namiot-gobi-patrzec-bug-plynie>, dostęp: 14.07.2021.

Stasiuk Andrzej, *Zacząłem czytać Odojewskiego...*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 367.

Stasiuk Andrzej, „Z wiekiem coraz bardziej interesuje mnie pamięć”, rozm. przepr. Łukasz Saturczak, „Przekrój”, 29.06.2021, online: <https://przekroj.pl/kultura/z-wiekiem-coraz-bardziej-interesuje-mnie-pamiec-lukasz-saturczak>, dostęp: 14.07.2021.

Stasiuk Andrzej, *Życie to jednak strata jest*, rozm. przepr. D. Wodecka, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 127-129.

Stryjakowska Anna, *Postmodernizm i nekrofagia*, „Czas Kultury” 2011, nr 3.

Stryjakowska Anna, *Rosja Andrzeja Stasiuka. Ku oswojeniu mentalnych antywartości*, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1-2.

Suchańska Marta, *Eksperyment Magdaleny Tulli*, „Polonistyka” 2006, nr 6, s. 17.

Sucharski Tadeusz, *Marii Janion zmagania z polskimi traumami*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 224-238.

Szczepan Aleksandra, *Realizm i trauma – rekonesans*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 219-230.

Szczepkowska Ewa, *Obraz domu w podolskim cyklu Włodzimierza Odojewskiego*, [w:] tejże, *Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. Postacie. Krajobrazy. Obszary pamięci*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, 2002, s. 9-43.

Szkaradnik Katarzyna, *Płynąć dalej pod prąd*, „ArtPapier” 2012, nr 1, online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=144&artykul=3094>, dostęp: 15.05.2021.

Sztompka Piotr, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000.

Szwajca Krzysztof, *Ocaleni z Holocaustu w oczach psychiatry, czyli o milczeniu i pamięci*, [w:] *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red.

naukowa Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Wyd. II zmienione, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011. s. 589-595.

Szymański Michał, *Przezroczystość*, „Tygodnik Powszechny”, 18.10.2014, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/przezroczystosc-24530>, dostęp: 20.05.2021.

Śliwiński Piotr, *Przekroczenie romansu*, „Nowe książki” 1999, nr 10, s. 62-63.

Tieck Johann Ludwig, *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół sztuki*, przeł. Jacek St. Buras [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i opracował T. Namowicz, Wrocław 2000.

Tokarska-Bakir Joanna, *Historia jako fetysz*, [w:] tejsze, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004.

Tomasik Wojciech, *Odojewski: literatura bliska wyczerpania*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1-2.

Traverso Antonio, Broderick Mick, *Interrogating Trauma: Toward Critical Trauma Studies*, [w:] *Interrogating Trauma. Collective Suffering in Global Arts and Media*, Routledge Taylor & Francis Group, London 2011.

Trygar, Barbara, *Pothos. Nostalgia pueri aeterni w opowieści Jadąc do Babadag*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 212-222.

Tulli Magdalena, *Jaka piękna iluzja*, rozm. przepr. Justyna Dąbrowska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2017.

Tulli Magdalena, *Całe życie na kanapie*, rozm. przepr. Agnieszka Wójcińska, „Weranda”, online: <https://www.weranda.pl/domy-i-mieszkania/znani-i-lubiani-w-domu/magdalena-tulli-cale-zycie-na-kanapie>, dostęp: 25.06.2021.

Ubertowska Aleksandra, *Pamięć i nieobecność. O doświadczeniu przeszłości w prozie Piotra Szewca*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 148-149.

Ubertowska Aleksandra, *Sen i nożyce ogrodnika*, „Tytuł” 1996, nr 1-2.

Uniłowski Krzysztof, *Fastrygi i ściegi*, „FA-art” 1998, nr 4.

Urbaniak Paweł, *Traktat o zwyczajności*, „Twórczość” 2006, nr 6.

Wackenroder Wilhelm Heinrich, *Dywagacje o sztuce dla przyjaciół sztuki*, przeł. Jacek St. Buras [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i opracował Tadeusz Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.

Wellbery David, *Stimmung*, [w:] *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, red. Karlheinz Barck, T. 5. Stuttgart-Weimar 2003.

Welsch Irvine, *Warsaw Underground*, „The New York Times”, online: <https://www.nytimes.com/2007/06/10/books/review/Welsh-t.html>, dostęp: 05.07.2021.

Węgrzyniak Anna, *Przestrzeń w prozie Magdaleny Tulli*, [w:] *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, pod red. E. Konończuk, W. Sidoruk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012 s. 202, online: [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6463/1/A\\_Wegrzyniak\\_Przestrzen\\_w\\_prozie\\_MagdalenyTulli.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6463/1/A_Wegrzyniak_Przestrzen_w_prozie_MagdalenyTulli.pdf), dostęp: 05.06.2021.

Wiegandt Ewa, „*To*” *Magdaleny Tulli*, *Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Literacka* nr 22, 2013 s. 144-145, całość: s. 143-156, online: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl/article/view/2143/2132>, dostęp: 15.05.2021.

Wilk Marcin, *Przyczajony tygrys, ukryty smok*, „Dziennik Polski”, 18.11.2010, online: <https://dziennikpolski24.pl/przyczajony-tygrys-ukryty-smok/ar/2891100>, dostęp: 10.06.2021.

Witkowski Michał, *Narrator wyszedł z domu o pół do dziesiątej*, „Akcent” 2003, nr 3.

Włodzimierz Odojewski nie żyje. Wybitny pisarz, autor słynnego „Zasypie wszystko, zawieje...”, miał 86 lat, „Gazeta Wyborcza” 21 lipca 2016, online: <https://wyborcza.pl/7,75517,20433068,wlodzimierz-odojewski-nie-zyje-wybitny-pisarz-autor-slynnego.html?disableRedirects=true>, dostęp: 08.05.2021.

Wolski Jan, *Andrzej Stasiuk i Jurij Andruchowycz - spotkanie w pół drogi między wschodem a zachodem Europy*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 274-282.

„Wschód”, czyli podróż Stasiuka na prawo od Wisły, „Dzieje.pl”, 09.10.2014, online: <https://dzieje.pl/ksiazki/wschod-czyli-podroz-stasiuka-na-prawo-od-wisly>, dostęp: 14.07.2021.

Zaleski Marek, *Kometa Magdaleny Tulli*, [w:] „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 10.

Zaleska Zofia, *Życie na minusie*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 1.

Zaremba Marcin, *Trauma wielkiej wojny. Psychospołeczne konsekwencje II wojny światowej*, [w:] tegoż, *Wielka trwoga Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Wydawnictwo Znak, Instytut Studiów Politycznych PAN Kraków-Warszawa 2012.

Zatorska Matylda, *Brud i wolność zawsze się splatają*, [w:] *Miejsca, ludzie, opowieści. O twórczości Andrzeja Stasiuka*, pod red. Magdaleny Rabizo-Birek, Matyldy Zatorskiej i Damiana Niezgody, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2018, s. 103-112.

Ziątek Zygmunt, *Przestrzeń i pamięć (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu nowej tożsamości)*, [w:] *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*, pod red. Lidii Burskiej i Marka Zaleskiego, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001, s. 264-276.

Zieniewicz Andrzej, *Wytwarzanie wydarzeń w prozie fikcjonalnej i perspektywa autorska (na przykładzie "Skazy" Magdaleny Tulli)*, [w:] tegoż, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2011, s. 226-235.

Żórawska Natalia, *Dziedzictwo (nie)pamięci Holocaustowe doświadczenia pisarek drugiego pokolenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.

Żórawska Natalia, *Na początku był Chaos i... Żydówka. O Włoskich szpilkach Magdaleny Tulli*, [w:] *Literatura i chaos: szkice o literaturze XX i XXI wieku*, pod red: Barbary Gutkowskiej, Agnieszki Nęckiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, online: <https://core.ac.uk/download/pdf/197751672.pdf>, dostęp: 15.05.2021, s. 241-260.