

Kamila Dzika-Jurek

"Setka szarych palt" : (nie)świadomość Zagłady w powieści "Skaza" Magdaleny Tulli

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (143), 25-41

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kamila DZIKA-JUREK

„Setka szarych palt”.
(Nie)świadomość Zagłady w powieści *Skaza*¹
Magdaleny Tulli

Trudne doświadczenia narratora

Zagłada zdaje się epistemologicznie niemożliwa. „Żadnego wydarzenia w historii nie można całkowicie objaśnić, jednak Holocaustu nie można nawet zrozumieć”² – pisze Ágnes Heller, odsłaniając prawdę, która zdefiniowała raz na zawsze współczesną kulturę, stając się jej ciężarem, którego ani nie można do końca wchłonąć, ani nie można odrzucić³. Nie sposób przecież określić wagi tego ciężaru, bo jego miara pozostaje poza symbolami ludzkiego języka, stąd trudno go z tej nienazwanej, nieświadomej przestrzeni odzyskać.

¹ M. Tulli *Skaza*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2006. Wszelkie odwołania do tej książki oznaczam skrótem „S” i numerem strony w nawiasie.

² Á. Heller *Pamięć i zapominanie. O sensie i braku sensu*, przeł. A. Kopacki, „Przegląd Polityczny” 2001 nr 52-53, s. 22.

³ Ten swoisty ciężar Zagłady u Franka Ankersmita występuje w metaforze „obce ciało”, z tym że holenderski badacz odnosi go nie do kultury, ale do psychicznych przeżyć u człowieka, który sam doświadczył traumy Holocaustu. Zamiast cytatu z artykułu Ankersmita podaję trafną parafrazę jego myśli, którą znalazłam u Anny Ziębińskiej-Witek: „Normalna historia może zostać przez nas wchłonięta i przyswojona, potrafimy nadać jej sens, wpleść ją w szereg doświadczeń ustalających nasze relacje ze światem, trauma na to nie pozwala: istnieje w nas jak obce ciało, którego nie możemy zasymilować, ale też nie możemy się go pozbyć”, A. Ziębińska-Witek *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005, s. 10.

Szkice

Twórczość Magdaleny Tulli, pisarki urodzonej w 1955 roku, w stosunku do tematu Zagłady reprezentowałaby obszar, który Krystyna Pietrych nazywa „post-pamięcią” (dokładnie to: „szeroki nurt ponowoczesnego dyskursu post-pamięci Zagłady”⁴). W tym kręgu literackim, tak, jak pisarze, których Pietrych tu przyporządkowuje⁵, autorka *Skazy* występuje nie jako świadek, ale jako post-swiadek Zagłady. Tulli należałaby więc do „drugiego pokolenia”, dla którego te traumatyczne wydarzenia istnieją jako narracje o traumie. „Żywy” ból w „drugim pokoleniu” zostaje zastąpiony bólem „opowiedzianym”:

W tekstach autorów owego pokolenia [drugiego – przyp. K.Dz.-J.] otrzymuje on swoje nowe, inne życie. Baza dla pisania o Zagładzie nie jest własne, rzeczywiste doświadczenie i jego pamięć, ale świat tekstów kultury [...] 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 opowieściach o nich.⁶

Świadomość tego, co oznacza bycie post-swiadkiem wydarzeń, Tulli odślania w jednym z wywiadów, pokazując swoją filozofię tworzenia literatury z perspektywy „post”. Na pytanie o to, na ile historia opowiadana może być „prawdziwa”, pisarka odpowiada:

Z relacji świadków możemy [...] wyłowić jakiś fakt. Nigdy natomiast nie poznamy „prawdziwej historii”. Ponieważ historie – w przeciwieństwie do wydarzeń – nie dzieją się naprawdę.⁷

W tym, co (i ile) Tulli mówi Zaleskiemu, widać jej zainteresowanie narracjami i ich działaniem w rzeczywistości również pozaliterackiej, ale też wybrzmiewa tu osobista ciekawość tego, co dane jest pisarce tylko w opowieściach, a co „działo się naprawdę”. Stąd „nieufny”⁸ stosunek autorki *Trybów* do „historyjek”, który widać w całym jej pisarstwie. Wszystkie jej powieści złożone są z banalnych fabuł (o zdradzie, o chwiejnej ekonomii, o wojnie, o miłości i etc.), o których Tulli mówi: „Hi-

⁴ 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.

⁵ Pietrych wymienia oprócz Tulli („przykłady najwyrazistsze i artystycznie najciekawsze”): Piotra Szewca (*Zmierzchy i Poranki*), Marka Bieńczyka (*Tworki*), Sylwię Chutnik (rozdział drugi *Kieszonkowego atlasu kobiet – Łączniczki*) i Bożenę Keff (*Utwór o matce i ojczyźnie*).

⁶ K. Bojarska *Historia zagłady i literatura (nie)piękna*, „Pamiętnik Literacki” 2008 z. 2, s. 95.

⁷ *Za plecami narratora. Z Magdaleną Tulli rozmawia Marek Zaleski*, „Res Publica Nowa” 1999 nr 5-6, s. 79.

⁸ „Lubię historyjki, ale nie do końca im ufam” – mówi Tulli, dementując tym samym pogląd, że: „pisze po prostu historyjki”. Zob. *Za plecami narratora...*, s. 79.

Dzika-Jurek „Setka szarych palt”

storie są tylko tym, czym są: wyposażeniem naszego umysłu, opowiadkami o motywach, o przyczynie i skutku, osnutymi na gotowych schematach”.

Zatem metaliteracki charakter tej prozy („literatury zrobionej z literatury”⁹) 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 pochwyć. 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 autorka¹⁰), ale o gorzkich „doświadczeniach narratora”, o których Tulli opowiada z taką wiarygodnością, jakby były jej własnymi:

W życiu także wszyscy jesteśmy narratorami naszych spraw. Doświadczeniem narratora nie jest pisanie ani nic związanego z literaturą. Jego doświadczeniem jest sytuacja, w której odpowiada się za wszystko, nie mając wpływu na nic. To jest bardzo częsta sytuacja, wielu ludzi w niej tkwi, znosząc krzywdy i poniżenie, które z niej wynikają. Zawsze opiera się ona na nadużyciu i ci ludzie zgadzają się z nią z konieczności, bo nie mają władzy potrzebnej, żeby ją zmienić.¹¹

Ta metafora „bycia narratorem” w życiu, „sytuacja, w której odpowiada się za wszystko, nie mając wpływu na nic”, zajmuje centralne miejsce w twórczości Tulli. *Skaza*, przedostatnia książka Tulli¹² wydana w 2006 roku, jest tego szczególnym przykładem.

⁹ D. Nowacki *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 58.

¹⁰ O wyraźnym dystansowaniu się pisarki od metatekstowych interpretacji jej utworów, pisze Agnieszka Izdebska. Zob. A. Izdebska *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*, w: *Inna literatura? ...*, s. 302-322.

¹¹ *Pisanie jako porozumienie. Z Magdaleną Tulli rozmawia Anna Skawińska*, www.proarte.net.pl (dostęp: 10.11.12). Niestety wywiadu nie można już odczytać – z jakichś powodów usunięto archiwalne numery pisma.

¹² Pod koniec 2011 roku wyszła książka Magdaleny Tulli *Włoskie szpilki* – zbiór siedmiu opowiadań, w których Tulli *notabene* również podejmuje (kontynuuje?) tematykę Zagłady. Jest to książka szczególnie w dorobku twórczym Tulli, gdyż jak twierdzi sama autorka, osnuta jest na motywach autobiograficznych. Książka opowiada historię rodziny (o matce Polce, ojcu Włochu, i ich córce – recenzenci utożsamiają ją z losami samej autorki), której losy naznaczone są traumatycznymi doświadczeniami matki z pobytu w Auschwitz. Jedna z recenzentek – Justyna Sobolewska – pisze o tym, jak „Tulli przejmująco opowiada o polskiej traumie, która draży nas do dzisiaj” albo zauważa: „We *Włoskich szpilkach* pojawia się przemoc i opresja – mamy wrażenie, że kontury, które już wcześniej szkicowała, wypełniły się konkretną materią”. Zob. J. Sobolewska *Polska trauma*, „Polityka” 2011 nr 44, s. 72.

Szkice

O tym, czy losy uchodźców przywiezionych pewnego dnia tramwajem („z innej historyjki”) do powieściowego miasteczka są odniesieniem do Holocaustu, zdążyła się już zrodzić dyskusja wśród literaturoznawców. Jedni odrzucają albo przemilczają ten sposób odczytania¹³, inni nie widzą możliwości wyjścia poza kontekst historyczny¹⁴. Są i tacy, którzy zdają się równoważyć te dwa stanowiska, uniwersalizując historię uchodźców. Widzą w niej paraboliczną opowieść o obcości, „wypędzeniu”, echach totalitaryzmu i buncie społecznym¹⁵.

Już pierwsze recenzje *Skazy* przyniosły różne, nawet skrajnie odmienne odczytania powieści. Przykładowo, kiedy Grażyna Borkowska zadawała w swoim tekście pytanie o to, „Jak opowieść o małym miasteczku zamienia się w opowieść o Zagładzie?”¹⁶, Marta Suchańska postanowiła przemilczeć w swojej recenzji sprawę Holocaustu, uznając książkę Tulli za postmodernistyczny „eksperyment”¹⁷. Żadnej natomiast Zagłady nie dostrzega w *Skazie* Paweł Urbaniak¹⁸.

Ciężar i lekkość

Tak znaczna różnorodność w interpretacjach *Skazy* wynika z tego, że badacze tej powieści chcą osiągnąć różne cele w stosunku do jednego tematu – historii oraz jej „lżejszego” znaczenia – historyjki¹⁹. W *Skazie* pisarka świadomie nadaje historii (opowieści) dwojaki sens, który objawia się w dwóch przeciwstawnych sobie jakościach (prawach fizyki) świata przedstawionego powieści – ciężaru i lekkości.

Wszystko, co wiąże się tu z pamięcią, dziedzictwem, z bólem, z trwałością rzeczy i z niezmiennością losów, nosi w sobie znamiona ciężaru. W tym sensie świadomym ciężarem w powieściowym miasteczku staje się najpierw niespodziewanie pojawiająca się na jego głównym placu grupa uchodźców, których tożsamość, fizyczność i los Tulli opisuje w poetyce ciężaru. To właśnie uchodźcy występują na

¹³ M.in. M. Suchańska *Eksperyment Magdaleny Tulli*, „Polonistyka” 2006 nr 6, s. 16; B. Darska *Co zrobisz, gdy cię uszyję?*, „Dekada Literacka” 2006 nr 1-2, s. 84-86; I. Poprawa *Taki świat, jakie opowieści*, „Odra” 2006 nr 5, s. 132-133.

¹⁴ M.in. G. Borkowska *Idiomy Zagłady*, „Res Publica Nowa” 2006 nr 2; B. Przymuszała, *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie” Magdaleny Tulli*, „Akcent” 2008 nr 4; E. Dutka, *Historyjki – historie – parabole. O prozie Magdaleny Tulli* (w druku).

¹⁵ M.in. M. Orski *Historia, która staje się groteską*, „Kwartalnik Artystyczny” 2007 nr 1.

¹⁶ G. Borkowska *Idiomy Zagłady...*, s. 114.

¹⁷ M. Suchańska *Eksperyment...*, s. 16.

¹⁸ P. Urbaniak *Traktat o zwyczajności*, „Twórczość” 2006 nr 6, s. 114-115.

¹⁹ Te pojęcia są dziś znakiem rozpoznawczym twórczości Tulli. Świadczyłby o tym chociażby wspomniany już przeze mnie wielokrotnie wywiad, w którym Marek Zaleski, idąc wprost za głosem badaczy powieści Tulli, pyta pisarkę właśnie o pojęcie historii i historyjek, które nieustannie pojawiają się na kartach jej utworów.

Dzika-Jurek „Setka szarych palt”

kartach powieści jako „udosłownione metafory”²⁰ trudnej do udźwignięcia przeszłości i losu. Zatem Tulli przedstawia ich zawsze objuczonych walizami i tobołami²¹, z nieskończoną ilością przedmiotów i dobytkiem, który przywieźli z „innej historyjki”²². Wręcz uginających się pod ciężarem swoich zimowych palt z watolin²³ (z których z kolei niezmiennie unosi się „cięższy” zapach naftaliny²⁴) czy rzeczy, które w normalnych warunkach są lekkie, natomiast w losie uchodźca stają się – co symboliczne – „nieporecznym ciężarem” (jak poduszka-jasiek, który dźwiga najmniejsza dziewczynka²⁵). Metaforą zbrodni – której ofiarami mają być uchodźcy – i „obciążonego” sumienia mieszkańców miasta staje się mały szeregół

- ²⁰ Pojęciem metafory udosłownionej posługuje się Agnieszka Izdebska, określając w ten sposób „chwyt budowania świata przedstawionego” przez Tulli. Zob. tamże, *Proza Magdaleny Tulli...*, s. 312-313. Zgadza się to zasadniczo z ideą traktowania metafor przez Tulli (czego Izdebska nie przywołuje w swoim artykule), co można odnaleźć w wywiadzie, który przeprowadzili z pisarką Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński: „Można powiedzieć, że ja podchodzę ze śmiertelną powagą do metafor, to znaczy rozumiem je tak, jak wyrażenia dosłowne” (P. Czapliński, P. Śliwiński *Calvino, Marquez i pewna pani*, w: *Kontrapunkt: rozmowy o książkach*, „Obserwator”, Poznań 1999, s. 133-138).
- ²¹ „Ledwie tramwaj odjedzie, zaczną rozglądać się bezradnie, nie wiedząc, co teraz począć z tobołami i ze sobą” (S, s. 63); „Z okien urzędu najlepiej byłoby widać, jak w dole przybywa ciemnych palt na watolinie, a razem z nimi tobołów, kufów, walizek [wyróżnienie – K.Dz.-J.]” (S, s. 69); „trajektorie ostrych spojrzeń [...] Krzyżowały się ponad placem, ponad tramwajem, ponad tłumem odzianym w ciepłe palta, stłoczonym na walizkach [wyróżnienie – K.Dz.-J.] i gnuśnie przeżuwaną ostatnie resztki prowiantu” (S, s. 75-76).
- ²² „Tramwaj nie może ruszyć, póki się nie uporają ze swoim dobytkiem, póki z pomocą dzieci nie wytaszczą wszystkich kartonowych pudeł przewiązanych sznurkiem, sanek, pluszowego misia, gramofonu z wielką tubą i kanarka w klatce. Kiedy dźwigają [wyróżnienie – K.Dz.-J.] to wszystko, mają jeszcze zajęcie, a póki jest coś do robienia, jest i nadzieja” (S, s. 63); „Gdyby nie pośpiech, narzucony przez nagłe zdarzenia, mogliby zabrać nawet komplety szklanek i kieliszków, a każdą sztukę zdążyliby jak najstaranniej owinąć papierem i obłożyć trocinami” (S, s. 63-64).
- ²³ „Palta szybko obrócili się w zszargany, nieforemny, wypchany watoliną znak obcości, balast [wyróżnienie – K.Dz.-J.] ciężący na ramionach po to jedynie, by przybyły tłum raz na zawsze opadł, jak zatopiony, na brukowane kostką dno placu” (S, s. 97).
- ²⁴ „Przeznaczeniem przeklętych palt na watolinie było zstąpić ze stopni tramwaju jeszcze niżej i osiąść wśród wyziewów naftaliny, które także snuły się tuż przy ziemi, cięższe od czystego powietrza [wyróżnienie – K.Dz.-J.], a zamknięte koło tramwajowych torów wyznaczało im bezwzględną granicę” (S, s. 97); „Tylko powietrze stoi ciężkie [wyróżnienie – K.Dz.-J.] od oddechów i naftaliny” (S, s. 165).
- ²⁵ „Najmniejsza dziewczynka trzyma w objęciach jasiek. To jej cały bagaż [wyróżnienie – K.Dz.-J.]. Potykając się niesie swój nieporeczny ciężar...” [wyróżnienie – K.Dz.-J.] (S, s. 64).

Szkice

odnaleziony w narracji – masywne drzwi zamykające szczelnie schron, do którego ma być wtłoczony tłum w szarych paltach²⁶. „Obciąża” niechcianych przybyszów również sam wygląd, o którym narrator, mówi: „Przemnożone przez odpowiednio dużą liczbę defekty aparycji o b c i ą ż a j ą [wyróżnienie – K.Dz.-J.] cały ten tłum jak zbiorowa wina” (S, s. 71).

W tym kontekście należałoby przytoczyć jeszcze jeden sugestywny obraz – ciężarną kobietę, która na palcie, wśród stłoczonego tłumy, rodzi dziecko. Noworodek zostaje jednak porwany i dzięki temu „przypadkowo” ocalony przed losem uchodźca. Ale to „urodzone całkiem nie w porę” (S, s. 134) dziecko, w którym, jak sądzę, trafnie Beata Przymuszała rozpoznaje tożsamość narratora powieści²⁷, staje się właśnie w powieści symbolem wszystkiego, co trudne do zniesienia w historii o uchodźcach – niezawinionym bólem i byciem dziwnym, (n i e) ś w i a d o m y m u c z e s t - n i k i e m z d a r z e ń, „które się przeżyło, choć ich nie doświadczyło”²⁸.

Tajemniczą kwestią²⁹ jest pojawienie się w powieści obiektu, który „miał raczej ciężar i rozmiary zaginionej kasy ogniotrwałej” (S, s. 54) i został pewnego dnia zrzucony z wysoka, powodując katastrofalny wstrząs poza miastem – w przestrzeni nazywanej przez narratora „manewrową”. Kasa pancerna, należąca prawdopodobnie do notariusza, jest najcięższym z przedmiotów przewijających się w powieści – nie tyle w sensie fizycznym (choć w ten sposób pozostaje również „udolśnioną metaforą”), ale za sprawą tego, co chroni albo co ukrywa w środku. Kiedy tajemniczy sejf jest zamknięty, próbują się do niego włamać majstrowie – bohaterowie „przestrzeni manewrowej” w powieści, a kiedy zostaje w końcu otwarty (otwiera się przez upadek z wysoka), ukazuje „wszystko, co było cennego w całej okolicy”: weksle bez pokrycia, akty własności kamienic, obligacje państwowe i piękną kulię z brylantów (jak się później okaże, należąca do któregoś z uchodźców). Ta kasa odzwierciedla, jak czytamy w powieści, ciężar czyichś „rachunków”, które uchodźcy spłacą pewnego dnia własnym okrutnym losem. Sejf i jego zawartość (jego zamknięta i otwarta postać) udosławia w swoim istnieniu (n i e) ś w i a d o m o ś ć k a t a s t r o f y („zamkniętą” i „otwartą” postać umysłów przechowujących wspomnienia o Zagładzie), która zdarzyła się właśnie tego dnia, kiedy „pokłady piasku zostały naruszone” pod fundamentami domów uchodźców:

²⁶ „Jeśli jestem którymś z tych lokatorów patrzących zza firanki, myśl o uchodźcach zamkniętych w schronie nie odbiera mi spokoju. Sądzę raczej, że na jego ciężkich [wyróżnienie – K.Dz.-J.] drzwiach wszystko się tu kończy” (S, s. 153).

²⁷ Ze względu na rozmiary mojego tekstu, nie będę rozwijać tego wątku, odsyłam jedynie do tekstu Przymuszały i jej trafnej – moim zdaniem – interpretacji. Zob. B. Przymuszała *Pustka pustka?*... , s. 65.

²⁸ Tamże.

²⁹ Ten wątek powieści podejmuje jedynie Przymuszała, która interpretuje zawartość „kasy ogniotrwałej” (dokumentów) i jej nagłego zniknięcia do usunięcia ze świata przedstawionego historycznych, „rzeczywistych źródeł”, co sprawia, że żadna z historii opowiadanych w *Skazie* nie może być odczytywana jednoznacznie.

Dzika-Jurek „Setka szarych palt”

Żyli dotąd u siebie, nie wprowadzeni w tajemnice towarowej kolejki, nie powiadomieni o ławicach piasku przesypujących się pod fundamentami ich domów [wyróżnienie – K.Dz.-J.], o oszczędnościach poczynionych na zaprawie murarskiej, z daleka od notariusza i jego kasy pancерnej. Nie znali majstrów w drelichach i nie wiedzieli, czy zapłacili rachunek [wyróżnienie – K.Dz.-J.], inaczej nigdy nie pogodziliby się ze swoją krzywdą. Nieszczęście łatwiej przyjąć, kiedy jest niepojęte. (S, s. 62)

Świat opisywany w „ciężkim” dyskursie przeszłości sąsiaduje w powieści Tulli ze światem z lekkich tektur, które w każdym momencie majstrowie z „przestrzeni manewrowej” mogą zamienić na inne, ustanawiając w ten sposób nowy bieg opowiadanej przez narratora historyjki. Agnieszka Izdebska nazywa tę chwiejną strukturę świata przedstawionego charakterystyczną dla całej twórczości Tulli – „słabą ontologią”, posługując się zręczną kategorią Zawadzkiego³⁰. Izdebska pisze: „To światy w swej chybotliwej niestabilności tymczasowe, bezustannie balansujące na granicy rozpadu, ostatecznie w ową nicłość się osuwające”³¹.

Lekkość w powieściowym miasteczku przybiera więc formę wszystkiego, co zmienne, zdolne do natychmiastowego przerobu i metamorfozy. Takie są m.in. przestrzenie powieści – zrobione dosłownie z dykty, „chybotliwa” tożsamość narratora („Jeśli jestem motorniczym...”, „Jeśli jestem tym dzieckiem...”), i historyjki w twórczości Tulli, „pomyślane jako rzeczy lekkie i gładkie”. Takie są w końcu wszystkie rzeczy, które pojawiają się w polu widzenia narratora, by natychmiast zniknąć. Ich status ontologiczny jest tak migotliwy, że można porównać go do pogody w zmieniających się porach roku³². Zostało to wszystko pomyślane przez Tulli, jak się zdaje, w duchu owej lekkości postmodernizmu, którą Agata Bielik-Robson przeciwstawiła ciężarowi przeszłości. Ciężkie *gravitas* („upór, trwanie, tożsamość, dziedzictwo”³³) w opozycji do lekkich zawrotów głowy *vertigo*:

W przeciwieństwie do tej przyciężkiej zacności, postmoderna proponuje wieczny karnawał: lekkość świadomie odcinająca się od ciężaru, lekkość pozostawiająca za sobą w tyle każdą drobinę powagi; lekkość, która uwalnia się od wszystkiego, co substancjalne w odrodkowym pędzie zawrotów głowy.³⁴

Zatem interpretacje *Skazy* – jedne uwikłane w historyczne konteksty, inne eksponujące autotematyzmy tej powieści – dokonują się tak naprawdę wewnątrz wy-

³⁰ A. Izdebska *Proza Magdaleny Tulli...*, s. 314. Zob. też A. Zawadzki *Słaba ontologia w nowoczesnej literaturze polskiej. Rekonesans*. „Teksty Drugie” 2008 nr 3.

³¹ Tamże, s. 314.

³² „Nie sposób ustalić ponad wszelką wątpliwość, czy cokolwiek istniało kiedyś naprawdę, czy też figurowało tylko w rozliczeniach kosztów, jak zeszłoroczny śnieg, jak pierwsze promienie wiosennego słońca, jak letnie burze z piorunami, jak jesienne mgły” (S, s. 18).

³³ A. Bielik-Robson *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności*, w: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 62.

³⁴ Tamże.

Szkice

boru między lekkością postmoderny a ciężarem pamięci. Wybór ten zdaje się pozostawiać czytelnikowi warszawska pisarka.

Obraz miasteczka, w którym nagle zjawia się grupa zdezorientowanych swoją sytuacją ludzi – obładowanych walizkami, w zimowych paltach – zapada mocno w pamięć nie przez samo możliwe odniesienie do realnego wydarzenia Zagłady, ale przez próbę, którą podjęła pisarka – zbudowania na nowo historii z samych znaków, emblematów i stereotypów, które ją ukształtowały w kulturze. Wedle tego, co mówi Tulli, Zagłada w *Skazie* nie jest świadomym planem literackim, który chciała zrealizować (pisarka z oburzeniem reaguje na dopasowywanie „wbrew tekstowi” do sytuacji uchodźców sytuacji Żydów w czasie II wojny światowej – co akurat wzbudza we mnie podejrzliwość co do szczerości pisarki³⁵). Ale wyraźne ciążenie interpretacji ku jednoznacznemu odczytaniu losu uchodźców wydaje się raczej czymś bezwiednym w odbiorze *Skazy*, a autorka – udaje, że nie dostrzeża siły tej bezwiedności. Dlatego 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 nieznanymi przybysze. Przykładowo: „Uchodźcy są uchodźcami, ich los jest przesądzony i oczywisty dla każdego z nich samych: nigdzie nie ma dla nich miejsca, ani tu ani tam” (S, s. 37). „Bólu takiego jak ten, który kiedyś przypadł im [uchodźcom – przyp. K.Dz.-J.] w udziale, nie uśmierzy żadne lekarstwo, nawet śmierć” (S, s. 178) – mówi narrator.

Temat Zagłady, nawet jeśli nie pojawia się *explicite* w świecie *Skazy*, to paradoksalnie jego „nieprzedstawialność” w języku stworzyła w kulturze tak mocny system metafor i odniesień, że pozostaje wpisana na zawsze (?) w pewne znaki i w określoną estetykę literacką osadzoną w podświadomości kulturowej czytelnika. I to jest właśnie tryumf literatury, która nie mogąc liczyć na klarowność przekazu języka, wprowadza sieć skojarzeń, pozwalając pracować naszej kulturowej pamięci. Dlatego Borkowska napisała o *Skazie*: „pewnych historii nie da się już przeczytać bez pamięci o Zagładzie”³⁶.

Zatem nie da się opowiedzieć tej „historyjki toczącej się wokół placu” (S, s. 67) bez odniesienia się do wydarzeń, przez które plac w każdej literackiej historii XX

³⁵ Wspominają o tym Przymuszała i Izdebska, cytując wypowiedź Tulli (Zob. *Pisanie jako porozumienie...*): „[nie chodzi tam akurat o Żydów, to oczywistość. Dlaczego niektórym ludziom tak bardzo pasuje, że to byli Żydzi, że nawet wbrew tekstowi gotowi są przy tym się upierać. Dopatrywać się «rekwizytów», jakiegoś dziwnego szyfru, diabli wiedzą, czego. Świat zawsze jest pełen uchodźców...]”, cyt. za: A. Izdebska *Proza Magdaleny Tulli...*, s. 317-318. Nie jestem skłonna do końca wierzyć tym słowom, raczej jestem tutaj po stronie Arkadiusza Morawca, który zauważył w wywiadach z Tulli jej sprytną „retorykę naiwnego uczestnika kultury”. Zob. A. Morawiec „*Sny i kamienie*” *Magdaleny Tulli – płaszczyzny odczytań*, w: *Literatura polska 1990-2000*, t. 2, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2002, s. 209-226.

³⁶ G. Borkowska *Idiomy Zagłady...*, s. 114.

Dzika-Jurek „Setka szarych palt”

i XXI wieku, na który wysiada oszołomiony tłum ludzi z walizkami, staje się czymś znamionym. Sprawa miejsca w ogóle, które wybiera dla uchodźców w świecie przedstawionym swojej powieści Tulli, ma symboliczną wymowę:

A oto plac [...] Z klombem pośrodku, okrągły jak tarcza zegara. Ozdobne balustradki u balkonów, w oknach firanki. Żółte kwiatki na klombie i żółte słońce nad dachami. Słońce przemieszcza się nieśpiesznie [...] Szyny tramwajowe połyskują tuż obok krawężnika i razem z nim kreślą koło zamykające przestrzeń w podwójnej stalowej obręczy, której błysk razi oczy.

Może to wyglądać na jakąś spokojną dzielnicę wielkiego miasta, gdzie w gęstej sieci ulic podobne place otwierają się co krok. Ale rozległa całość, z której pochodzi ten fragment, nie jest dostępna. Na każdej z kilku ulic, które odchodzą od placu, bruk tuż za rogiem się urywa. (S, s. 12)

Po charakterystycznym, nieco groteskowym opisie rytmu małego miasteczka („balustradki”, „żółte słońce”) widać plac, na którym uchodźcy stłoczeni na walizkach będą spędzać dni. Według opisu narratora to miejsce to nie tylko centrum miasteczka, ale też jakiejś wyobrażonej całości – „Dalekie dzwonnice, zamglone wieże wznoszą się nad dachami i podsuwają wyobrażenie o rozmiarach całości, której częścią byłby ten plac” (S, s. 13). Można by więc dodać, że istnienie reszty miasta z tektury (fasady kamienic, gimnazjum, kostka brukowa, urząd miasta, kawiarnia i etc.) jest tylko uzupełnieniem „małoobjęzniejszej” estetyki.

Biorąc więc pod uwagę tę architekturę powieści, historia uchodźców jest główną historią na kartach *Skazy*. Podkreśla to okrągły kształt placu, który jako zamknięta figura koła³⁷ konotuje coś trwałego, wiecznego, spełnionego, a jednocześnie wpisanego w określony rytm powtórzenia. To powtórzenie, swoiste *nihil novi* opowiadanych przez Tulli historyjek, odzwierciedla również niezmienna trasa tramwaju poruszającego się zawsze dookoła placu, „po obręczy kół”. Zmierzam do tego, że losy tłumy uchodźców zgromadzonych na placu, wystawionych na spojrzenia podirytowanych tą sytuacją mieszkańców miasta – „Za firankami tymczasem przybywa irytacji” (S, s. 66) – uosabiają naszą bolesną, pełną poczucia winy świadomość tego, jak w istocie skończyła się historia „nieszczęśnych” przybyszów. Dlatego wkrótce po tym, jak uchodźcy zapełnią plac, staną się dla rdzennych mieszkańców miasta trudnym do zniesienia (wywołującym napięcie) ciężarem, którego należałoby się jak najszybciej pozbyć. Działania mieszkańców miasta wobec „nieвозмоżliwej do przyjęcia obecności” uchodźców będą zmierzać więc do tego, by usunąć tłum – „niemieszczący się w wyznaczonych mu granicach”:

³⁷ Koło symbolizuje również negatywne znaczenie „zamkniętego” kształtu jako swoistej ontologicznej pułapki, w której mają zostać uwięzieni uchodźcy: „Uchodźcy, ograniczeni kolistą linią tramwajowych szyn, nie mieliby nawet gdzie się schować przed brudną falą szmerów i trzasków, jaka od razu wylała się z głośnika” (S, s. 76); „a zamknięte koło tramwajowych torów wyznaczało im bezwzględna granicę” (S, s. 97).

Szkice

Wokół klombu tymczasem przelewał się tłum niemieszczący się w wyznaczonych mu granicach, zbyt liczny, by mógł słuchać zakazów i nakazów: co chwilę ci lub tamci, unoszeni falą, nagle i wbrew własnej woli odnajdywali się za kordonem, jak rozbitkowie. Kopniakami i ciosami pięści odpychani stamtąd przez stróżów, musieli dobyć resztek sił, żeby płynąć przeciw fali, wtopić się znowu w tłum ściśnięty za linią torów. Narzucone przyjezdnym granice były urzędową odpłatą za ich niemożliwą do przyjęcia obecność i wyrażały milczące żądanie, żeby niezwłocznie postarali się zniknąć. (S, s. 77)

Lokatorzy kamienic usytuowanych dookoła placu szybko zamieniają początkowe współczucie wobec uchodźców na złość i rozgoryczenie. Z tych uczuć (narrator mówi również o poczuciu bezsilności i przytłoczeniu) zrodzi się w miasteczku przemoc, której pierwszym zwiastunem będzie przyjazd gwardzistów z komendantem „w długich butach” na czele. O głębokiej zmianie, jaka dokonała się w mentalności mieszkańców miasta od przyjazdu obcego tłumu, powiedzą zmienione dekoracje w świecie przedstawionym i nowa ekspozycja w witrynie zakładu fotograficznego:

Okolo południa w witrynie zakładu fotograficznego nie było już ani jednego ślubnego zdjęcia. Zniknął także portret aktorki filmowej w białym futrze, a zamiast niego pojawiła się zupełnie nowa ekspozycja: mocno powiększone i przez to marnej jakości zdjęcie mężczyzny z rzędem orderów na marszałkowskim mundurze, białym jak śnieg. Zamiast powłóczyściego spojrzenia spod długich rzęs – ostry, arogancki wzrok, przesywający na wyłot niczym wystrzał z dubeltówki. (S, s. 74-75)

Ten nowy porządek zdaje się projekcją pragnienia mieszkańców miasta, by tłum jak najszybciej zniknął z niesłusznie przywłaszczonej sobie przestrzeni – za taką metaforą może się ukrywać „przestrzeń” społecznej świadomości świadków Zagłady. Komendant wojska obmyśla więc plan zamknięcia uchodźców w schronie i zatkania otworów wentylacyjnych. Sprawę usunięcia ciał ma załatwić „żrąca maź” wapna. Finał tej strasznej historyjki okaże się jednak zupełnie inny – pomyślany jako „lekka” alternatywa wobec pamięci o trudnym do zaakceptowania pozaliterackim świecie, do którego odwołuje się historia z generałem w „długich butach” i zatkanym szczelnie schronem. Otóż uchodźcy wydostają się z pułapki (ale w jaki sposób?) i zostają przewiezieni taksówkami do Ameryki, gdzie mają odtąd wieść bezpieczny żywot. To, co jednak warto zaakcentować, to ten czas w powieściowym losie uchodźców między ich przyjazdem na plac a zamknięciem ich w schronie. Bowiem to on odzwierciedla symbolicznie dążenie mieszkańców miasta („przytłoczonych” dramatem świadków Zagłady) do zepchnięcia tłumu w palatach z przestrzeni „publicznej” świadomości (placu) do możliwej przestrzeni nieświadomości (schronu). Ten mechanizm, który przywodzi na myśl odkryte przez psychoanalizę wypieranie budzącej poczucie winy prawdy, narrator *Skazy* nazywa również „ostatecznym wykluczeniem” bądź „usunięciem z pola widzenia”. Niepokojące to klisze *Endlösung*.

Zatem w *Skazie* warszawska pisarka pokazuje nie tyle proces zacierania się bolesnych wspomnień, ile zacierania się tego, co zostało jeszcze z tamtego doświadczenia. Innymi słowy, z resztek historii („faktów”), z których można w XXI wieku

Dzika-Jurek „Setka szarych palt”

skonstruować jeszcze narrację o Holocauście. Nie wiemy przecież, skąd przyjechali uchodźcy, jaki jest cel tego przyjazdu, a nawet, kim są ludzie z tego „bezdonnego tłumu”. Opowieść, która zaczyna się od przyjeżdżającego na rynek miasta tramwaju, wydaje się pusta jak wydmuszka. Choć mimo wszystko uchodźcy jako „setka szarych palt” szybko staną się w lekturze *Skazy* semiotycznie niepokojący. Niepokoją paltą w tym samym kolorze, zapach naftaliny, sterta skonfiskowanych lasek, opaski na rękawach kurteczek dzieci, przedmioty, które upchnęli w swoich ciężkich walizkach (gramofon z wielką tubą, kolia, kanarek w klatce) i te, których przez pośpiech nie zdołali już upchnąć (np. „wspomnienie wielkiego serwisu z najlepszej porcelany”).

Frank Ankersmit twierdzi, wskazując na konflikt między historią (faktograficznym językiem) a „wspomnieniem”³⁸, że najbardziej „autentycznym” dyskursem, w który można wpisywać doświadczenie Zagłady, jest dyskurs pamięci. Dzieje się tak dlatego, że język pamięci jest bardziej empatyczny względem wydarzeń – bliższy rzeczywistości, bo mniej metaforyczny niż dyskurs historii. Jak sądzę jednak, chodzi tu o jeszcze inną ważną kwestię, o której Ankersmit już nie mówi. Mianowicie we wspomnieniu doświadczenie z przeszłości zyskuje bliskość ciała – wiąże się z odzyskiwaniem tego, co odcisnięte w ciele (w tym sensie mógłby być to rodzaj ankermistowskiej „autentyczności”), w jego niepowtarzalności i zmysłowej naturze. Zagłada nie pojawia się więc w dyskursie pamięci, tak jak w dyskursie historii – w sposób z góry ustalony przez odpowiednie kategorie, ale we wspomnieniu „nawiedza” świat. Zjawia się nagle, jak rodzaj negatywnej epifanii. Trudno nie dostrzec w tym analogii do sposobu, w jaki sposób Tulli umieszcza uchodźców w świecie przedstawionym swojej powieści.

Adekwatnie do tego, co oznacza słowo uchodźca, tłum ludzi w szarych paltach pojawia się w miasteczku jak „nieproszona masa” (S, s. 71) – obcy i zaskakujący mieszkańców swoją nagłą obecnością („powinni przede wszystkim wiedzieć, że nie są u siebie”; „obcość tych kilku palt, rażących jak ciemne, atramentowe kleksy” – S, s. 66), a jednocześnie w pewnym sensie spodziewani przez nich – „Więc nie powinno dziwić, jeśli zaczną teraz wysiadać z tramwaju na przystanku przed urzędem okręgowym” (S, s. 62). Można by więc zaryzykować hipotezę, że w losie bezdomnego tłumu, w ich trudnym statusie ontologicznym („zamieszkiwali” przecież inną historyjkę) można dostrzec stłumioną postać traumatycznej historii. Uchodźcy pojawiają się w miasteczku niespodziewanie i tak samo z niego znikają – narrator mówi o ich „przelotnej obecności” – co z kolei przywodzi na myśl ulotną naturę wspomnienia. Gdyby przyłożyć do tego nieświadomą, stłumioną postać tej przeszłości, która w umyśle pojawia się z pewną przemocą i wiąże się z niepokojem i poczuciem winy (tak, jak przemocą określają mieszkańcy miasteczka wtargnięcie uchodźców na plac), to teza o tym, że tajemniczy tłum ludzi w paltach u Tulli (lubiącej semiotyczność, figury, udoświadcznione metafory) reprezentuje wypierane ze zbiorowej pamięci ludobójstwo albo ciche przyzwolenie na zbrod-

³⁸ Zob. F. Ankersmit *Pamiętając Holocaust...*, s. 403-404.

Szkice

nię, wydaje się uzasadniona. Przyjazd uchodźców do miasteczka tramwajem, również sam tramwaj i jego ruch po okręgu, mogącem symbolizować nieskończoność powrotu przeszłości, byłby więc tym, co Pietrych nazywa w stosunku do XXI-wiecznej literatury o Zagładzie: „powrotem wypartego», tego, czego pamiętać nie chcemy, i co przez całe dziesięciolecia było mrocznym cieniem”³⁹.

Kwestia ta wydaje się tym bardziej interesująca, że można zauważyć w powieści pewną strategię, którą Tulli obrała wobec historyjki o uchodźcach. Otóż od momentu, w którym pojawia się w narracji sprawa bezdomnego tłumu, możemy dostrzec specyficzną metaforę usuwania (się), „osuwania” (się), opadania, zapadania się, wtapiania (się), schodzenia w głąb czy też zamykania pod powierzchnią, w której opisywany jest los uchodźców. To swego rodzaju proces osobliwej atrofii, któremu będzie stopniowo podlegać w powieści i tak mocno już nadwątlona egzystencja przybyszów.

Zaczyna się to od słowa poniżenie, które pojawia się już na pierwszych stronach *Skazy* (by na końcowych kartach utworu zastąpiła je – „skaza” pogardy) i jest „przydzielane” do każdego źle uszytego ubrania. Narrator zdaje się nawiązywać w ten sposób do „przeklętych palt na watolinie”, noszonych przez obcych, którzy właśnie przez ten szary, zamglony odcień swojej garderoby zostają „wtopieni” w krajobraz miejskiego placu: „Można je [palto – przyp. K.Dz.-J.] widzieć tak jak się chce, czyli niezbyt dokładnie: jako jeden z wielu szczegółów, w t o p i o n y c h [wyróżnienie – K.Dz.-J.], na przykład, w bezbarwny widok miejskiego placu” (S, s. 11). Później możemy przeczytać o „u s u n i ę c i u s i ę [wyróżnienie – K.Dz. J.] gruntu spod nóg”⁴⁰ uchodźców tam, gdzie wcześniej mieszkali, i o „n a g ł e j z a p a s c i [wyróżnienie – K.Dz.-J.] swego losu”⁴¹, której doświadczają. Tak samo „zapada się” wszystko, co ów tłum może kojarzyć ze słowem dom: „Od tego momentu zabrakło ciągłości w ich życiu, tym bardziej że i czas okazał się względny, i miejsce z a p a d ł o s i ę [wyróżnienie – K.Dz.-J.] nagle” (S, s. 79). W innym fragmencie zaś dowiemy się, co było ich właściwym „przeznaczeniem”:

Podczas gdy przeznaczeniem przeklętych palt na watolinie było z s t ą p i ć z e s t o p n i tramwaju jeszcze niżej i osiąść [wyróżnienie – K.Dz.-J.] wśród wyziewów naftaliny, które także snuły się tuż przy ziemi, cięższe od czystego powietrza [...] Palta szybko obróciły się w zszargany, nieforemny, wypchany watoliną znak obcości, balast ciężący na ramionach po to jedynie, by przybyły tłum raz na zawsze o p a d ł [wyróżnienie – K.Dz.-J.], jak zatopiony [wyróżnienie – K.Dz.-J.], na brukowane kostką dno placu. (S, s. 97)

Najbardziej symboliczną w tym sensie kwestią jest sprawa zamknięcia uchodźców w piwnicy pod kinem, która pojawia się kilka razy w powieści, od momentu

³⁹ K. Pietrych (*Post*)*pamięć Holocaustu...*, s. 204.

⁴⁰ „Najgorsze już się stało. Tam, gdzie dotąd żyli, grunt usunął im się spod nóg” (S, s. 62).

⁴¹ „Stąpają niepewnie, oszołomieni nagłą zapaścią swego losu” (S, s. 62).

Dzika-Jurek „Setka szarych palt”

przyjazdu wojska do miasteczka. Natomiast dopełnieniem tego procesu „zapadania się” historyjki o uchodźcach byłoby zniknięcie tłumu ze schronu, czego nikt nie potrafi wyjaśnić, a co Przymuszała interesująco wiąże z biblijną sceną pustego grobu⁴². Kiedy więc wartownik otwiera szczelne drzwi pomieszczenia: „Jest pusto, zupełnie pusto we wszystkich kątach, nie ma tam nikogo. Tylko powietrze stoi c i ę ż k i e od oddechów i naftaliny” (S, s. 165). Przedstawiając metaforycznie „osuwanie się” egzystencji uchodźców, Tulli zdaje się w ten sposób przypominać dość wysłużoną już, ale wciąż aktualną w literaturze XXI wieku psychoanalityczną prawdę, że to, co zbyt bolesne, może jedynie funkcjonować w ukryciu. To „ukrycie” często funduje określona społeczność. Taka traumatyczna prawda może wieść przez dekady i wieki, jak wspomnienie u Ricouera – „swój podziemny żywot”⁴³. W tym sensie Tulli pozwala doświadczeniu Zagłady zejść do podziemia, zostać ukrytym, a w końcu zniknąć bez śladu – pozostając „zagadką, która [...] nie może mieć rozwiązania” (S, s. 167).

Nazywanie zbrodni Holocaustu „zagadką” wiąże się z tym pustym miejscem, jakie zajmuje w języku Zagłada. Z drugiej natomiast wywołuje to niepokojące pytanie: Co, jeśli Zagłada stanie się faktycznie zagadką. I znużeni ciężarem historii (ad esej Bielik-Robson) ludzie (po)nowoczesności nie będą chcieli próbować jej dociekać? A wtedy na polu świadomości – co Tulli pokazuje w swojej historyjce o uchodźcach jako alternatywną drogę, którą wybrali mieszkańcy miasteczka – „może być pusto, zupełnie pusto”.

Szare palta

Na koniec przyjrzyjmy się samym uchodźcom. Dosłownie spójrzmy na ich wygląd – ubiór oraz barwy, w jakich opisuje ich postaci narrator. To ważne, ponieważ każdy z bohaterów *Skazy* zdaje się istnieć w świecie przedstawionym we właściwej sobie estetyce, tym bardziej tak odizolowana od reszty mieszkańców miasta grupa, którą stanowią ci „mieszkańcy” innej historyjki.

Uchodźców należałoby potraktować nie jako wielu bohaterów powieści, ale jako jednego bohatera. Ponieważ ich znaczenie w utworze konstituuje zbiorowość czy też wspólnota, którą tworzą, zdaje się, że tylko w granicach swego niezrozumiałego losu. Sugeruje to już jednolitość estetyki, w jakiej pojawiają się w świecie *Skazy*. Chodzi o krój, barwę i rodzaj tkaniny, jej zapach, a w końcu i o samo ubranie, w jakim pojawiają się i egzystują na rynku miasteczka. Wszyscy ubrani są w nieforemne palta w różnych odcieniach szarości, z grubego sukna z watoliną pod spodem, z których unosi się zapach naftaliny. Uchodźcy są w powieści nieodmiennie ukazywani z perspektywy ich stroju albo przedmiotów, które mają ze sobą. Nie mają natomiast imion, charakterów, zawodów, są w różnym wieku, nie wiado-

⁴² Zob. B. Przymuszała *Pustka pustka?...*, s. 67.

⁴³ Zob. P. Ricoeur *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2007.

Szkice

mo, gdzie mieszkali wcześniej, jakie było ich życie. Autorka *Trybów* nie opisuje ich indywidualnie, ale jako uszytych z jednej szarej⁴⁴ tkaniny:

Setka takich palt, lub zgoła parę tysięcy, to już liczby niepojęte. Plama skłębionej szarości we wszystkich możliwych odcieniach, nieuchronnie przeniknięta smutkiem, zaciągnięta, jak chmurami, przecuciem wspólnego losu, którego nikt nie pragnie. (S, s. 11-12)

Ta sztanca szarego, zimowego palta, która pojawia się w powieści za każdym razem, gdy mowa o uchodźcach, jest odpowiednikiem obcej historyjki („obcego” zimowego klimatu), która wtargnie pewnego dnia do powieści – powiedzmy tej historyjki o sennym miasteczku, nad którym wisi „żółte słońce”. Jednolita tkanina, z której uszyte są stroje przybyszów, przywodzić może również na myśl tekst (tekst Zagłady), który u Tulli wchodzi z kolei w przestrzeń innego tekstu⁴⁵. Niestety obu tekstów (tkanin) nie udaje się ze sobą harmonijnie połączyć (splęść). Stąd to niezmiennie odczucie obcości, które wywołuje w mieszkańcach miasta obecność „szarych palt”:

Stroje przyjezdnych nie wtapiają się miękko w tło, przeciwnie, uderzają i wyrażają ciemne, odcinają się od niego drażniącym oko ostrym konturem, i od razu widać, że nie należą do tej historii. Obcość, zasklepiona w sobie, z niczego się nie potrafi wytłumaczyć, choć wniosła w pejzaż plamę tak niepokojącą, że aż zakrawa to na rozmyślną prowokację. Obcość jest obca, i właśnie to stanowi o jej istocie. (S, s. 66)

Obcość uchodźców oznacza więc tyle, że „nie należą do tej historii”. Objawia się to m.in. w fasonach palt, które noszą, w „defektach aparycji”, czy w drażniącym zapachu naftaliny. Zatem z powyższego fragmentu powieści (jak również z kilkunastu innych) wynika, że historia w *Skazie* ma przede wszystkim znaczenie estetyczne i zmysłowe, wywołujące skojarzenia z pozatekstową rzeczywistością (moda, zapach, przedmioty okresu międzywojnia), którą przywołują. Można by więc pokusić się o zdefiniowanie historii u Tulli jako pewnej estetycznej wspólnoty znaków i skojarzeń – to jednak niesie ze sobą natychmiast dwojakie konsekwencje dla interpretacji wątku uchodźców.

Z jednej strony w *Skazie* strój zdaje się funkcjonować jako znak pewnej rzeczywistości, do której przynależy ubrana w niego postać, będąc również metaforą losu

44 Szara barwa palt pełni tutaj rolę umownej „niejasności” (na kartach powieści palta mają różne odcienie, od popieli po zszarzałą czerń), jakiegoś realnego doświadczenia pozostającego jednakże „za mgłą”, niemożliwego do uchwycenia na powrót. Już na początku powieści narrator mówi o „przymglonym”, „zamazanym” konturze palta. Trzeba by tu również przywołać słowa Tulli, która odpowiadając na pytanie Marka Zaleskiego o to, czy w życiu „jesteśmy skazani również na «historyjki», odpowiada: „Jesteśmy. Zdarzenia należą do mgły, która nas otacza. Fakty niezinterpretowane są nieczytelne. W najlepszym wypadku możemy być tylko pewni, że miały miejsce. Ktoś strzelał, ktoś zginął”. Zob. *Za plecami narratora...*, s. 79.

45 Pomijam tutaj – ze względu na ograniczone rozmiary niniejszego artykułu – ciekawy kontekst postmodernistycznej filozofii widzenia tekstu jako tkaniny.

Dzika-Jurek „Setka szarych palt”

i przeznaczenia tej osoby. Przykładowo, w powieści zwykła, perkalowa sukienka i fartuch wskazują na pospolitą codzienność i drobne cierpienia służącej albo ciemnopopielaty garnitur i kamizelka, która nie dopina się na brzuchu, oznaczają wysokie stanowisko, jak również dostatnie życie notariusza. Tulli napisze więc o swoich bohaterach, że „strój bierze ich w posiadanie” (S, s.18), odślaniając tym samym (nie)świadomość losu, który kryje się w takim „posiadaniu”. Obrazuje to najtrafniej sytuacja uchodźców, którzy tylko „na wszelki wypadek” wkładają grube palt: „skoro przypadł im w udziale wyjazd tak niespodziewany, skoro nie wiedzieli, czy kiedyś powrócą, to musieli przecież włożyć na siebie zimowe okrycia” (S, s. 69). Ubiór w powieści zdaje się mieć również te właściwości, które sprawiają, że Roland Barthes określa go w swoim *Systemie mody* „przedmiotem poetyckim”:

Można oczekiwać, że ubiór będzie doskonałym przedmiotem poetyckim; po pierwsze dlatego, że w różnorodny sposób uaktywnia wszystkie jakości materii: substancję, formę, kolor, fakturę, ruch kształt, jasność [...] tę „poetycką” dyspozycję poświadcza częstość i jakość opisów ubraniowych w literaturze.⁴⁶

Grube sukno z watoliną, z których uszyto palt obcego tłumy, niesie ze sobą właściwą jakość materii, z której zrobiona jest ich historia. Grube i nieforemne płaszcze, w które ubiera swoich bohaterów Tulli, oznaczają do końca niepewny i „zdefasowany” los ofiar Zagłady. Taki sam krój tkaniny i niemal taka sama jej barwa wyobrażają również jedną tożsamość uchodźców, które określa się jako „przeczcucie wspólnego losu, którego nikt nie pragnie”/życie: „przeniknięte smutkiem, zaciągnięte chmurami”.

Z drugiej jednak strony gdyby popatrzeć na to, z jaką umownością Tulli traktuje sprawy estetyki w całej powieści – pisząc o zmianie dekoracji, wymienianiu starego tła historyjki na nowe i etc. – można by dojść do wniosku, że ta „setka szarych palt” to rodzaj jedynie wiarygodnego kostiumu, którego wymaga się od pisarza w przypadku narracji o jakimkolwiek rodzaju uchodźstwa, poniżeniu i poczuciu obcości. Użycie prostych szablonów, które będą odsyłać do znanych w kulturze obrazków, mogłoby być wynikiem ułatwień, jakie autor funduje czytelnikowi gotowemu pogubić się w tej trudnej do czytania i do klasyfikacji genologicznej (proza to czy poezja?) twórczości. Ale czy na tym zależałyby autorce *W czerwieni*, która u krytyków ma opinię tworzącej „mikro-arcydziełka”⁴⁷?

Przeciwnie. Uważam prozę Tulli za jedną z najbardziej pieczołowicie dopracowanych⁴⁸ w literaturze polskiej po 1989 roku. Nie wierzę więc i nie sądzę, by za tym mozolnym szlifowaniem utworów nie szła w parze chęć docierania do czegoś

⁴⁶ R. Barthes *System mody*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 238.

⁴⁷ P. Czaplinski, P. Śliwiński *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 275.

⁴⁸ Świadczy o tym chociażby liczba zmienionych wydań jej niewielkich rozmiarowo powieści, które stara się dopracowywać jeszcze po pierwszym puszczeniu w obieg.

Szkice

istotowego w literaturze. Tulli fascynują, jak widać, historie, do których nie dociera jej pamięć, ale to właśnie pozwala jej objawić w *Skazie* prawdziwą moc tekstu, w którym zaledwie kilka figur ludzkich, parę strojów, skromne dekoracje tworzące w zastępstwie architekturę małego miasteczka złożyć się mogą na realną historię o zbrodni ludobójstwa i przyzwoleniu na nią przez świadków. Jednocześnie pisarka ostrzega, że taka zabawa rekwizytami ma również swoją drugą stronę – możliwość fałszu i manipulacji faktami. Uchodźców można przecież wywieźć do Ameryki – „ziemskiego raj”. Potem przebrać w jasne prochowce i prążkowane spodnie (S, s. 175), jak czytam pod koniec powieści. To, co zatem świadome, można przecież przykryć, „przebrać” w odpowiedni kostium, czyniąc nieświadomym – ciężkie watomane palta uczynić lekkim prążkowanym garniturem. Pod koniec *Skazy* historia o uchodźcach przybiera więc postać sielanki o szczęśliwych ludziach żyjących pod amerykańskim słońcem. Ale tak samo, jak tego świata nie zdołał narrator uchronić przed „skazą” bólu przywiezionego przez uchodźców z placu małego miasta, tak samo nie można z przestrzeni kultury usunąć stekstualizowanego wspomnienia Zagłady, w którą jak w materię wsiąkła „zateęchła rozpacz minionych sezonów” (S, s. 178).

Krytycy i badacze *Skazy* mimo wszystko starają się uciekać od dosłownego traktowania wątku o uchodźcach jako (post)historii o Zagładzie, która ma swoją datę i liczbę ofiar, podchodząc do niej raczej jako do uniwersalnej historii o poniżeniu i napiętnowaniu tego, co wydaje się nam obce w ludziach. Trudno jednak zaprzeczyć, że w powieści Tulli Holocaust zjawia się i to jako jedna z najważniejszych (nie)świadomych historyczno-antropologiczno-kulturowych ram w (po)nowoczesnym świecie. Pisarka – wydaje mi się – nawet nie tyle uniwersalizuje Zagładę, ile pokazuje różne jej poziomy funkcjonowania w literaturze. Od tego najbardziej ogólnego, który wiąże się z bezradnością wobec piętnującego świata, do poziomu, powiedzmy, detali, które istnieją w kulturze jako idiomatyczne obrazy, np. stosów ubrań czy rozkradanych z walizek przedmiotów.

„Nie dopowiedziane dopowiedzenie”

Nieświadomy obszar w literaturze to coś, co pozostaje nienazwane. Zjawia się więc w literaturze w przykładach negatywnej epifanii, w swojej niepokojącej, semiotycznej postaci. Z jednej strony więc ważny konkretny Zagłady zostaje „wyparty” u Tulli jako część literackiej strategii autorki *Tyrbów*. Przez poetykę utworu – świata przedstawionego jako gry znaków odsyłających tylko połowicznie do rzeczywistości, staje się ona kryptotematem pisarstwa Tulli. Z drugiej zaś strony pisarka nie pozwala pomylić jej z niczym innym, przywołując reistyczne tło epoki i grając konwencjami obozowego pisarstwa.

Inną ważną kwestią pozostaje tu sprawa metafory jako swego rodzaju nośnika tego, co nieświadome. Powieść *Skaza* obnaża mechanizm języka ustawionego na „tryb” powielania gotowych „historyjek” (radzenia sobie z rzeczywistością w formułicznych konstrukcjach), który zechce zepchnąć w metaforę wszystko to, z czym

Dzika-Jurek „Setka szarych palt”

nie potrafi sobie poradzić. Stąd ta skłonność pisarki do traktowania metafor jako „wrażen dosłownych” – już uformowanych obrazów, które zjawiają się jako część tego, co wyparte przez zbiorową świadomość i pamięć. Równocześnie „postawienie” tematyki Zagłady na granicy świadomości i nieświadomości w *Skazie*, pozwoliło autorce *Snów i kamieni* ujawnić również to, co nieświadome w relacji autora i czytelnika (po)nowoczesnego utworu, co sama Tulli nazywa interesująco „nie dopowiedzianym dopowiedzeniem”. Chodzi o to, co według warszawskiej pisarki przychodzi i nawiedza nas ze „szczelin narracji, ze sprzeczności, z wykolejonej logiki jego [narratora – przyp. K.Dz.-J.] wyvodu”, skąd „wyziera nie dopowiedziane dopowiedzenie”⁴⁹ – to, co w samej literaturze jest najważniejsze, ale właśnie niewyraźne.

Abstract

Kamila DZIKA-JUREK
University of Silesia (Katowice)

“Hundreds of grey coats”. (Un)awareness of the Holocaust in Magdalena Tulli’s novel *Flaw*

The author discusses the referentiality of Magdalena Tulli’s novel, *Flaw*, to reality and history, with a specific role played by the history of the Holocaust. She claims that the meta-literary character of this writing (“literature made of literature”) does not mean mere play with literary conventions, which would affiliate the book with other “postmodern oddities”, but is an expression of existential stance of a human being for whom the events which have once and for all changed the face of the world (the Holocaust) are mere “stories about them”, while their essence (“real history”) remains latent and ungraspable in the unconsciousness.

⁴⁹ *Za plecami narratora...*, s. 81.