

EWA WIEGANDT

„To” Magdaleny Tulli

TO jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie po mroźnym, obcym mieście.

I podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd widzi zbliżające się ciężkie kaski niemieckich żandarmów.

Czesław Miłosz¹

Piszząc o alegoryzmie w twórczości Magdaleny Tulli, twierdziłam, że w jej prozie obecne jest „ja” pisarskie, ale nie autobiograficzne². *Włoskie szpilki* ten stan rzeczy zmieniły i kazały także zweryfikować sądy o wcześniejszych książkach pisarki dotyczące materiału fabularnego, a więc realiów wychodzących poza polską historię oraz pojawiającego się w *Skazie* problemu Zagłady. Co istotniejsze, zniknął także alegoryzm, pojawiły się natomiast sugestie symbolicznego odczytania wydarzeń życiowych. Te sugestie stanowią domenę literackości, która służy kreowaniu opowieści autobiograficznej. Mamy więc do czynienia z sytuacją już dawno oswojoną, od kiedy autobiografizm przesunął się z dziedziny „dokumentu osobistego”³ w obszar „literatury osobistej”⁴. Wiadomo też, że proza autobiograficzna czy autobiografizująca wzbudza największe czytelnicze zainteresowanie tak u „zwykłych” odbiorców, jak u profesjonalistów. Pierwszym zastępuje dawną klasyczną, powieść realistyczną, stając się też domeną obiegu popularnego, drugim daje okazję do wnikania w filozoficzno-teoretyczne kwestie ontologii literatury i fikcji literackiej. Sama autorka z niejakim zdziwieniem zauważyła w wywiadzie udzielonym Agnieszce Wolny-Hamkało: „Teraz myślę, że wydałam te książki, żeby być razem z innymi. Coś takiego wydarzyło się dopiero wtedy, kiedy wydałam *Włoskie szpilki*. Najróżniejsi ludzie mówią teraz, że to są także ich sprawy. To wielka przyjemność. Widocznie szukałam poczucia wspólnoty”⁵.

¹ C. Miłosz, *To*, w: idem, *To*, Kraków 2000, s. 7.

² E. Wiegandt, *Postmodernistyczne alegorie Magdaleny Tulli*, w: eadem, *Nie-pokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Poznań 2010, s. 231–242.

³ R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 67.

⁵ M. Tulli, *Przestraszyłam się, ale tym razem nie było czego*, <http://tygodnik.onet.pl/1,76756,druk.html>, s. 2 [dostęp: 14 marca 2013].

Poszukiwanie „poczucia wspólnoty” jest w prozie Magdaleny Tulli ewidentne. Ale teraz odkrywa ona przed czytelnikami osobiste przyczyny tej ogólnoludzkiej, zdeterminowanej historycznie, potrzeby. Pojawienie się w prozie Tulli „ja” autobiograficznego zwraca uwagę na kwestie kształtowania podmiotu. We *Włoskich szpilkach* mamy do czynienia z sytuacją niezwykłą, jaką jest pisanie (nie opowiadanie!) o sobie wyłącznie środkami właściwymi dla prozy fikcjonalnej, a więc bez odwoływania się do jakichkolwiek form dokumentalnych (dziennik, wspomnienie, pamiętnik) czy naturalnej życiowej sytuacji komunikacyjnej, a więc narracji mówionej. Za tym stoi ponowoczesna świadomość zatartej granicy między prawdą a zmyśleniem oraz narracyjna teoria tożsamości. Jak pisze Janina Abramowska:

W prozie fikcjonalnej w kolejnych wcieleniach odnajdujemy osobę autora, który przybiera rozmaite maski i kostiumy, bawi się w ich wkładanie i zdejmowanie – w odkrywanie i ukrywanie, a na użytek niedomyślnych ujawnia tę grę w metatekstach. Równocześnie zmienia się status autobiograficznego dokumentu. Autor czuje się panem własnego życia, rezerwuje sobie prawo selekcji faktów i kształtowania swego wizerunku⁶.

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: „Kto patrzy z dystansu, ma w głowie miarę i wagę spraw oraz świadomość, powiedzmy, boską”⁷. Dzięki niej można, za pomocą metafikcyjnego trybu przypuszczającego, spełnić konstatację, która rozpoczyna książkę: „Sytuację bez wyjścia najłatwiej sobie wyobrazić”.

Dorośla 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. Kimś innym jest także dorośla autorka wobec dziecka, którym była kiedyś. Toteż może się fabularnie, fikcyjnie i cudownie rozdzielić, spotkać dziecko sprzed lat, nakarmić, współczuć mu i jak matka chcieć się nim zaopiekować,

⁶ J. Abramowska, *Podmiot autorski – przemiany teorii i praktyki literackiej*, w: eadem, *Rekonstrukcje i konstrukcje. Studia literackie*, Poznań 2003, s. 170.

⁷ M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011, s. 9. Następne cytaty z tej edycji oznaczam w tekście zasadniczym: podaję w nawiasie numer strony.

a jej empatia udziela się czytelnikom. 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. Nie jest to też kreacja sobowtórowa, ponieważ dwie różne osoby, na które rozbity zostaje podmiot realny, scala podmiot literacki, stosując naprzemiennie pierwszo- i trzeciosobową formę narracji.

Gatunkowo rzecz biorąc, *Włoskie szpilki* sytuują się między cyklem opowiadań a powieścią⁸. Na pytanie, w jaki sposób powstawały *Włoskie szpilki*, odpowiadała autorka w cytowanym już wywiadzie:

Wykorzystywałam osobisty materiał, historie moje i rodzinne, przetworzone dla potrzeb literatury. Jeśli zmyślałam, to nie dla zabawy. *Szpilki* różnią się od tamtych książek tym, że nie ma w nich zmyślania i kamuflażu. Nie były przeznaczone do druku. Powstały przypadkiem. [...] Były już trzy takie kawałki i pokazał mi się zarys całości, która domagała się domknięcia. W jakiś wolnych chwilach, bo naprawdę nie miałam dużo czasu, dopisałam pozostałe opowiadania. Dopiero kiedy były już wszystkie, dotarło do mnie, że znowu napisałam powieść. I przestraszyłam się. Ale tym razem nie było czego (s. 3)

Uderza, że pisarka – można by rzec – płacząc się w zeznaniach (zmyślała i nie zmyślała), literaturę traktuje jako domenę fikcji. Po wtóre, obawa przed czytelnikami wpływała z ostentacyjnej literackości, czyli sztuczności jej poprzednich utworów, co nie zawsze zyskiwało odbiorczą aprobatę.

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.

⁸ Zob. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*, w: eadem, *Śladami Tristrama Shandy*, Poznań 2000, s. 87–107.

Trzeba jednak natychmiast dodać, że to, czy było i jak było, tonie w niedopowiedzeniach, przemilczeniach, aluzjach, które tworzą niezwykle klimat (także pewnej sensacyjności), jaki trudno spotkać w literaturze o Shoah i przeczą niewyraźności tematu środkami literackimi, ale też potwierdzają, że – jak pisze Alvin H. Rosenfeld –

Badania historyczne mogą powoli sklejać fragmenty, ale formy literackie, które chciałyby zawrzeć coś więcej, skazane są na porażkę. [...] Rozsądniej byłoby porzucić nadzieję na literaturę o epickim rozmachu i w zamian skoncentrować się na jej przeciwieństwie, na kawałkach i cząstkach pokazujących, w swej oddzielności i fragmentaryczności, niezliczone małe tragedie, które tworzą coś większego niż pojedyncze fragmenty zdolne są w sobie zawrzeć⁹.

Pisarka ma świadomość, że włącza się w nieprzebrzmiały chór głosów, które przetarły jej drogę. Może to być świadomość porażająca, ale może też być sterowana przeświadczeniem, że każdy głos ten chór dopełnia własnym niepowtarzalnym, osobistym doświadczeniem (stąd kwestia wiarygodności, którą zapewnia perspektywa autobiograficzna). Już w *Skazie* Tulli potrafiła pokazać ludobójstwo jako śmierć indywidualną, dzięki miniaturyzacji powieściowego świata. We *Włoskich szpilkach* wchodzi w grę dwie, powiązane ze sobą, kwestie: jak moja „mała” historia uczestniczy w Historii oraz czym jest pamięć Zagłady.

W kwestii pierwszej należy zauważyć, że cała twórczość Tulli skupia się na historyczności naszego istnienia. Nie można jej przezwyciężyć, ale można zapanować nad nią, niechby zniekształcającą, indywidualną pamięcią. Toteż nie ma mowy o uniwersalizacji Zagłady, któremu to ujęciu ostro przeciwstawia się Henryk Grynberg. Autorka z tą uniwersalizacją nie dyskutuje, lecz pokazuje niemożliwość takiego zabiegu, choć czytelnicy i krytycy byliby skłonni to bagatelizować, dopatrując się książce przede wszystkim sensów egzystencjalnych i ogólnoludzkich, a jeżeli jednak historycznych, to dotyczących rzeczywistości Polski Ludowej. Tadeusz Sobolewski pisze w swej recenzji: „Tulli nie używa określeń Polak, Włoch, Żyd [...]. Książki Tulli dzieją się nie w świecie narodów, tylko ludzi”¹⁰. Trudno się z taką opinią zgodzić, bo autorkę interesuje problem, jak narodowa świadomość historyczna kształtuje świadomość indywidualną w czasie

⁹ A.H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*, przeł. B. Krawcowicz, Warszawa 2003, s. 48.

¹⁰ T. Sobolewski, *Nie ma zmyślonych opowieści*, „Gazeta Wyborcza”, 15–16 września 2012, s. 12.

narastającego nacjonalizmu, gdy „Stalin już zdążył umrzeć. Ale Hitler wciąż jeszcze trzymał się świetnie” (s. 8).

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. To przedziwne, właściwie heroiczne, dziecko, które swym zachowaniem osądza świat dorosłych, ponieważ się nań nie godzi, żyje w świecie urządzonym wcale nie przez, jakby należało się spodziewać, dorosłych, ale przez Historię, która wymknęła się ludziom z rąk, przez wojnę i jej następstwa. Można ją zignorować, co próbuje uczynić matka dziewczynki, można się jej poddać czy też przed nią się chować, można sobie wyobrazić – co czynią zarówno dzieci, jak i artyści.

Bezimienna bohaterka, w ostatnim opowiadaniu nazywana Małgorzatą lub Karoliną, po okrutnej scenie w przedszkolu, podczas której dzieci wrzeszczały na inne, ukarane za zmoczenie się w czasie snu: „Do spalenia, do spalenia, do spalenia!” (przywołuje się zakończenie ostatniego z *Medalionów* Nałkowskiej: „My się bawimy w palenie Żydów”), pyta matkę: „Czy ludzi można palić?” Ta odpowiada krótko: „Nie można” (s. 16). W Mediolanie, gdzie u rodziny ojca spędzała bohaterka wakacje, w albumie malarstwa znalazła obraz (zapewne *Sąd ostateczny* Memlinga):

Wpatrywałam się w niego godzinami, nie mogłam oderwać wzroku, bo na tym obrazie palono ludzi. Strącani 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 zaspanym 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. (s. 18)

Tak wygląda też u Tulli sugerowanie znaczeń, które pozostają niezwerbalizowane, a rodzą się, poetycko, z „międzysłowia”. Skupienie się na piekielnej części tryptyku Memlinga wskazuje na elementy wspólne wyobrażeń piekła chrześcijańskiego i zrealizowanego na ziemi. Poza tym w sztuce, a nie we włoskim leksykonie dla dzieci Palazziego, z którym autorka przyjechała do Polski, można znaleźć odpowiedzi na bulwersujące pytania.

Historia indywidualna i wielka są ściśle związane także za sprawą stylistycznej wymienności nazywających je słów: choroba matki „była jak schyłek imperium”, rzeczywistość polityczna Polski Ludowej, czyli „iluzja realności”, rządzi życiem prywatnym, żelazna kurtyna jest osobiście przeżywanym doświadczeniem nieletniej bohaterki zobrazowanym w historii dwóch rodzin zupełnie inaczej opowiedzianych przez autorkę. 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 awanturniczej powieści ze szczęśliwym zakończeniem, oraz smutne dzieje fortepianu, który najpierw rozstroił się od przeciągów, a skończył w stojaku na parasole.

Narracja o rodzinie matki prowadzona jest od końca, ale nie została umotywowana, jak w powieści psychologicznej, działaniem praw pamięci, lecz chorobą Alzheimerera. Nie chodzi więc o „zdrowe” wspomnianie, przywracanie przeszłości, lecz – dosłownie – chorobliwe zapominanie i zaburzoną orientację w rozpoznawaniu osób i w poczuciu własnego „ja”¹¹. Matka, należąca do ocalonych, postanowiła po wojnie zacząć życie od nowa, ukryć swe pochodzenie i wymazać obozowe przeżycia, co jej się pozornie udało, bo za cenę emocjonalnego chłodu, który dotknął przede wszystkim córkę, urodzoną – przyjmijmy, że jak autorka – w roku 1955, pozbawiając ją matczynej miłości, opieki i powodując stany depresyjne. W chorobie matki to, co zostało wyparte, wraca w rozkojarzonych myślach jako pochodząca z różnych czasów teraźniejszość. 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.

Pokoleniowe, a więc biograficzne, traktowanie literatury Zagłady stało się już poznawczą matrycą: ocaleni, dzieci Holocaustu, dzieci Marca 1968, które są także dziećmi gomułkowskiej Polski... Proza Tulli nie tylko doskonale wpisuje się w te klasyfikacje, ale sama je tworzy. Natomiast w pewnym sensie ponadpokoleniowe jest pojęcie postpamięci, które odpowiada na

¹¹ Przenikanie się degradujących człowieka motywów starości, choroby i Holocaustu wnikliwie interpretuje Agnieszka Czyżak – zob. A. Czyżak, *O degradacji*, w: eadem, *Na starość. Szkice o literaturze przelomu tysiącleci*, Poznań 2011.

pytanie, czy i jak będzie zapamiętana Zagłada. Pisze Aleksandra Ubertowska:

„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 somatycznie¹².

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. W tej lepszej sytuacji byli więc Niemcy i Włosi. Autorka mogła wybrać: „[...] nam, me-diolańczykom, przysługiwał ten beczenny przywilej, że byliśmy sami sobie winni” (s. 54). Ale w wyborze przeszkadzała jej druga, polska, tożsamość. Po wojnie „my” Polacy i „nasz kraj” byliśmy niewinnymi ofiarami ustaleń jałtańskich. Opowiadając swoją historię, autorka odnajduje się w polskiej wspólnotce. Odrzucona 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”¹³. Jest to aforizm 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.

Kulminację tomu i jednocześnie jego zakończenie stanowi opowiadanie *Ucieczka lisów*, którego tytuł przywołuje „marcowe gadanie”¹⁴. Brzmi ono między innymi tak:

¹² 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.

¹³ S. Kowalski, M. Tulli, *Zamiast procesu. Raport o mowie nienawiści*, Warszawa 2003, s. 521.

¹⁴ M. Głowiński, *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966–1971*, Warszawa 1991.

Farbowane lisy. Maskują się wredne – wycedziła 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 wywalą [...]. (s. 132)

Topika Zagłady jako świadome powtórzenia przewija się w całym tomie: od motywu palenia ludzi począwszy (matka zostawiła w testamencie życzenie, by ją skremować), przez judejski topos całopalnej ofiary i barana ofiarnego, po „żałobną chmurę”, chmurę dymu na końcu tekstu. Ta chmura jest, rzecz jasna, także grobem, grobem w powietrzu, by przypomnieć słynny wiersz Paula Celana *Fuga śmierci*. Pojawia się w życiu i snach bohaterki wielokrotnie, a towarzyszy jej spadający na ziemię *Il mio primo Palazzi*. Ale w roku 1968 bohaterka odkrywa znaczenie chmury:

Wśród kłębow gęstego jak sadza dymu widziałam jakieś szmaty, pojedyncze buty, puste walizki. Coś dużego oddzieliło się od mojego serca, ruszyło do góry i boleśnie utknęło w krtani. Wtedy wszystko zrozumiałam. W tej czarnej chmurze, niesionej wiatrem ponad łąkami i morzami, płynęła po niebie moja rodzina. (s. 140)

Autorka nie chce przyjąć żydowskiego dziedzictwa symbolizowanego przez chmurę:

Więc z jakiej racji ja miałabym wziąć na siebie TO? Kto mnie zmusi? O, zmuszą mnie, pomyślałam po chwili, zmuszą bez trudu. (s. 136–137)

„TO” Tulli nie jest niewyraźne, jest niewypowiadalne, co, jak się wydaje, stanowi specyfikę polskich relacji z Żydami. Pisze Michał Głowiński w *Marcowym gadaniu* pod hasłem *Żyd*:

Z użyciem tego słowa wiążą się różne komplikacje. W pewnych sytuacjach stało się ono tabu. Kiedy ktoś przychylnie usposobiony wobec jakiejś osoby chce powiedzieć, że jest ona Żydem, często użyje jakichś wyrażen zastępczych, peryfraz [...]. W pewnych okolicznościach może się odwołać do znaczącego przemilczenia. Jest to zjawisko niezmiernie charakterystyczne. Świadczy co najmniej o tym, że

o fakcie bycia Żydem w towarzystwie się nie mówi. Ten stan rzeczy przede wszystkim jest pozostałością z okresu okupacji; wtedy publiczne powiedzenie o kimś, że jest Żydem, równało się skazaniu go na śmierć. Pookupacyjny spadek widoczny jest także w czym innym: sami Żydzi nie afiszują się ze swym pochodzeniem, a niektórzy wkładają wiele wysiłku, by fakt ten ukryć. Nazwanie kogoś Żydem byłoby jawnym zdekonspirowaniem. Na skutki nie trzeba było długo czekać: w przeciętnej świadomości, w tym także – a może przede wszystkim – ludzi młodych, którym nie dane było się zetknąć z Żydami w ich odrębności, utarło się przeświadczenie, że bycie Żydem to fakt wstydlivy, który właśnie należy przemilczeć, jeżeli nie żywi się złych intencji¹⁵.

Magdalena Tulli zauważa w pewnym momencie, iż zapewne jej matka nie spodziewała się dekonspiracji ze strony córki. Bierze jednak na siebie niechciane dziedzictwo, nie z poczucia przyzwoitości (co za powinność uważał jej ojciec komentujący marcowe wydarzenia), ale z poczucia wspólnego losu. Ostatnie słowa książki: „I tak to jest z nami, lisami. Będziemy przez pokolenia przemykać z jednego snu w drugi, z drugiego w trzeci”. Niewypowiadalne TO wyrażane jest środkami poetyki, które stanowią już „znak firmowy” autorki. Zaczniemy od zacytowanych co dopiero słów. Lisy są znakiem alegorycznym, oznaczają Żydów i, jak z kontekstu wynika, znak ten nie odwołuje się tylko do stereotypowego, a więc negatywnego znaczenia „lisa”¹⁶. Utożsamienie się z lisami motywowane jest posiadaniem umiejętności, które pomagają przetrwać we wrogim otoczeniu.

Nierozwiązywalny problem autobiografii – prawda to czy fikcja – znajduje życiowe uzasadnienie w motywie snu i bezsenności. Bohaterka – dziecko cierpi na bezsenność, toteż ciągle spóźnia się do szkoły, w ciągu dnia jest apatyczna i osowiała, jakby nieobecna duchem, a gdy wreszcie zasypia, trapią ją koszmary:

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 stawiali pod ścianą, a ci już w palkach płakali w niebogłosy. (s. 20)

Prawie każdej nocy godzinami przewracała się z boku na bok, a kiedy zasypiała, śniło jej się, że ucieka. Była ciągle zmęczona, także we śnie, więc nie uciekałaby bez powodu. Nieraz dobrze jej szło, pędziła jakąś

¹⁵ Ibidem, s. 15.

¹⁶ Zob. J. Abramowska, *Zwierzęta jak ludzie*, w: eadem, *Pisarze w zwierzynie* – *cu*, Poznań 2010.

pusztą szosą przed siebie, coraz dalej. [...] Uciekała, ale nie liczyła na ocalenie. Bywało, że od początku spodziewała się potknięcia i upadku. Albo ktoś do niej strzelał. Została zastrzelona tyle razy, że nie da się zliczyć. Lecz przyzwyczać się nie mogła. Za każdym razem na moment przed śmiercią życie w niej się kurczyło, czuła tylko ciepłe pulsowanie tętnicy szyjnej, nic więcej. (s. 121)

Magdalena Tulli wiąże sny, od *Snów i kamieni* poczynając, z pamięcią i zapominaniem. Podziemne miasto snów – wspomnień, w którym płynie Lete, zagraża destrukcją utopijnemu, zbudowanemu ze snów – marzeń, miastu kamieni. Można by zatem rzec, że mamy do czynienia z psychoanalitycznym ich rozumieniem. Ma ono jednak charakter tyleż psychologiczny, co estetyczny, bo dotyczy świadomie zastosowanego mechanizmu snu jako sposobu symbolicznego wyrażania niewypowiedzianego. Nieświadoma pamięć, która w *Snach i kamieniach* dotyczyła pamięci – niepamięci zbiorowej, w *snach z Włoskich szpilek* dotyczy „przemykania się” nieświadomej pamięci zbiorowej do indywidualnej. Pierwszy zacytowany fragment snu, znajdujący się w początkowych partiach omawianego tekstu, składa się, by użyć terminologii Freuda, z „resztek dziennych”, czyli z prowadzonych w przedszkolu przez dzieci rozmów o Niemcach. Jednak właściwym jego znaczeniem jest zrównanie dwóch totalitaryzmów: nazistowskiego i komunistycznego. Fragment snu drugiego, pojawiający się przed opowiadaniem ostatnim, przygotowuje zakończenie. Córka przyjmuje żydowskie dziedzictwo nie z wyboru, ale z konieczności powtarzania urazowych przeżyć. Jej życiem, pozbawionym matczynej miłości, kieruje życie matki, co działa jak przeznaczenie. „Tego”, czyli prześladowania, wiecznego uciekania, ukrywania się, wstydu, strachu i koszmarów nocnych, nie można się pozbyć, bo – nazywając rzecz nadal językiem psychoanalizy – działa autodestrukcyjny przymus powtarzania, w którym, wedle Freuda, przejawia się popęd śmierci.

Symboliczny motyw śnienia i bezsenności ma też swą konsekwencję kompozycyjną, jaką jest niepewny status ontyczny przedstawianej rzeczywistości. Narracja przechodzi płynnie od snu do jawy, a bohaterka ma, jak jej matka w czasie choroby, zaburzone poczucie rzeczywistości. Na pytanie, czy lepiej milczeć niż mówić, narażając się na śmieszność z powodu mieszania słów polskich i włoskich, autorka odpowiada:

Nie, nie lepiej. Trudno się wtedy doczekać rozmowy. Brakowałoby potwierdzenia, że istnieję. Bo poza wszystkim dręczyła mnie jakaś niepewność w tej kwestii. Inaczej mówiąc, dostrzegałam pewne

oznaki swojego nieistnienia. Zwłaszcza w chłodnej pustce błękitnego spojrzania mojej matki. (s. 81)

Jak pisze Danuta Danek w znakomitych esejach *Śmierć wewnętrzna*, wskazując na wagę odkryć Freuda:

Jedynie przez drugiego człowieka możemy *dowiedzieć się, że żyjemy*. I abyśmy w ogóle mogli żyć – i c h c i e l i żyć, wbrew bowiem dotychczasowemu przeświadczeniu chęć życia musi w nas zostać wzbudzona – każdy z nas winien dowiadywać się przez drugiego człowieka, że żyje, już w samych zaczątkach życia¹⁷.

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.

Przedmioty czy, lepiej powiedziawszy, rzeczy¹⁸ są symbolicznymi znakami autobiograficznych treści. Powracają w różnych ujęciach, tworząc lejtmotywy. Jak wpleciony w fabułę fortepian z Mediolanu i dalsze muzyczno-militarne konotacje instrumentu. Pradziadkowie autorki grali w wojskowych orkiestrach, stąd biorą się żołnierze-pianisci, 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, ale także nietutejszą elegancję matki, która nie jest matką, bo córka widzi ją, za sprawą urzeczowiającej metonimii, nieosobowo:

Znałam się z sukienkami, w których chodziła. Z nimi znałam się doskonale i to musiało mi wystarczyć. Na ulicy rozpoznawałam z daleka

¹⁷ D. Danek, *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012, s. 25.

¹⁸ Zob. P. Czaplinski, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis”*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 207–237. Autor odróżnia rzecz jako znak indywidualny od przedmiotu jako produktu seryjnego.

jej palto. Zbliżyło się umiarkowanym krokiem, pantofle na szpilkach stukają wdzięcznie, cienko o płyty chodnika. (s. 81)

Ale jest jeszcze coś. W tytułowym opowiadaniu – *à propos* szpilek – pada pierwsza antysemicka aluzja do żydowskiego pochodzenia matki. W dalszych partiach tekstu będzie mowa o jeszcze innych butach – czarnych glanach, które noszą nacjonalistycznie usposobieni młodzieńcy. Płynące w czarnej chmurze żydowskie rzeczy (szmaty, jeden but, puste walizki) odsyłają do wcześniejszego opisu tychże, ale uładowanych, umieszczonych w muzealnych gablotach. Fotografie z rodzinnego albumu zestawione zostają z fotografiami ludzi w pasiakach, a na te autorka patrzy z punktu widzenia fotografowanych osób, u których dominuje uczucie wstydu. Bohaterka ciągle gubi klucz od domu, co skazuje ją na bezdomność. To jednocześnie zgubiony kluczyczek do zawierającej spadek kasetki, a także będący własnością dorosłej autorki klucz do dziecięcych nieszczęść, którym jednak nie da się utworzyć ani zamknąć drzwi przeszłości, by jej (jak to było na przykład w *Skazie*) kreatywnym gestem dodać szczęśliwe zakończenie. Bo to już jest nie tylko literatura, ale podane w „nawiasie” metafor autobiograficzne wyznanie. Jak pisze Tulli:

Dawniej ta chmura ukazywała jej się w sposób bardziej dyskretny, w prostokątnym nawiasie ramy okiennej. Widziana przez szybę też wywierała wrażenie, choć i nawias robił swoje, wycinał ją z życia i zawiesział w przenośni. (s. 126)

Wbrew teorii Freuda, odsłonięcie traumatycznych wydarzeń nie przynosi ulgi, bo dominuje pytanie: „Czyżby to mogło powrócić?” (s. 142). Inaczej dzieje się w obrazoburczym, polifonicznym poemacie Bożeny Keff *Utwór o Matce i Ojczyźnie* (2008). Urodzona po wojnie autorka zмага się zarówno z dziedzictwem matki, polskiej Żydówki, która ocalała i domaga się od córki, by ta złożyła z siebie ofiarę na ołtarzu jej cierpienia, jak i z dziedzictwem polskiej martyrologicznej świadomości zbiorowej, która odreagowuje swe kompleksy nienawiścią do wszystkiego, co obce, a uniwersalnym znakiem tej obcości są Żydzi. Jej utwór ma jednakże moc katartyczną, ponieważ ostre i sprzeczne jakości estetyczne (m.in. patos, obsceniczność, komizm) sprawiają, że poemat odczytuje się jako wyzwalający krzyk, a nawet „skowyt”¹⁹.

¹⁹ O utworze Bożeny Keff bardzo interesująco pisze Tomasz Mizerkiewicz w artykule *Estetyki profanacji w literaturze polskiej po roku 1989*, w: *Nowe dwu-*

W tej chwili najbardziej interesujące dla mnie są słowa narratorki padające w początkowej części tekstu: „Córka więc jest POETKĄ, / niewyraźalnych rzeczy dla niej nie ma!”²⁰. Jakkolwiek te słowa by potraktować (autoironicznie, prowokacyjnie), potwierdzają one zastosowaną tu opozycję niewypowiadalnego, czyli braku słów, oraz wyraźnego, czyli ekspresji, a więc jakości estetycznej. Wydaje się, że ta opozycja charakterystyczna jest także dla innych pisarzy, dla których wojna i Zagłada są już wydarzeniami historycznym, mającymi jednak swoje dalsze ciągi. Dominuje już nie problem niemożliwości sztuki po Auschwitz, ale mniemanie wręcz przeciwne: tylko językiem sztuki można wyrazić konsekwencje tego, co się stało.

Ta estetyka ekspresji nie jest oczywiście romantyczna, lecz postawangardowa. Nie chodzi już o wyrażanie niewyraźnego czy dotąd nienazwanego, istotny jest natomiast, jak to rozmaicie definiują postmodernistyczne estetyki, wyraz tego, co istnieje jako nieobecne²¹. Nieobecność Żydów i polsko-żydowskiego współlistnienia wyraża się w istniejącym antysemityzmie, pamięć o przeszłości istnieje jako niepamięć, tożsamość jest jej brakiem. Ale niewyraźność Zagłady stawia wyrazowi literackiemu jeden warunek. Już dawno, dawno temu sformułował go Tadeusz Borowski, który pierwszy i od razu po mistrzowsku wykorzystał możliwości, jakie daje sztuka: o obozach nie wolno pisać bezosobowo. Toteż szczęśliwie późno urodzeni nie piszą o Zagładzie, ale o tym, co było przed (Piotr Szewc), albo po (Piotr Paziński) i tak konstruują podmiot literacki, by dla odbiorców autobiografizm stał się „hipotezą konieczną”²².

dziesięciolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009, Poznań 2011, s. 66–80.

²⁰ B. Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Kraków 2008, s. 10. Na to wyznaczenie i jego znaczenie zwraca też uwagę Przemysław Czapliński w artykule *Mausoleum*, (<http://tygodnik.onet.pl/kultura/mausoleum/8fsv1>, dostęp: 20 marca 2013) zestawiając m.in. *Utwór o Matce i Ojczyźnie* z komiksem *Maus* A. Spiegelmana: „Bożena Keff staje przed zdecydowaniem po stronie wyrażalności i choć jej książka nie jest poświęcona Zagładzie, to przecież do możliwości opisu Zagłady w pewnym momencie dochodzi” (ibidem, s.1).

²¹ Zob. R. Nycz, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości...*, Kraków 2001, s. 186–207.

²² Zob. J. Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna („Treny” Jana Kocjanowskiego)*, w: idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 215–243. Użycie terminu Jerzego Ziomek jest zasadne dlatego, że utwory, o których mowa, także wyrażają ból oraz oplakują brak i stratę.

EWA WIEGANDT

„It” by Magdalena Tulli

The article analyses and interprets *Włoskie szpilki* [Italian High Heels] in the context of autobiographical writing, which is a new phenomenon in Tulli's creative development. The analysis of autobiographical writing consists in a description of subject-construction. The construction is determined by combination of roles: the real author, the literary author, and the narrator-character. The style of the novel is characterized by the use of Holocaust topoi, and “March talk”, which leads the writer to the discovery that Polish post-war antisemitism castigates Jews for concealing their extraction. The aesthetic of postmemory, manifested in the novel, is interpreted as a transition from the modern rhetoric of inexpressibility and unutterableness, to the postmodern aesthetic of expression of what is absent.

Keywords: Magdalena Tulli, autobiographical writing, Holocaust, Polish antisemitism.

Ewa Wiegandt – emerytowana profesor Instytutu Filologii Polskiej UAM, historyczka literatury. Zajmuje się prozą XX wieku oraz najnowszą, między innymi twórczością Zofii Nałkowskiej i literaturą ojczyzn prywatnych. Ostatnio został opublikowany zbiór artykułów autorki: *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku* (2010).