

Z W A R S Z T A T U H U M A N I S T Ó W

Agnieszka Więckiewicz
(Uniwersytet Warszawski)

ZACHOWANIE ULOTNEGO. STRATEGIE ARCHIWIZOWANIA
W *PANNIE LILIANCE* RYSZARDA SCHUBERTA

Ryszard Schubert w swoich powieściach konsekwentnie zadawał pytanie o relację między piśmiennością a oralnością, historią a codziennością, wskazując na problematyczność oddania prawdy o zdarzeniu przez literaturę. Poprzez próbę zapisu głosu – performowanej opowieści, autor wskazał w *Pannie Liliance* na ulotność i efemeryczność momentu opowiadania. Pisarstwo Schuberta poprzez wykorzystywanie i przetwarzanie zasłyszanych wcześniej słów i wypowiedzi, eksperymentując z językiem literackim oraz formą powieści, wskazuje na nowy sposób pojmowania roli artysty i literatury.

Badacze zajmujący się pisarstwem Schuberta najczęściej zwracali uwagę na charakterystyczne dla drugiej połowy XX wieku pytanie o miejsce i rolę autora oraz narratora w dziele literackim oraz na granicę między literaturą a rzeczywistością. Język powieści Schuberta rozumiano jako odpowiedź na poszukiwanie odpowiedniej formy, która umożliwiłaby wyrażenie tego, co jednostkowe i codzienne. Innym kierunkiem odczytywania jego powieści stała się próba lektury wykorzystującej perspektywy i narzędzia stosowane we współczesnej humanistyce¹.

Schubert podejmuje w swoim dziele wielopoziomą grę z czytelnikiem, podrzucając mu w pozornie jednolitym i jednorodnym głosie bohaterki tropy (często mylne), prowadzące do wielu możliwych odczytań. Sama budowa powieści wskazuje na niemożność ograniczenia się jedynie do linearnej lektury tekstu. Dygresje, przypisy do głównego tekstu, podtytuły i nagromadzenie znaków interpunkcyjnych zdają się prowokować czytelnika do czytania i myślenia na różnych płaszczyznach i swobodnego przechodzenia między rozdziałami. *Pannę Liliankę* również się ogląda. Warto zwrócić uwagę na ilustracje Franciszka Maśluszcza, które stanowią dopełnienie treści – nie są jedynie obrazkami pozwalającymi odetchnąć od płynącego w niezwykle szybkim tempie monologu Zatońskiej.

Powieść Schuberta, opowiadająca po kolei fazy życia Ewy – Panny Lilianki, domagająca się oddania głosu zwyczajności i codzienności, nie została przyjęta dobrze i ostatecznie szybko o niej zapomniano. Warto pytać więc, dlaczego reakcje

¹ Zob. Jan Galant, *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań: Poznańskie Studia Literackie. Seria Literacka 1998; Agnieszka Karpowicz, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012; Sylwia Wojtysiak, *Ryszard Schubert – Panna Lilianka. Przyjemność (do)czytania*, „Polisemia” 2013, nr 1 (10), <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/12013/ryszard-schubert---panna-lilianka/> [dostęp: 19.01.2016].

krytyków były tak nieprzychylnie². Czy była to kwestia nieprzystępności języka, próbującego oddać żywą mowę, gwarę poznańską, czy raczej radykalizm Schuberta przejawiający się zarówno w wyborze tematu, jak i sposobie, w jaki został on podjęty. Opowieść o wojnie i codzienności pełnej przemocy została wypowiedziana przez kobietę, która zdaje się mówić własnym ciałem – traktowanym przedmiotowo zarówno przez innych, jak i nią samą. Wskazując na różne aspekty tego dzieła, będąc starała się wsłuchiwać w słowa bohaterki, szukając jednocześnie innych głosów, które autor skrupulatnie starał się wpisać w wypowiedź Lilianki.

KILKA GŁOSÓW ALBO PRÓBA WEJŚCIA W POLE WYPOWIADALNOŚCI

W *Pannie Liliance*, powieści stylizowanej na zapis nagrania magnetofonowego, Schubert podjął próbę oddania głosu bohaterce, wzorowanej na kobiecie z poznańskiej klasy średniej. Powieść przybrała w efekcie formę ustnej wypowiedzi – monologu Ewy Zatońskiej, któremu czytelnicy mogą otwarcie (bądź w ukryciu) się przysłuchiwać³. Magnetofonowość zapisu odsyła do sytuacji ustnej wypowiedzi, wiernie odtworzonej i niepoddanej jeszcze korekcie autorskiej. Od samego początku odbiorcy mogą wsłuchiwać się w głos bohaterki i za jego pośrednictwem dowiadują się o obecności autora (w tym wypadku jest on osobą spisującą wypowiedzi Lilianki). Ewa przerywa czasem swoją opowieść i zwraca się wprost do autora⁴: „On z Mościckim i Piłsudskim strzelał z jednej dubeltówki, tej!!: więc sobie wyobraź, ta-hhhy... Dej tom drugi” (s. 36); „Ale, żebyś mnie nie sądził, żebyś czasem zbyt pochopnie nie rozstrzygał, żebyś [...] zwierzeniem zbyt intymnym jednoznacznie nie kojarzył” (s. 72); „Co? [...] No nie kocha, bo człowieku: czy na jego miejscu ja, tak bym chciała prawdy dociec?, męża kosztem?, (gdybym go kochała?) – raczej wykluczone” (s. 61).

W trzech przywołanych powyżej cytatach wyraźnie widać różne sposoby, za pomocą których Schubert umieszcza się w tekście, próbując zarazem oddać również w graficznym zapisie sposób mówienia bohaterki. Lilianka ma wpływ na konstrukcję tekstu (cytat pierwszy), opowiadając, bierze też pod uwagę reakcje słuchającego (cytat drugi) i czasem odpowiada na pytania zadawane jej przez Ryszarda (autora), których czytelnik nie ma szansy usłyszeć (cytat trzeci). Pozornie wydaje się ona niezależną postacią, autorką swojej własnej opowieści, którą autor właściwy (Ryszard Schubert) spisze i ewentualnie uporządkuje po opuszczeniu pokoju przez Zatońską. Pytaniem zasadniczym pozostaje: czyj głos słyszy odbiorca tekstu – pozlepianą z różnych, zasłyszanych rozmów poznańskich kobiet wypowiedź, głos autora skrywający się za ulepioną przez siebie postacią literacką czy raczej jedynie głos sztucznej postaci, od której dystansuje się głos twórcy? Jedną z odpowiedzi, rozwijaną w interpretacjach literatury tamtego okresu, jest kategoria

² Zob. Michał Zieliński, *Zdrowy z urojenia*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 32 (1646).

³ Zob. Agnieszka Karpowicz, *Podglądanie. Ryszard Schubert*, w: eadem, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura*, s. 328. Por. Jan Galant, *Polska proza lingwistyczna*, s. 103–112.

⁴ Ryszard Schubert, *Panna Lilianka*, Warszawa: Czytelnik 1979. Numery stron cytatów z powieści będą podawać w nawiasach w tekście głównym.

wypowiedzi-autentyku – przytaczania treści i sposobu wypowiedzania się, mającego na celu uchwycenie samej rzeczywistości i przeniesienia jej w pole literackości⁵. Stosowanie takiego zabiegu przez Schuberta obok nieliniowego sposobu budowania akcji mogłoby wskazywać na próbę oddania „prawdy” o życiu pewnej klasy społecznej, „sfotografowania” jej codzienności i powszedniości. Natomiast pytanie o jednorodność (jednogłosowość) bądź wielogłosowość odsyłać może do zupełnie innych wniosków. Przypominając ujęcie Michaiła Bachtina, można by zapytać, gdzie kończy się *dixi* Schuberta, a zaczyna głos poznańskiej kobiety (kobiet). Schubert zdaje się przekształcać gatunek prymarny (prostą wypowiedź ustną, mowę potoczną) w gatunek wtórny (złożony, literacki)⁶. Autor bardzo starannie oddaje subiektywny i jednostkowy (osobniczy) głos bohaterki, który ma być zarazem głosem ogółu. Duże zaakcentowanie odrębności jej stylu wskazuje na wysoki stopień uprzedmiotowienia Panny Lilianki, która zostaje w ten sposób ściśle określona i zdefiniowana. W najprostszym odczytaniu wypowiedź Zatońskiej jest dwugłosem: intencjonalnym przekształceniem cudzego głosu (parodią) bądź po prostu stylizacją na cudzy sposób mówienia⁷. Próbując dojrzeć i usłyszeć inne głosy, a co za tym idzie – inne podmiotowości, trzeba zapytać o treść, o to, co bohaterka mówi.

Cała historia, którą opowiada Schubert głosem Ewy Zatońskiej, jest wyraźnym odejściem od **makrohistorii** na rzecz **mikrohistorii**. W skrajnie subiektywnym obrazie podmiotu odbija się bieg Wielkiej Historii⁸, jednak filtrowany przez jego własne, codzienne doświadczenie, w tym wypadku kobiece, a więc stanowiące literacką **herstorię**. Inaczej mówiąc, opowieść bohaterki jest performowaniem historii, która w momencie wypowiedzania, dzieje się na oczach czytelnika. Wypowiedź ta wyjęta jest z toku codzienności, ponieważ moment opowiadania własnej historii jest chwilą, w której Lilianka umieszczenia się poza nią, chociaż jednocześnie jest w niej zanurzona. „Jezu jak ten mój mnie kochał, ludzie...” (s. 7) – początek *Panny Lilianki* nie jest początkiem jej opowieści. Cała książka wydaje się złożona z luźno posklejanych kartek, między którymi można domyślać się luk. Opowieść Zatońskiej ani się nie zaczyna, ani nie kończy na oczach odbiorcy tekstu. Jest to *performance*, z którego otrzymaliśmy jedynie zapis – *de facto* mniej niż nagranie⁹.

Strategie podejmowane przez Schuberta miały na celu nie tylko wprowadzenie do literatury języków uważanych dotąd za nieliterackie czy próbę oddania głosu przedstawicielce klasy średniej, której nie przysługiwało dotąd prawo ani do literackości, ani do Historii¹⁰, lecz także wskazanie na niemożność zapisu rzeczywistości w sposób obiektywny. Autor zdaje się mówić, że prawda o rzeczywistości

⁵ Zob. Agnieszka Karpowicz, *Podglądanie. Ryszard Schubert*; Jerzy Jarzębski, *Kariera autentycznego*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1984.

⁶ Zob. Michaił Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, Warszawa: PIW 1986.

⁷ Zob. idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa: Czytelnik 1982.

⁸ Wielką Historię, rozumianą jako opowieść o wielkich czynach z perspektywy narodo-religijnej (męskiej).

⁹ Odwołuję się tu do rozumienia *performance*’u jako pewnego sposobu użycia języka. Zob. Richard Bauman, *Sztuka słowa jako performance*, przeł. Grzegorz Godlewski, w: *Literatura ustna*, red. Przemysław Czaplinski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2010.

¹⁰ Zwłaszcza jako kobieta, pozbawiona swojego języka i jakiegokolwiek pola wypowiedzalności. Por. Monique Wittig, *Kategoria płci*, przeł. Maria Solarska, Martyna Borowicz, w: *Francuski feminizm materialistyczny. Wybór tekstów*, red. Maria Solarska, Martyna Borowicz, Poznań: Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2007.

nie jest dostępna literaturze, która zawsze jest już przekształceniem, chociaż może dawać w tę rzeczywistość wgląd.

W takim ujęciu, charakterystycznym dla lat 70. XX wieku, sztuka nie służy kontemplacji, lecz przede wszystkim ma chwycić rzeczywistość i odsłaniać jej nieprzyjemne elementy. Materiału literackiego nie tka się już z uładzonych, estetycznie zaprojektowanych obrazów, ale zadaniem artysty-observatora jest rozcięcie tkanki życia i badanie jej, mówiąc dosłownie – na żywo. *Panna Lilianka* łączy cechy nurtu literatury socjologicznej i psychiatrycznej. Schubertowski sposób kształtowania powieści działa na styku socjodramy i powieści ekscentrycznej¹¹. Schubertowi udało się jednocześnie nadać formę literacką gatunkom mowy nieuważanym dotąd za artystyczne, kształtując powieść jako improwizowany proces, rozrachunek z własnym życiem – *performance* Lilianki przybiera tutaj formę terapeutyczną¹².

O czym mówi główna bohaterka? Jaką rzeczywistość odsłania przed czytelnikiem Schubert? Postać Ewy Zatońskiej była dotąd interpretowana jako przedmiot, zabawka w rękach mężczyzn i ich historii – lalka sterowana przez autora. Jej rzeczywistość ukształtowała się na przecięciu różnych perspektyw patrzenia: jej samej na siebie oraz jej obrazu odbijającego się w lustrze spojrzeń innych. Głos bohaterki był głosem zmonopolizowanym przez kategorię piękna, którą Schubert wpisał w monolog Zatońskiej. Przeciwwstawiając się temu ujęciu, chciałabym jeszcze mocniej podkreślić wątek, w moim odczuciu wyraźnie wypowiedziany przez Schuberta na kartach *Panny Lilianki* – gwałt i obrzydzenie jako konstytutywną cechę życia Zatońskiej (mówiącej w imieniu wszystkich kobiet). Wydaje mi się, że ten wątek nie wybrzmiał jeszcze wystarczająco wyraźnie, a mógł też być jednym z powodów, dla których powieść Schuberta nie mogła przyjąć się i spodobać szerszej publiczności. Opowieść o jednostkowym życiu, historia prywatna zwyczajnej kobiety nie mogła wybrzmieć ze względu na dominację narracji męskiej (bohaterskiej) przytłumiającą najczęściej cywilne doświadczenia kobiet.

Opowieść bohaterki składa się w dużej mierze z opisów prób gwałtów, gwałtów, poronień, powodowanych agresywnymi zachowaniami męża:

Proszę: panią – cicho! – Pani jest, tak, niebezpieczna dla otoczenia nawet: w odzieży, a skąd dopiero w stroju: kąpielowym, że ja pracując z Panią od lat bym chętnie tak, po pupci, panią potrząsnął [...] (s. 19).

[...] chwytą mnie za rękę i wywala swój interes jęczy: [...] chwyć mnie tu dziecinko chwyć mnie tu dziecinko chwyć mnie tu dziecinko-yy! [...] a ja, naturalnie pełna wstydu ii... rumieńców, spuściłam tylko, głowę jak niewinne dziecko (s. 21).

Rychtyk noc poślubno – ino pyńdź... Jassne z modrym, jo już zmarnowano, zmagłowano i nakrochmaluno, giyrum ani nogum ni mum siły ruszać... (s. 42).

[...] jak nie wyszedł z łóżka wziął trzepaki, jak mnie zaczął bez gadania po pośludkach chlustać [...] (s. 43).

¹¹ Typ powieści wyróżniony przez Freuda, autor pojawia się w niej w roli obserwatora. Zob. Sigmund Freud, *Pisarz i fantazjowanie*, przeł. Maria Leśniewska, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 1, wyb. Stefania Skwarczyńska, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1974.

¹² Taką interpretację przedstawia Agnieszka Karpowicz, *Podglądanie. Ryszard Schubert*, s. 345–346.

Przed tygodniem zniszczył cnotę, zburzył coś; ja tą drogę chcę mieć dziecko [...] przecież on mi już od razu z miejsca zbrzydł (s. 46).

Sam sposób mówienia, akcentowania i wypowiadania słów (oddany w tekście przez autora) nie jest jednolity – zmienia się w zależności od treści. Cała opowieść Zatońskiej jest zapisem traumy, ciężkiego przeżycia, które spowodowało potrzebę wykształcenia sposobów obrony. Wypowiedzi, które powodują u opowiadającej większy wstyd bądź ból, wykazują inny sposób wymawiania, niż miało to miejsce wcześniej. Niezrozumiałość lub nieprzystępność tekstu jest efektem próby pochwylenia rzeczywistości, która w swej istocie jest chaotyczna. Podmiot stanowi zarazem archiwum, w którym odbija się to, co zewnętrzne, nieuporządkowane. Mowa bohaterki wyraźnie przypomina mowę osoby w depresji tak charakteryzowaną przez Julię Kristevę:

Przypomnijcie sobie mowę człowieka w depresji: repetytywną i monotonną. Nie można jej związać, zdania się rwą wyczerpują, zatrzymują. [...] powtarzający się rytm i monotonna melodia zaczynają panować w poprzerywanych sekwencjach logicznych i zmieniają je w powtarzające się, obsesyjne litanie¹³.

Całość wypowiedzi Ewy Zatońskiej można określić za francuską badaczką jako monotonną i repetytywną – wątki dotyczące ciała i najczęściej nieszczęśliwych relacji miłosnych bohaterki powtarzają się i przebiegają według jednego schematu. Mowa Lilianki, która została oddana poprzez rwące się zdania, poprzerywane sekwencje logiczne oddaje próby uporządkowania chaotycznej rzeczywistości, która wymyka się racjonalizacji.

WOJNA. WSTRĘT

W swojej powieści Schubert próbuje zmierzyć się z tematem doświadczenia wojennego opowiedzianego z subiektywnej, jednostkowej perspektywy bohaterki. Za Theodorem Adornem¹⁴ wielokrotnie stawiano pytanie o to, jak i czy w ogóle można pisać o wojnie i po niej. Wszystkie zapisy powinny utrwalac „utrata języka”, wypowiadać to, co niewypowiadalne. Język odpowiadający traumie nie może być jej opowiedzeniem, nie powinien poddawać się fikcjonalizacji. Najważniejsza jest w tym wypadku relacja łącząca to, co nazywamy „literackością”, z tym, co jest określane „prawdą rzeczywistego”. W ujęciu Adorna to właśnie milczenie jest najistotniejszą, najbardziej stosowną postawą artysty wobec Zagłady. Nieprzypadkowo Schubert w *Pannie Liliance* zdaje się milczeć jak zakłęty. Czytelnik za sprawą znaku interpunkcyjnego wie, że Ryszard – spisujący zadaje pytania, ale odbiorca tekstu ich nie słyszy. Schubert eksploatuje język nadmiaru, przelewający się i chaotyczny, który oddaje nieliniarny sposób afektywnego pamiętania wojny.

¹³ Julia Kristeva, *Życie i śmierć mowy*, w: eadem, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. Michał P. Markowski, Remigiusz Rzyziński, Kraków: Universitas 2007, s. 39.

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa: PWN 1986.

Mówienie o traumie, o doświadczeniu wojny jest też szansą na odrzucenie dominującego dyskursu. Jak pisał Michel Foucault, dyskurs jest funkcją władzy, która znajduje swoje oparcie w języku. *Residuum* prawdy o wojnie powinno zatem przybierać formę cofnięcia języka do stanu „niewinności” bądź tropienia „dzikich wysłowień”¹⁵. Mowa Zatońskiej jest nie tylko subiektywna i chaotyczna, lecz także niepoddana jeszcze „obróbce intelektualnej”. Wspomnienie przeszłości, ściśle splecione z jej ciałem, towarzyszy bohaterce przez cały czas trwania jej występu (opowiadania).

Poszukując jednej kategorii, dominującego pojęcia, które mogłoby oświetlić całą powieść Schuberta, warto wskazać na wstręt – abiekt, który został najbardziej uwypuklony i przedstawiony przez autora jako odraza ogniskująca się zwłaszcza w cielesności. Dojmującym i konstytutywnym doświadczeniem bohaterki jest brzydzenie się:

Jeezus, jak tak wstrętne ma wyglądać ten stosunek... – kuniec, co to jest za miłość(!?), OBRZYDLISTWO!!: ino ciung!!! Połna Soku!, czy, a on!: – – a ona!!: [...] (s. 30).

Co, cholera, po to piersi mi urosły?, po to miaam wokoło żyłki? [...] raczej tylko wedle dziecka; chyba tu natura rządzi jednoznacznie, nie? [...] Chyba to jest profanacja, chyba wedle jego chuci – albo słuchaj „weź do buzi” z obrzydzenia bym umarła! (s. 74).

Wstręt pojmowany jest tu jako esencja życia, a doświadczenie własnego ciała w zderzeniu z zewnętrżnością powoduje nagłą konieczność wyznaczenia granicy, która pozostaje jednak w ciągłym ruchu. To, co wstrętne, napiera na podmiot i dlatego nagość ludzkiego ciała staje się ryzykiem bliskości¹⁶. Przybliżanie się wstrętnego powoduje nagłe odczucie obrzydzenia. Abiekt, jak pisze Sarah Ahmed, skutkuje tym, że to, co wstrętne, jest na zewnątrz, a to, co zewnątrz, znajduje się wewnątrz¹⁷. Ten naprzemienny, nieustający ruch w jedną i drugą stronę powoduje zagrożenie dla bytu ukonstytuowanego w ramach swoich granic. Wszystko, co nieprzyjemne i nieestetyczne, wymusza odwrócenie się od przedmiotu powodującego obrzydzenie, jednocześnie utrzymując go w centrum zainteresowania. Teoria abiektu wydaje się użytecznym narzędziem, pozwalającym odpowiedzieć na pytanie, dlaczego bohaterka *Panny Lilianki* podkreśla doskonałość swojej urody i nieskazitelność ciała. Ciało i cielesność są tym, co obrzydza Zatońską, będąc jednocześnie przyczyną nie tylko jej cierpień, lecz także dumy i przyjemności. Ciało znajduje się w centrum uwagi Lilianki, jednak rozkłada się ono na dwa obrazy: ciała idealnego (górnego) i skażonego (dolnego). Obrzydzenie utrzymuje przedmiot abiektu w centrum zainteresowania podmiotu, równocześnie wymuszając jego odwrócenie się i wytyczenie granicy między tym, co wstrętne i co trzeba usunąć z wnętrza, a tym, co czyste. Konstruując swój obraz, bohaterka nie widzi się zatem oczami innych (mężczyzn), lecz przede wszystkim ucieka od rzeczywistego ciała i życia, w którym gra rolę ofiary. Im idealniej wyobraża sobie swoje

¹⁵ Por. Aleksandra Ubortowska, *Język utracony i odzyskany*, w: eadem, *Świadectwo, trauma, głos: literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków: Universitas 2007.

¹⁶ Por. Georges Bataille, *Nagość*, w: idem, *Historia erotyzmu*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa: Aletheia 2008, s. 199–200.

¹⁷ Sarah Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. Anna Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 172–182; por. Julia Kristeva, *Ujęcie wstrętu*, w: eadem, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007.

ciało, tym silniej zostaje ono podkreślone w słyszanej przez czytelnika opowieści. Bohaterka, mówiąc, w performatywny sposób odwraca się od tego, co wstrętne.

Abiekt odnosi się też do tego, co wprost wynika z doświadczenia wojny. Ciało jest obrzydliwe i lepkie, rozkładając się, wydziela odór. Być afektowanym przez historię to w przypadku Lilianki odczuwać wstręt wobec tego, co się odrzuciło – ciała. Oprócz chaosu rzeczywistości, który Schubert próbuje oddać językowo w swoich powieściach, *Panna Lilianka* jest także studium dystansowania się od przedmiotów obrzydzenia, nieudaną próbą odcięcia się bohaterki od obrzydliwości doświadczenia przemocy seksualnej i wojny:

Hitler to był świnia-dziad! Pomyśl: całe życie walka, ciągle przeciwności, teraz błogi spokój, odchowaam dziecko, mam stabilizację, chcę się aż zachłysnąć... szczęściem sytej matki, świadomością piękna, mijającą szybko pełnią kobiecości... los, fatum, od początku podły traf (s. 91).

Historia wojny to dla bohaterki historia jej ciała. Skrajnie subiektywna perspektywa pozwala jej na częściowe wypisanie się z męskiej narracji i poszukiwanie własnego głosu.

ROZERWANA I POSKLEJANA. PERFORMOWANIE

Ciało, które lokuje się w samym centrum *Panny Lilianki*, nie wydaje się jednak bytem z krwi i kości. Język powieści, którym Szubert opowiada o losie Zatońskiej, został starannie ukształtowany i w efekcie skrajnej subiektywizacji całkowicie zdefiniował i uprzedmiotowił bohaterkę. Autentyzm postaci i „prawda rzeczywistości” są skonstruowane przez autora, który jest jednocześnie scenarzystą i scenografem. Odwołując się do koncepcji Ervinga Goffmanna¹⁸, w której podkreślono teatralność życia codziennego, wyraźnie widać, że świat, w jakim funkcjonuje Zatońska, jest rzeczywistością fasadową, w której nie występują kulisy. Teatralność świata przedstawionego odsyła do namysłu nad granicami sztuki, jej zadaniami oraz funkcjami i miejscem artysty (autora) w jego dziele. Głos Schuberta, pomimo tego, że niemy, jest jednak słyszalny za sprawą performowania go przez bohaterkę. Sposób, w jaki Lilianka opisuje siebie i świat, staje się przede wszystkim nakierowany na wizualność, co pozwala patrzeć na rzeczywistość kształtowaną przez autora. W tym punkcie estetyka przecina się z próbą uchwycenia, udokumentowania jednostkowej historii, dającej jednak obraz życia pewnej klasy społecznej z perspektywy kobiety.

Podtytuł *Panny Lilianki* (*Część powieści-procesu pod nazwą Pajac*) pozwala zadać pytanie, kim lub czym w omawianej powieści jest pajac. Na poziomie samej treści „pajacjada” określa Lilianka swoje małżeństwo. Jest ono zatem pojęte nie tylko jako nieprawdziwe czy przedrzeźniające (odwracające) rzeczywistość, lecz również sztuczne. Podobnie jak na zdjęciach lalek wykonywanych przez Sherman płęć, którą Zatońska **jest**, jawi się jako konstrukt społeczny. Tym, co manifestuje

¹⁸ Zob. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Warszawa: Aletheia 2008.

się wtedy najwyraźniej, są ciało i płciowość. Schubert w bardzo nowatorski sposób, zarówno w *Pannie Liliance*, jak i *Trenta Tre*, wskazuje na nieautentyczność społecznie konstruowanej i opresjonowanej warstwy społecznej, która nie ma jeszcze własnego języka. W jego ujęciu płeć jako taka jest nie tyle konstruktem społecznym i kulturowym, ile będąc wrzucona w bieg historii, zostaje uwięziona w polu teatralności. Performowanie płci, jak pisała o niej Judith Butler, musi opierać się na przejawianiu cech uznanych za typowe dla wybranej płci: „Cechy danej płci muszą zostać przejawiane, żeby zostać zatwierdzone przez społeczeństwo: kulturowe płcie nie mogą być tedy prawdziwe ani fałszywe, [...] muszą być całkowicie i radykalnie niewiarygodne”¹⁹. Teatralność czy fasadowość kobiecości Lilianki skutecznie obnaża nieusuwalne granice rzeczywistości społecznej i wskazuje na nieuchronność funkcjonowania kobiet w polu braku wypowiedalności. Ani warstwa robotnicza, ani kobieta nie mają swojego języka. Zatońska szuka go, mówiąc poprzez własną cielesność – w efekcie język ginie w płciowości, będącej efektem opresyjnego konstruktoryzmu.

Czytając *Pannę Liliankę* Schuberta, można równocześnie podążać wieloma ścieżkami interpretacyjnymi. Z jednej strony autor stworzył dzieło, które samo jest już grą z klasycznym gatunkiem powieści, z drugiej awangardowe i radykalne pisarstwo Schuberta nie ogranicza się jedynie do eksplorowania i poszukiwania nowych sposobów artykulacji, które w założeniu mogły umożliwić ogląd rzeczywistości z różnych perspektyw, lecz bada zarazem relację między literaturą a rzeczywistością. Tworząc tekst, który dąży do jak największej autentyczności, autor gra z czytelnikiem, wprowadzając go do świata pozornie prawdziwego. Poprzez gest usunięcia się z tekstu, bycia obok tego, co się tworzy (niejako samoistnie), Schubert zdaje się wskazywać na niemożność oddania „prawdy” o rzeczywistości, społeczeństwie czy płci. W ten sposób zostaje uwypuklona nierozzerwalna relacja między tym, co dzieje się „naprawdę”, a tym, co jest dokumentacją tego dziania – jego archiwum²⁰. *Pannę Liliankę* z całą pewnością można określić jako powieść performatywną ze względu na napięcie między tym, co dzieje się teraz (wydarza się), a jego późniejszą dokumentacją; napięcie między sytuacją mówienia (opowiadania), a jej zapisem²¹. Proces twórczy ma w tym wypadku także charakter zbieractwa: dokumentowania zasłyszanych wypowiedzi, obserwacji mówiących ciał i przekształcania ich w sztukę, która ma dawać wgląd zarówno w odwzorowywaną rzeczywistość, jak i w samą esencję tworzenia dzieła. *Panna Lilianka* to zapis pewnego zdarzenia, które miało miejsce (rozmowa, opowieść o własnym życiu głównej bohaterki) i które w momencie zapisu już się zakończyło. Performans Lilianki, będąc efemerycznym, zarazem jest i go nie ma. W takim ujęciu zapis staje się dokumentacją, a tekst pozostaje martwy. Pozycja spisującego autora wydaje się drugorzędna, lecz wskazuje na rolę archiwizatora, który zawsze dokonuje

¹⁹ Zob. Judith Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008, s. 254. Kulturowa płeć, która nie jest sztywną tożsamością, opiera się na performansie, czyli stylizowanym powtarzaniu aktów. Efekt kulturowej płci jest zatem skutkiem stylizacji płci; owa stylizacja czy kreowanie na „prawdziwą kobietę” jest bardzo wyraźne w konstrukcji postaci Lilianki.

²⁰ Zob. Philip Auslander, *Performatywność dokumentacji performansów*, w: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej [etc.] 2014.

²¹ Performatywną rozumianą jako akt mowy (pojęty szerzej niż u Austina), ale również pochodną performansu jako tego, co jest przede wszystkim działaniem.

wyboru i narzuca określone perspektywy. Schubert profanuje²² Wielką Historię, nie tylko wprowadzając codzienność i pewną nieestetyczność obrazu, lecz także grając z funkcją dokumentacji i archiwum.

Pisarskie strategie, którymi posługuje się autor *Panny Lilianki*, wydają mi się wyraźną próbą przyłożenia kategorii konstruktywizmu do zagadnienia płci, klas społecznych, historii, artysty i dzieła. Dlatego też nie wydaje mi się słuszne postrzeganie Schuberta jako pisarza feministycznego *avant la lettre*, chociaż *Panna Lilianka* łatwo poddaje się interpretacjom opartym na teorii feministycznej. Płeć, będąca ważną kategorią w tej powieści, nie może być oddzielana od badania (na płaszczyźnie literackiej) pewnej warstwy społecznej, która w tym wypadku wydaje się ważniejsza niż sama kategoria płciowości. Jednak czyniąc z wielogłosowej wypowiedzi typowej poznańskiej kobiety powieść, Schubert umożliwił „wprowadzenie” do literatury głosów dotąd niesłyszanych i przytłumionych przez Wielkie wydarzenia i Wielką historię. Autor, koncentrując się na niewybrzmiałej historii gwałtów, przemocy i poniżenia, którego ofiarą padła bohaterka, umieszcza tę część historii w polu wypowiedzialności i nadaje jej słyszalność. Działając w obrębie jednego medium, Ryszard Schubert stale poszerzał jego pole – język literacki stał się w jego twórczości wielogłosem oddającym mikroświat społeczny. Wyłuskując i konstruując z pozlepianych fragmentów mowy potocznej jednostkową historię, podał on w wątpliwość dotychczasową pozycję samej powieści jako „wielkiego” dzieła, podkreślając w *Pannie Liliance* związek działania twórczego z profanacją.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., *Dialektyka negatywna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa: PWN 1986.
- Agamben Giorgio, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa: PIW 2006.
- Ahmed Sarah, *Performatywność obrzydzenia*, przeł. Anna Barcz, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Auslander Philip, *Performatywność dokumentacji performansów*, w: *RE//MIX. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej [etc.] 2014.
- Bachtin Michaił, *Problemy gatunków mowy*, przeł. Danuta Ulicka, w: *Antropologia twórczości słownej*, red. Agnieszka Karpowicz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa: Czytelnik 1982.
- Bachtin Michaił, *Typy słowa prozatorskiego*, przeł. Wincenty Grajewski, w: *Antropologia twórczości słownej*, red. Agnieszka Karpowicz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- Bataille Georges, *Historia erotyzmu*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa: Aletheia 2008.
- Bauman Richard, *Sztuka słowa jako performance*, przeł. Grzegorz Godlewski, w: *Antropologia twórczości słownej*, red. Agnieszka Karpowicz, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- Butler Judith, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2008.

²² Za Agambenem profanację rozumiem jako wyjęcie czegoś, co przynależy do sfery sacrum, i wprowadzenie wyjątego w sferę profanum. Działanie to ma na celu przybliżenie i oswojenie tego, co pierwotnie było niedostępne. Zob. Giorgio Agamben, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa: PIW 2006, s. 95–111.

- Freud Sigmund, *Pisarz i fantazjowanie*, przeł. Maria Leśniewska, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 1, wyb. Stefania Skwarczyńska, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1974.
- Galant Jan, *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka 1998.
- Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Warszawa: Aletheia 2008.
- Jarzębski Jerzy, *Kariera autentyku*, w: idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1984.
- Karpowicz Agnieszka, *Ryszard Schubert. Podglądanie; Artefakty. Edward Redliński – Ryszard Schubert*, w: eadem, *Proza życia: mowa, pismo, literatura: (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2012.
- Kristeva Julia, *Czarne słońce: depresja i melancholia*, przeł. Michał P. Markowski, Remigiusz Rzyziński, Kraków: Universitas 2007.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia: esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2007.
- Phelan Peggy, Reckitt Helena, *Art and Feminism*, London: Phaidon 2001.
- Schubert Ryszard, *Panna Lilianka*, Warszawa: Czytelnik 1979.
- Schubert Ryszard, *Trenta Tre*, Warszawa: Czytelnik 1979.
- Ubertowska Aleksandra, *Język utracony i odzyskany*, w: eadem, *Świadectwo, trauma, głos: literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków: Universitas 2007.
- Wittig Monique, *Kategoria płci*, przeł. Maria Solarska, Martyna Borowicz, w: *Francuski feminizm materialistyczny. Wybór tekstów*, red. Maria Solarska, Martyna Borowicz, Poznań: Instytut Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza 2007.
- Wojtysiak Sylwia, *Ryszard Schubert – Panna Lilianka. Przyjemność (do)czytania*, „Polisemia” 2013, nr 1 (10), <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/12013/ryszard-schubert---panna-lilianka/> [dostęp: 19.01.2016].

PRESERVING THAT WHICH IS FLEETING. ARCHIVING STRATEGIES IN *PANNA LILIANKA* [MISS LILIANKA] BY RYSZARD SCHUBERT

Summary

The article attempts to interpret Ryszard Schubert's works of in the light of performance and archive theory as well as Julia Kristeva's theory of abject. The author analyses the language of Schubert's novel and indicates an important problem for the writer, that is conveying the truth about the event in literature. While examining Schubert's writing strategies, particular attention is paid to innovative language and formal solutions, due to which the writer reinterprets the traditional model of novel and literature.

Trans. Izabela Ślusarek