

Dorota Wojda

Odmiany wiktymizacji w pisarstwie Andrzeja Kuśniewicza

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (119), 144-162

2009

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.

Dociekania

Dorota WOJDA

Odmiany wiktyimizacji
w pisarstwie Andrzeja Kuśniewicza

Obejrzałeś się nieopatrznie [...] i na swe nieszczęście,
jak Akteon, gdy ujrzał kąpiącą się w strumieniu Dianę,
wydałeś na siebie wyrok. (*L*, s. 173)¹

Utwór *Julietta i Justyna* ze zbioru *Piraterie* poprzedza motto z markiza de Sade: „Przez dłuższą chwilę przyglądałem się z przyjemnością ich niewinnej zabawie...”. Później czytamy zaś:

ściągałem za ręce
moje siostry obie, Juliettę i Justynę

z miękkich traw

– na żwir ostry jak szkło [...]

ON przyglądał się naszej zabawie [...]
(*Julietta i Justyna*, *P*, s. 62).

Skupiają się tutaj, podobnie jak to często bywa w prozie Andrzeja Kuśniewicza, wątki znamionujące imaginarium pisarza: demoniczność, *voyeryzm* oraz występna relacja między postaciami. To właśnie Sade i w ogóle XVIII-wieczny libertynizm

¹ Cytaty z utworów Kuśniewicza oznaczam w następujący sposób: *Cz* – *Czas prywatny*, PIW, Warszawa 1962; *K* – *Korupcja. Kryminał heroiczny*, wyd. III, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; *P* – *Piraterie. Wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1975; *L* – *Lekcja martwego języka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977; *M* – *Moja historia literatury*, PIW, Warszawa 1980; *W* – *Witraż*, PIW, Warszawa 1980.

patronuje literackim studiom perwersji, jakie sporządza Kuśniewicz. W pismach Sade'a kat i ofiara wymieniają się miejscami, poznając przemoc od różnych stron²; taką złożoność wiktyimizacji ukazuje też pisarstwo Kuśniewicza, co włącza je w nurt współczesnej refleksji nad władzą. Skomplikowany mechanizm opresjonowania stał się przedmiotem kryminologii oraz analiz socjopsychologicznych, a studia te prowadzą do wniosku, że władza określa pojęcie winy wedle swoich potrzeb, indukując powiązanie czy wręcz przemienność ról ofiary i przestępcy, dlatego wikty-mologia powinna być nauką o cierpiącym człowieku, o każdej osobie czy grupie, której prawa są łamane³.

W epilogu do *Ścisłego nadzoru* Jean Genet nadał chwytowi „teatru w teatrze” formę podglądania przez okienko judasza – dozorca obserwują tu skazańców, poddając ich ścisłej kontroli; w ten sposób poetyka spojrzenia⁴ odwzorowuje wizję rzeczywistości podporządkowanej panoptycznej władzy. O takim świecie pisał Michel Foucault: „Inspekcja działa bez przerwy. Wszędzie baczne spojrzenie”⁵. W tekstach Kuśniewicza także panuje inwigilujący wzrok, należący tyleż do autorytarnego systemu, co do jednostki, która patrzy z ukrycia, bierze kogoś na celownik, śledzi obiektywem kamery. Taki ogląd naznacza Innego jako ofiarę, rejestruje występki i tą metodą pomnaża zadawane zło. Sama literatura staje się narzędziem przemocy, bo przez reprodukcję perwersyjnego patrzenia wydaje umęczonych na publiczny widok, aby wciągnąć czytelnika w lekturę pobudzającą fantazmatyczną penetrację. Bohaterowie *Witrażu* oglądają film, w którym zabija się żółwice, wcześniej wybierając złożone w piasku jaja – kamera pokazuje, co przeżywa matka, kiedy odkrywa ogołoczone gniazdo, Kuśniewicz daje nam też poznać uczucia Mado spoglądającej w oczy najgłębszemu cierpieniu.

² Zob. G. Bataille *Suwerenny człowiek Sade'a*, w: tegoż *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

³ Zob. R. Elias *The Politics of Victimization. Victims, Victimology, and Human Rights*, Oxford University Press, New York 1986; B. Hołys *Wiktymologia*, PIW, Warszawa 1990; E. Bieńkowska *Wiktymologia (konceptje – kierunki badań – perspektywy)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992; T.D. Miethe, R.F. Meier *Crime and its Social Context. Toward an Integrated Theory of Offenders, Victims, and Situations*, State University of New York Press, New York 1994. Na dwuznaczny status ofiary w nowej humanistyce zwraca uwagę Ewa Domańska, wskazując, że to, co wcześniej było opresjonowane, „zyskało swój głos i stało się opresywne” – *O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary. (Uwagi metodologiczne)*, w: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2008, s. 19.

⁴ Określenie to pożyczam od Ryszarda Nycza, który analizował motyw percepcji wzrokowej w prozie Leopolda Buczkowskiego – zob. *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 183.

⁵ M. Foucault *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przekł. i posł. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 191.

Dociekania

Jej oczy! Sprawdziła, że gniazdo odkryte i doszczętnie spustoszone, i podniosła głowę na gołej pomarszczonej szyi wystającej z płaskiego pancerza – skorupy. Wtedy właśnie operator uchwycił wyraz jej oczu, a ja, ścisnąwszy rękę Maurycego, wyszeptalam zdławionym głosem: – Na to przecież nie można patrzeć!... Takich rzeczy nie wolno publicznie pokazywać!... Lecz na tym nie koniec. Chłopi [...] wybiegli z kijami i na oczach widzów zatłukli żółwicę. (W, s. 135)

Mado nie może przyjąć postawy Maurycego, który mówi o dylemacie: „głodny człowiek czy żółwie jajo?”. Tym, co budzi opór dziewczyny, jest „sprzężenie racji równoległych” (W, s. 136), które demaskuje Mauryca, stanowiący – czego można się domyślać – *porte-parole* autora. Kuśniewicz konfrontuje spojrzenia motywowane, jak w konflikcie tragicznym, równoważnymi racjami. Żółwica patrzy w obiektyw kamery, a reporter przekazuje ten obraz Mado, by czytelnik poczuł na sobie oskarżające spojrzenie i sam je skierował – w nasilającej przemoc lekturze – dalej, ku następnym winnym i ofiarom. Artykulacja opresywności rozplenianej w zapośredniczeniach wzroku, w dublujących się obrazach, to kluczowy mechanizm Kuśniewiczowskiego dyskursu⁶.

Pośród różnych odmian wiktyimizacji w pisarstwie Kuśniewicza wybrałam do opisu dwa jej warianty, powiązane ze sobą, jakkolwiek wyznaczające inne perspektywy. Pierwszy to parodystyczna wizja z *Korupcji* (1961), gdzie wątki ofiarnicze zostają zbanalizowane, obnaża się tu bowiem pierwotne instynkty władzy oraz woli przetrwania. Drugi zaś, to wysublimowane studium z *Lekcji martwego języka* (1977), w której przemoc jest praktykowaniem ekstatycznej filozofii. Zestawienie tych tekstów ukazuje dwoisty charakter wiktyimizacji poświadczanej przez Kuśniewicza: banalne i perwersyjne oblicza występku polegającego na czynieniu kogoś ofiarą.

Lustro pierwsze: skorumpowanie

„Twórczość Kuśniewicza jest lepieniem szeroko rozumianego mitu o samym sobie”⁷, pisał Jerzy Jarzębski, komentując inicjację bohatera *Stref*. Można zauważyć, że również w wywiadach Kuśniewicz tworzy mityczną autobiografię, a z drugiej strony – że do jego dzieł przenikają elementy rzeczywistych doświadczeń. Splot zmyślenia z prawdą w obu tych formach staje się narratywizacją kolei życiowych, ale też uprawianiem gry⁸.

⁶ Jak stwierdza Maria Delaperrière, autor *Witrażu* „w lęku przed cudzym spojrzeniem sam staje się podglądaczem [...], upajając się zresztą nie tyle zmysłową perwersją, ile samą sztuką jej wyrażania” (*Polifonie i fugi Andrzeja Kuśniewicza*, w: tejsze *Dialog z dystansu. Studia i szkice*, Universitas, Kraków 1998, s. 157).

⁷ J. Jarzębski *Milka, Bittra, Velma*, „Teksty” 1973 nr 4, s. 42.

⁸ Zob. A. Łebkowska *Andrzej Kuśniewicz – palimpsesty pamięci*, w: tejsze *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Universitas, Kraków 1998.

Wojda Odmiany wiktylizacji w pisarstwie Andrzeja Kuśniewicza

W *Puzzlach pamięci* pisarz objaśnia, czemu jego debiut powieściowy mógł znaleźć uznanie decydentów⁹. Otóż w *Korupcji*, tak jak w *Trans-Atlantyku*, dokonywała się rewizja stereotypów patriotycznych, a patriotyzm był w latach sześćdziesiątych na cenzurowanym, jeśli oznaczał sprzyjanie etosowi Armii Krajowej. Powieść godziła też jednak w PRL-owski dyskurs, dewastujący „przede wszystkim te rejony języka, które służą mówieniu o problemach społecznych historii, ideologii, polityce”¹⁰. Jak ukazuje Michał Głowiński, nowomowa niszczyła tradycję patriotyczną, zawłaszczając właściwe jej style. Tekst *Korupcji* był bronią obosieczną – celował w emigracyjne podziemie, ale również w struktury władzy, która tamto środowisko napiętnowała, a z którą pisarz pozostawał w dwuznacznych stosunkach. Przewrotność książki podkreślał Tomasz Burek, pisząc, że autorowi „nie chodzi o nic innego, jak tylko o to, żeby nas nabrać i [...] sprytnie zaciemnić swoje intencje”¹¹. Na czymże miałyby one polegać? Burek nie odpowiada wprost, stwierdza jednak, iż postacią najbliższą Kuśniewiczowi jest – „mimo wszelkich ideowych zastrzeżeń” – January¹². Dalej czytamy zaś o rozdwojeniu tego bohatera, który wielbi taką jak u Hirscha „wolność kolonialnego aferzysty i awanturnika erotyzmu, porażonego w ekstazie zła”, a popełnia zwykle mactwa, chcąc po prostu żyć. W *Korupcji* pojawia się konflikt między równoważnymi racjami, lecz nie ma tu wzniosłości. Z tej perspektywy królewski temat późniejszych tekstów Kuśniewicza, transcendowanie w zło, okazuje się nadbudową nad zderzeniem trywialnej władzy z jednostkową wolą istnienia. Żyrafa (to pseudonim Januarego) upomina się o prawo do życia, głosząc, że zagrażają temu prawu ideologie maskujące partykularne interesy. Jak mówi, „wszystkie te piękne słowa, hasła, programy, nadzieje – lipa, lipa i jeszcze raz lipa! Chodzi wyłącznie i jedynie o pełny żłób i o władzę” (*K*, s. 133). Bohater *Korupcji* występuje jako ofiara wyrachowanych działań oraz ich cyniczny demaskator, stąd powieść można uznać za takie studium wiktylizacji, w którym jednostka, tłumacząc podłoże możliwej winy, oskarża władzę, a także z niej kpi.

Oficjalna biografia podaje, że Kuśniewicz, przedwojenny dyplomata, działał we francuskim Ruchu Oporu, ledwo uniknął kary śmierci, był więźniem obozów

⁹ Zob. *Puzzle pamięci. Z Andrzejem Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała Grażyna Szcześniak*, Wydawnictwo Eureka, Kraków 1992, s. 34-35.

¹⁰ M. Głowiński *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 21.

¹¹ T. Burek *Powieść w stadium żartu*, „*Twórczość*” 1962 nr 2, s. 125. Kolejne cytaty tamże.

¹² „Jedynie postać antybohatera spełnia w omawianej powieści warunki intelektualnego partnerstwa z autorem”, pisała Barbara Kazimierczyk, przypuszczając, że *Korupcja* oddaje kompleksy Kuśniewicza dotyczące wstąpienia do francuskiej, nie zaś polskiej partii komunistycznej (*Wskrzeszanie umarłych królestw*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 58). Powieść poprzedza jednak przewrotne oświadczenie: „wszystkie postacie niniejszej gawędy, jako też sytuacje, w jakich się znalazły, są zmyślone” (*K*, s. 5).

¹³ Informacje te pochodzą od pisarza (*Puzzle pamięci...*, s. 22. Kolejny cytat s. 30).

i tam przystał do Komunistycznej Partii Francji, a po wojnie wstąpił do PPR i pracował w polskiej dyplomacji, został jednak odwołany do kraju, by z trudem znajdować zajęcie, na przykład przy malowaniu haseł „Niech żyje 1 Maja!” albo „Zwalcz stonkę ziemniaczaną!”¹³. Kuśniewicz opowiada: „dziwiły mnie te kłopoty z uzyskaniem pracy, dużo później dowiedziałem się, że jako były ziemianin i pracownik służby zagranicznej byłem uznany za osobę tak podejrzaną, że po powrocie należał mi się pobyt w którymś z więzień kochanej PRL”. Inny obraz przedstawia Joanna Siedlecka, powołując się na dokumenty Instytutu Pamięi Narodowej – z jej ustaleń wynika, że Kuśniewicz utracił pracę w dyplomacji PRL, kiedy zaczęto go podejrzewać o grę na dwa fronty jako agenta wywiadu francuskiego. Po wydaleniu z partii założono mu sprawę, zamkniętą po orzeczeniu, że chodzi tu jednak o „«naszego człowieka», który «na placówce w Lille współpracował z naszym *attaché* wojskowym, meldując mu o współpracy polskich obywateli z policją lub kontrwywiadem francuskim»”¹⁴. Kuśniewicz uniewinniono w roku 1958, a dwa lata później, rok przed publikacją *Korupcji*, zarejestrowano jako agenta SB, którym pozostawać miał do stanu wojennego. Sam pisarz często komentował temat działalności agenturalnej czy – jak wolał mawiać – dyplomatycznej, nie łącząc jej ze zdradą, porównując zaś do profesjonalnego aktorstwa. Tak mówił o libertynizmie:

Wiek XVIII najbardziej by mi pasował. [...] Wielu rozmaitych dyplomatów, a także generałów, dowódców – to byli jakby artyści, którzy w różnych teatrach grywali. [...] taki człowiek lądował na przykład na dworze Fryderyka Wielkiego i był dyplomatą pruskim. A potem w jakiś sposób – znalazł się na dworze Elżbiety Pietronny w Petersburgu. On uprawiał dyplomację zawodowo! Jak artysta! I nie był uważany za zdrajcę.¹⁵

Warto zobaczyć, co mogliby rzec January oraz twórca tej postaci, odpowiadając Siedleckiej i zwolennikom lustracji, zwykle ferującym srogie wyroki bez wysłuchania słów obrony. Taka lektura *Korupcji* jest tym bardziej uzasadniona, że sama powieść przyjmuje kształt śledztwa, poznajemy tu historię polskiego agenta oskarżonego o współpracę z Niemcami. Nie jest przypadkiem, że Kuśniewicz, obwiniony w PRL o szpiegostwo, napisał książkę, gdzie wyjaśniał motywy podwójnej gry, stwarzając postać zapewne godną politowania, ale i z tej pozycji dobitnie świadcząca przeciwko represyjnej władzy¹⁶. A że historia lubi się powtarzać, po

¹⁴ J. Siedlecka *Andrzej Kuśniewicz, pisarz i agent w świetle dokumentów IPN. Oporów moralnych nie zdradzał*, „Plus. Rzecz o Książkach”, dodatek do: „Rzeczpospolita” 2007 nr 83, s. A 22.

¹⁵ *Niespieszna rozmowa*, [z A. Kuśniewiczem rozm. K. Meloch], „Argumenty” 1974 nr 33, s. 8.

¹⁶ Konspiracja, odgrywanie różnych ról, zdrada to tematy persewerujące w twórczości Kuśniewicza, przekładające się na poetykę. Jerzy Jarzębski użył sformułowania, że każdy z bohaterów Kuśniewicza jest „autorską «wtyczką» w świat przedstawiony, «agentem» dostarczającym informacji o środowisku i epoce, w której żyje” (*Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta*, w: tegoż *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984). Ten sam krytyk zwrócił uwagę na „kompleks

latach, już w nowym kontekście, *Korupcja* znów może być odczytywana jako tekst mówiący o zdradzie, tym razem jednak nie francuski wywiad, lecz SB jest w domyśle tą stroną, z którą się kolaboruje. Bez względu na to, jak rozpatrywać powieść, ujawnia ona komplikację akcentowaną w tekstach Kuśniewicza: ukazanie, że ofiara i winowajca spotykają się w jednej osobie. Nie tylko January, również Karol ma taki dwoisty status i podkreśla straszność swojej sytuacji: „Judasz jestem, niechybnie Judasz, bo w takiej roli dwuznacznej” (*K*, s. 11), „uczestniczyłem w ostatniej wieczerzy! Do licha!” (*K*, s. 202).

Akcja powieści dzieje się podczas nocy, kiedy to Karol zapiera się Januarego, podsłuchując go i podglądając przez dziurkę od klucza. Obowiązuje tu zatem – co znamienne dla pisarstwa Kuśniewicza – poetyka spojrzenia, decydująca o formie i wymowie utworu. Wizja człowieczeństwa, jaka wyłania się z tak ukształtowanego tekstu, to obraz świata, w którym ludzie zawłaszczają się z ukrycia, operując władzą wzroku. Postępowanie Karola jest jednak nie tylko zdradziecką dominacją – on cały czas ma nadzieję, że January poświadczy swoją niewinność. Pokój krawcowej, figura rzeczywistości, staje się sceną, ekranem i salą rozpraw, pomieszczeniem o tyle osobliwym, o ile obserwowany człowiek nie wie, że jest wystawiony na osąd i sam osądza. Karolowi trudno pogodzić się z rolą podglądacza, ale też czepie z niej satysfakcję, bo teraz to on stosuje „strategię dezertera”: „widzieć i nie być widzianym”. Odnajdując ową taktykę u Leopolda Buczkowskiego, Ryszard Nycz tak opisywał jej motywację: „widzieć i być widzianym to istnieć, wszelako być widzianym to przestać istnieć, zatem istnieć – to widzieć i nie być widzianym”¹⁷. Zanim January stał się ofiarą Karola, prześladował go wzrokiem, nie dając się przejrzeć. Nawet złapany już w potrzask, zachowuje status uciekiniera, postaci niejednoznacznej:

[...] spojrzenie takie, że nie daj Panie Boże! kpiące, widzące chyba do środka czy na wyłot! Tak on mnie sobie przymierzał, ustawiał, trzymał od siebie na przyzwoitą odległość, niby to żartem, ale jakże bolesnym [...]. I tak w kółko, jakby między nami trwała walka o moją duszę, moje sumienie, a ja w tym boju – zarazem przedmiot, ale i partner raz z tej, raz znów tamtej strony, raz z diabłem, raz z aniołem. [...] wciąż mi on bliski, może i zły, ale zarazem wielki. (*K*, s. 43-44)

Kwestia stosunku do opozycyjnych stanowisk to główny temat utworu, znaczący w kontekście oskarżeń o zdradę kierowanych pod adresem Kuśniewicza z róż-

apostazji” w tekstach Kuśniewicza (*Zmagania z diabłem na ruinach świata*, w: tegoż *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 144). Elżbieta Dutka, autorka monografii pisarza, przyznaje: „analizując utwory Kuśniewicza, przekonywałam się [...] wielokrotnie, że jednym z najważniejszych problemów tego pisarstwa jest zdrada, zaprzecanie siebie [...], bohaterami są natomiast bardzo często postacie skorumpowane, zdrajcy, konformiści, kolaboranci” (*Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2008, s. 13).

¹⁷ R. Nycz *Sylny współczesny...*, s. 186.

Dociekania

nych stanowisk ideologicznych. January mówi o sobie, podobnie jak Maurycy z *Witrażu*, że chce „zobaczyć każdą rzecz z dwu stron” (K, s. 65). Taką postawę tłumaczy pragnieniem wolności oraz myślą, że sprzeczne orientacje dają się sprowadzić do tego samego, gdyż na równi obciążone są preparowaniem ideologii zniewalających jednostki:

[...] nigdy nie byłem po żadnej stronie barykady, pozostawałem zawsze niezależny i samotny i jednak gardziłem i tą, i tamtą stroną tak zwanego frontu, a miałem przyjaciół i tu, i tam. (K, s. 46)

Dziwi to panią, że ja na Półwyspie byłem [...] po jednej stronie barykady, a tutaj, u was, jestem z wami przeciwko Niemcom, po drugiej stronie. [...] Zmieniła się po prostu sytuacja, zmieniły okoliczności, więc w konsekwencji i moja decyzja, i mój swobodny wybór. (K, s. 62)

Gdy mówimy o naszym agencie – to jako o bohaterze, gdy o obcym – to podły szpieg, drań i tak dalej, zaraz – rozstrzelać, powiesić! [...] Nasza policja – to dzielni chłopcy, którzy spełniają obowiązek, obcy – to łapsy, sługusy jakiegoś tam, obojętne, rządu czy ustroju. A w gruncie rzeczy [...] – i ci ludzie, i tamci ludzie. [...] ideologie nudzą mnie. Wszystkie w gruncie rzeczy jednakie. Tumanienie głów, kariera menterów, przywódców, a obok – umiera zwyczajny człowiek. (K, s. 62)

Żyrafa występuje z własnym rozumieniem korupcji, ofiary i winy. Ta pierwsza to nie tyle nadużycie władzy, ile opresywność dyskursu. Zdaniem Foucaulta, strukturę języka tworzy mechanizm kontroli, który umożliwia dominację; „dyskurs jest nie tylko czymś, co tłumaczy walki i systemy panowania, lecz również tym, dla czego i poprzez co walczymy – jest władzą, którą usiłujemy zdobyć”¹⁸. Kuśniewicz pisze zaś, że „nas wszystkich skorumpowało życie, jego nakazy, prawa” i że tak pojmowana korupcja „nie pozwala nam na pełną swobodę wyboru” (K, s. 180). W takim układzie wiktyimizacja polega na dyscyplinowaniu w imię aktów mowy pozwalających utrzymać władzę. Żyrafa zostanie ukarany nie dlatego, iż mógł zdradzić, ale z powodu demistyfikacji reguł dyskursu. Trzeba go wykluczyć, ponieważ twierdzi, że „jesteśmy ofiarami jakiejś zmywy”, którą „nazywają różnie: ojczyzna, ludzkość, religia, ideały. Piękne to słowa, ale ileż kosztowały ofiar, ile udręki! Za te słowa, puste w istocie, sprzedano nas czy kupiono, na jedno wychodzi” (K, s. 69). Bohater Kuśniewicza podkreśla, że winę, jako fakt problematyczny, usuwa się z pola widzenia, karane są zaś czyny przeciwko dyskursowi, których napiętnowanie leży w interesie władzy.

I jak zawsze, jak od wieków nieodmiennie bywało, wszystkie ustroje i wszystkie rządy na świecie zaczną tępić niewygodnych. [...] Nie – winnych. Wina to w polityce zresztą rzecz względna, nieuchwytna. Zaczną tępić niewygodnych, a tych określić już łatwiej. (K, s. 131)

¹⁸ M. Foucault *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 8.

Wojda Odmiany wiktyimizacji w pisarstwie Andrzeja Kuśniewicza

Karol, szpiegując Żyrafę, przeżywa konflikt, waha się bowiem między dwoma pojęciami winy: tym, jakie mu wpajano („Tchórz – może, zdrajca – nigdy!”, *K*, s. 147), a tym, jakie dał mu poznać zdradzany teraz towarzysz („gdy mu powiedziano – albo, albo – nie wybrał śmierci. Wybrał życie, bo stchórzył” – *K*, s. 148). To brak odwagi w sytuacji wyboru stanowi dla Januarygo występki i można przypuszczać, że sam ponosi taką winę. Ceni pruskiego junkra, co wyszedł przed lufy karabinów, ponieważ wolał śmierć niż tchórzostwo. January nie szuka usprawiedliwienia. Kiedy zbliża się czas, by go wydać, najpewniej na śmierć, ukryty za drzwiami szpicel i druh w jednej osobie usłyszy słowa nie do niego skierowane, a przepełnione rozpaczą, pogardą i bezwiedną ironią:

[...] pragnę tylko czuć przy sobie żywego człowieka, który mnie pojmie, zrozumie, nie będzie doszukiwać się we mnie psychologicznych zagadek [...], ale zobaczy we mnie kogoś, kto chce żyć, uciec od siebie samego daleko, daleko od siebie i od tej zawszonej hordy ludzkiej. (*K*, s. 186)

Nie zyskamy wiedzy, czy January był zdrajcą, czy też niesłusznie go podejrzewano. Kuśniewicz łamie zasady kryminału, by pozostawić czytelnika bez rozwiązania¹⁹, co zbliża *Korupcję* do *nouveau roman*, gdzie – jak w *Gumach* Alaina Robbe-Grilleta czy *Portrecie nieznanego* Nathalie Sarraut – parodia prozy kryminalnej służy opisaniu rzeczywistości, w której nie działają reguły sensu, zakłóceniom podlega więc porządek rozumu. W takim świecie trudno ustalić, kto jest ofiarą, a kto przestępcą, i sam wymiar prawa okazuje się instytucją kryminogenną²⁰. Jeśli czytać *Korupcję* jako możliwą odpowiedź na zarzut zdrady, nie otrzymamy przyznania się do tak sformułowanej winy. Tchórzostwo? – owszem, mówi January, ale jak określić winę w realiach powszechnej deprawacji zaprowadzanej przez totalitaryzmy? Winny czy nie, Żyrafa zostanie ofiarą – ludzie władzy obciążą go wyro-

¹⁹ Ukazując, że swoistą metodą twórczą pisarza jest „podglądanie”, Kazimierz Nowicki podkreśla, iż perspektywizm przekłada się w *Korupcji* na relatywistyczną teorię poznania: „Kuśniewicz, co zresztą stanie się jego ulubionych chwytem, wykorzystuje tu [...] sposoby techniczne powieści sensacyjnej i kryminalnej, by w przeciwieństwie do reguł tych gatunków nie dążyć wcale do radykalnych rozstrzygnięć, pozostawiając powołany świat w kręgu podejrzeń i niejasności” (*Heroizm i korupcja. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*, „Współczesność” 1969 nr 1, s. 11).

²⁰ Nie tylko „literatura wysoka” zdawała sprawę ze zmian kulturowych, czyniła to również powieść kryminalna, czego dobrym przykładem jest książka Agathy Christie *Ten Little Niggers* (w dobie *political correctness* tytułowana *And Then There Were None*). Sędzia zapanowuje tutaj nad wszystkimi rolami procedury karnej, by spełnić marzenie o arcyzmie, który scalałby mord z egzekucją (nie jest bez znaczenia data powstania tej książki, rok 1939). W polskiej literaturze łączyl poważną diagnozę z konwencjami kryminału Gombrowicz – w *Zbrodni z premedytacją* ukazał sędziego, który sprokurował efekty śledztwa i sam został, jak bohater Christie, oprawcą zajmującym pozycję Boga, dotychczasowego gwaranta sensu.

Dociekania

kiem i postąpią „z nim jak z wściekłym psem, kijami zagonią do kąta, kaganiec założą, wpędzą do hyclowskiej budy” (*K*, s. 179). Stosując „strategię dezertera”, bohater Kuśniewicza wymknie się jednak spojrzeniu Karola i oglądowi czytelnika, do końca pozostanie zagadką; podobnie jak autor wpisujący w tekst ślady własnej biografii.

Lustro drugie: urzeczenie

Lekcja martwego języka kontynuuje szereg wątków podjętych w *Korupcji*, choć w pewnej mierze jej zaprzecza – Alfred Kiekeritz dzieli z Januarem obsesję na punkcie odwagi w obliczu śmierci, lecz wystawia się na ryzyko. To perwersyjny artysta, mistrz artemidiańskiej sztuki erotyzmu i łowów, w tym polowań na ludzi. Ten faustowski bohater żyje w epoce mitów²¹, z których wyłoni się wkrótce totalitarny świat, co uczyni ofiarą Żyrafę, ale też zbrodniarza wojennego Ottokara von Valentina, bohatera *Eroiki*. Kuśniewicz ukazuje rzeczywistość po śmierci Boga, kiedy Nietzscheańska idea istnienia poza dobrem i złem nie wydała jeszcze takiej trywialności, jaką poświadcza *Korupcja*. Praktyki wiktymizacyjne urastają tutaj do rangi transgresywnego rytuału, są przekładem na formę współczesną „martwego języka” dawnych misteriów ofiarniczych²². Kiekeritz – jak Leverkühn i von Aschenbach, jak postaci z filmów Viscontiego – pragnie zyskać status geniusza, którego darzyłyby natchnieniem i wiodły w zmierzch diaboliczne siły. Wejście w noc oznacza jednak nie tylko śmierć bohatera, ale też przekroczenie granicy dzielącej artystowski występki od pospolitego przestępstwa. Pomysły Alfreda są niczym zarzewie dla przerażającej inwencji faszystów – chciałby on zaradzić deficytowi przędzy potrzebnej do czyszczenia sztucera, zastępując ją włosami z dziewczęcego warkocza. Nadleśniczy uważa jednak taki wynalazek „za nie dość myśliwski w charakterze i stylu, jako że klaki ze łba Nastki pohańbiłyby niezawodnie coś tak męskiego i szlachetnego, jak lufa sztucera” (*L*, s. 25). *Lekcję*... łączy z innymi utworami Kuśniewicza paradoks wiktymizacji, nakładający się na złożoną relację między męskością a kobiecością: jedna osoba może być katem i ofiarą, przy czym występność zastrzeżona jest dla mężczyzn, którzy opresjonują się nawzajem, ale wyobra-

²¹ Zob. J. Jarzębski *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta...*, s. 260.; M. Dąbrowski *Mit Fausta*, w: tegoż *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1987, s. 58.

²² Metaforę „martwego języka” różnie rozumiano, interpretując powieść Kuśniewicza jako utwór o niebezpieczeństwie estetyzmu (R. Rogatko *Smakowanie śmierci, czyli w siłkach estetyzmu*, „Życie Literackie” 1978 nr 12), o końcu galicyjskiej mitologii (M. Sprusiński *Lekcja literatury żywej*, „Literatura” 1977 nr 47), kresie modernistycznej kultury i wkraczaniu w śmierć (J. Pieszczachowicz *Lekcja śmierci*, „Kultura” 1977, nr 50; L. Bugajski *Wstęp do tanatologii*, „Odra” 1978 nr 3; K. Rutkowski *Martwy język*, „Miesięcznik Literacki” 1978 nr 11), ale też „o śmierci z perspektywy życia” (H. Zaworska *Przewrotna radość*, „Twórczość” 1978 nr 6, s. 120).

zają sobie, że obcuja z ciałem kobiecym, budzącą w nich fascynację i odrazę. Takim praktykom patronuje bóstwo Diany-Łowczyni, opiekunki Amazonek, po raz pierwszy objawione bohaterowi podczas dziecięcych zabaw, kiedy chłopcy, „na ogół senni i niemrawi”, nie mogli dorównać dziewczynkom, które były „ruchliwe i wręcz agresywne” (*L*, s. 115).

Sadomasochizm wiąże się w powieści z fetysyzmem – Alfred kolekcjonuje obiekty podobne do garroty, co dławi skazańca, dając mu rozkosz, „symbole śmierci włączone w życie” (*L*, s. 58). Rzezie na Ukrainie jawią się bohaterowi jako „urzekające”, tworzą bowiem spektakl „w stylu moderny”, gdzie wykonywane na tle przepychu lata egzekucje potwierdzają zmieszanie erotyzmu z makabrą (*L*, s. 91). Uczestnik „sezonu polowań na Ukrainie” (*L*, s. 119) poddaje się urokowi tego pandemonium tak samo jak wizjom strzeleckim, w których zadawanie śmierci prowadzi do ekstazy.

Serce zamiera z zachwytu, niemal miłości, urzeczenia! I już luneta przy oku, jej koło [...] obejmuje miłośnicie cel, a palec już na cynglu, jeszcze jedna chwila długa jak wieczność [...] Moglibyśmy sobie na chwilę wyobrazić [...], iż celujemy w głowę dziewczyny. (*L*, s. 33)

W języku psychoanalizy można powiedzieć, że energia libidalna znajduje tutaj ujście we wzrokowej penetracji, stąd najważniejszym symbolem ejakulacyjnym jest broń palna zaopatrzona w lunetę, pozwalająca przeszywać ofiarę wzrokiem i strzałem. Cenne fetysze prezentuje łowca tylko mężczyznom; świat przesycony homospołecznym pożądaniem²³ ma swoje ceremoniały, do których należy pokaz konserwowania broni, przypominający ekshibicjonistyczną masturbację. Szwanda z pietyzmem rozbiera na oczach Alfreda sztucer, by dojść do punktu kulminacyjnego, czyszczenia lufy: „parę poruszeń w górę i w dół, tam i nazad, kilka, kilkanaście razy, wyciągnięcie pręta z mokrą od oliwy, pociemniałą przędzą konopną i sprawdzenie, jak wypadła robota” (*L*, s. 24). Akt podniesienia lufy na wysokość oczu, adoracji czystego piękna jej wnętrza ukazuje, że nacechowane seksualnie narzędzie przeznaczone do zabijania jawi się mężczyznom niby monstancja, pozwalająca wielbić misterium ofiary. Zastępczemu zaspokojeniu służy także trzcinka, jaką lekarz z komisji asenterunkowej bada rekrutów zmuszonych nacylić się i kucnąć. Kojarzą się oni Alfredowi z puttami, chłopięcym chórem kościelnym, a także z wonią futerałów na broń i kabur lunet polowych, która jest „militarna, wojenna i przez to szczególnie podniecająca” (*L*, s. 102). Asocjacje dotyczą przemocy patriarchy, tłumiącego i wzmagającego homoseksualne pożądanie, by narastały „tajona radość” oraz „poniżenie poprzez bierność” (*L*, s. 92).

²³ Jak zauważa Eve Kosofsky Sedgwick, bliskie relacje między mężczyznami mogą realizować się w postaci pożądania homospołecznego, które wyklucza kobiecość. Patriarchat i homoseksualność są w tym ujęciu przeciwstawne, jednak w ramach nadrzędnego kontinuum (*Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985).

Ku temu prowadzą „ceremonie degradacji”, skutkujące ostatecznie – jak stwierdza James Gilligan – „zniszczeniem danej osoby, albo jej całej tożsamości”²⁴.

Formy zbierane przez Kiekeritza mają szereg wspólnych cech, dobrze widocznych w scenach ze sztuczerem: łączą się z ofiarą i śmiercią, ewokują dialektykę widzialnego i niewidzialnego, podlegają rytualizacji oraz estetyzacji, są znakami homoseksualności²⁵. Należą do nich, obok broni, ikony, oleodruki, porcelana rabowana z ruin ukraińskich dworów, wspomnienia, sny, widoki gnijących zwłok i egzekucji. Osobliwe eksponaty Alfreda odpowiadają rodzajom ludzkiej destrukcyjności, jakie wyróżnił Erich Fromm, od agresji łowieckiej przez wojenną, nekrofilję, sadyzm, po ekstazyjne okrucieństwo²⁶. Status tego zbioru wskazuje na kolekcję²⁷, stanowi ona bowiem zespół rzeczy danych naocznie, których funkcją jest „zapewnianie więzi między tym, co niewidzialne, a tym, co widzialne”²⁸, zatem utrzymywanie w istnieniu. Jak stwierdza Manfred Sommer, *homo collector* posiada zmysł „*estetyki zachowywania*”: Jest to pragnienie trwałej obecności wszystkich tych wspaniałych rzeczy, których oglądanie nas uszczęśliwia. Jest to zachowanie samego siebie na sposób i poprzez medium oglądania”²⁹. Paradoks zbioru Kiekeritza wypukła to, na co zwrócił uwagę Michał Paweł Markowski, dyskutując z ujęciem kolekcji jako przejrzystej reprezentacji: odsyłanie do sposobu wi-

²⁴ Taką ceremonią jest „rytuał przyjęcia”, podczas którego nowicjusz ma „odwrócić się i pochylić do przodu w pozycji poddania się”. Dokonując symbolicznego gwałtu analnego, władza wymusza podporządkowanie i czyni człowieka „nie-osobą” (J. Gilligan *Wstyd i przemoc. Refleksje nad śmiertelną epidemią*, przeł. A. Jankowski, Media Rodzina, Poznań 2001, s. 164-165).

²⁵ *Lekcja...* ma formę modernistycznego tekstu homoseksualnego: ciągi fetyszy ustanawiają funkcję poetycką i odraczają spełnienie, łączą Erosa z Tanatosem, ewokują homoseksualność, ciało męskie to przedmiot pożądania, oglądu i destrukcji, obrazy tego ciała przerywają fabułę, podlegają znamiennej estetyzacji i stylizacji (zob. G. Ritz *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przekład B. Drąg i in., Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 54).

²⁶ Zob. E. Fromm *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, wstęp M. Chałubiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1998.

²⁷ Z różnych perspektyw omawia to zagadnienie E. Dutka *Lekcje i kolekcje. O „Lekcji martwego języka” Andrzeja Kuśniewicza*, w: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*, t. 1, red. M. Kisiel przy współpr. G. Maroszczuk, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2005.

²⁸ K. Pomian *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 13.

²⁹ M. Sommer *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, wstęp A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 9.

³⁰ Zob. M.P. Markowski *O kolekcjach*, w: tegoż *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

dzenia, substytucyjność i fikcyjność³⁰. Bohater Kuśniewicza chciałby powiązać widzialne z niewidzialnym: ujrzeć w gromadzonych formach życie, ale kolekcjonuje obiekty faktycznie poświadczające śmierć, których witalność – czego jest świadom – może się okazać tylko jego wymysłem, fantazmatem istnienia w nicości.

Ktoś, komu byłoby danym stać obok i patrzeć aż do końca [...], udałoby się może odczytać [...] serię drgawek nie będących jedynie i wyłącznie banalnym i znanym powszechnie objawem konania. Wielka, wspaniała i nieoczekiwana, nie do opisanego zmysłowa sensacja! Gdybyż tak było istotnie! Policzek wymierzony na odchodne – przez niezmożone siły życia – śmierci i nicości! Souvenir czy avenir? (*L*, s. 59)

Postawione na końcu pytanie łączy się z lejtmotywem nagrobnej inskrypcji, którą zauważają bohaterowie na postumencie z figurą młodego mężczyzny podobnego do Erosa. Przyjaciele odczytują *souvenir* jako *avenir*, pomyłka budzi w nich głęboki zawód. „Przyszłość” byłaby „pociechą, jeśli ktoś wątpi i boi się, oraz potwierdzeniem dla tych, co wierzą”, a „pamięć” rozczarowuje, bo przemija (*L*, s. 7). Tak jednak jak słowo „kolekcja” obejmuje „lekcję”³¹, tak *souvenir* nakłada się na *avenir* – Kiekeritz będzie gromadził zapisy „martwego języka”, by uparcie odczytywać je błędnie, jako palimpsest „następnego, najbardziej istotnego istnienia” (*L*, s. 6). Wszystkie praktyki kolekcjonerskie bohatera są terminowaniem w szkole śmierci, a zarazem prefiguracją tego, co musi nastąpić, aby uczeń zdał ostatni egzamin: sam na sobie doświadczył ekstatycznej agonii. Projekt Alfreda wymaga spełnienia paru warunków. Po pierwsze, trzeba dokonać oglądu, w którym wydarzy się jego zniesienie, likwidacja własnego widzenia i zniknięcie dla innych. Po drugie, należy poznać śmierć z obu stron, jako sprawca i ofiara. W smakowaniu śmierci – mówi Kiekeritz – idzie zarówno o „jej zadawanie, jak i doznawanie” (*L*, s. 128); na tym właśnie polega paradoks wiktylizacji w pisarstwie Kuśniewicza. Po trzecie, do strzału dojdzie, jeśli ofiara ujrzy prześladowcę. Po czwarte, obiekt musi przypominać rzeźbę z Montparnasse, być lustrem, co unieśmiertelni egzekutora jako wiecznie młodego mężczyznę o kobiecej urodzie. Wszędzie chodzi więc o identyfikację: widzialnego z niewidzialnym, ofiary z ofiarnikiem, przedmiotu i podmiotu percepcji, piękna z kontemplatorem, także odmiennych płci, w efekcie zaś – o utożsamienie śmierci z życiem.

Fantazmat tego utożsamienia wiąże się z mitem transseksualnej Diany, pani płodności i nagłej śmierci, władczyni wzroku, co wymaga krwawych okupów, sama nie pozwala się widzieć i jest patronką myśliwych, których karze za świętokradcze spojrzenie, jak Akteona, przemianą we własne ofiary. Taki charakter bogini szcze-

³¹ Słowa „lekcja” i „kolekcja” łączy etymologiczne podobieństwo, pierwsze pochodzi od czasownika *lego, legere* – „zbierać”, „czytać”, a drugie – od czasownika *colligo, colligere* – „zbierać razem”, „gromadzić”. *Lego, legere* jako „czytać” powstało przez skojarzenie ze „zbieraniem liter”, można więc powiedzieć, że „lekcja” to rzeczywiście, jak sugeruje tekst powieści, forma „językowej kolekcji”.

³² W. Gombrowicz *Dzieta*, t. 4: *Pornografia*, red. nauk. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1986, s. 151.

gólnie musiał przemówić do wyobraźni pisarza zafascynowanego władzą wzroku oraz tym, że tropiący i tropiony wymieniają się rolami. „I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy”³² – to ostatnie zdanie *Pornografii* (pierwotnie zatytułowanej *Akteon*), w której „szaleństwo i namiętności jednoczą oprawcę i ofiarę”³³. „Nikt nie poznał po głosie i po znoju rany, / Ze to człowiek – nie jelen! Duch upolowany”³⁴, pisał o Akteonie Leśmian. Kuśniewicz stworzył zaś postać zabijającą człowieka jak jelenia i świadomą, że za tę zbrodnię może ponieść najwyższą karę, ale że tylko taki czyn umożliwia spełnienie.

W studium o erotyzmie Georges Bataille wielokrotnie przywołuje markiza de Sade, który „określa zbrodnię jako szczyt erotycznego podniecenia”³⁵. Podobną myśl rozwija Kuśniewicz, powołując do istnienia bohatera *Lekcji...* – zastrzeli on jeńca, ponieważ w tym występku, dokonanym na innym i na sobie, widzi możliwość życia. Realizując sadomasochistyczną perwersję, Alfred inscenizuje spektakl, w którym odegra obie role: mordowanego Akteona i morderczyni Diany. Pragnie on złożyć, a zarazem przyjąć ofiarę z ludzkiego ciała, chce utożsamić się z jeńcem, by doznać męki tak wielkiej, że ból przechodzi w „stan zgubnej rozkoszy” (*L*, s. 97)³⁶. Jednocześnie imaginuje sobie, iż „stałby się w momencie decyzji Dianą-Łowczynią” (*L*, s. 115), myśliwym, który krzyżuje ofiarę, strzelając tam, gdzie krzyż lunety każe godzić zabójczemu spojrzaniu. Obraz Sartaria *Diana i niewolnicy* staje się źródłem takich oto fantazji Alfreda:

Wyobraził sobie kogoś (a w tej postaci, jakby pod czymś pseudonimem dla niepoznaki, on sam niezawodnie w najszybszym pragnieniu) rozpiętego na czymś przypominającym [...] prototyp krzyża i naprzeciw tego przyrzędu – oczy, tylko wielkie, olbrzymie oczy bogini [...]. I na ten obraz Diany Efeskiej nałożył się inny [...]: ciepłe jeszcze ciało młodej żydowskiej dziewczyny, którą po gromadnym gwałcie hultaje z jakiejś włóczącej się po kraju hajdamackiej bandy zatłukli pałkami [...]. Oczy konającej patrzyły szeroko otwarte w wyrazie zdziwienia, mimo iż nie mogły niczego już widzieć [...], jeden z jego kolegow zrobił nawet kilka dokumentalnych, pamiątkowych zdjęć. (*L*, s. 101)

Motyw spojrzenia, zbrodni i jej rejestracji przypomina scenę z *Witrażu*, przy czym w *Lekcji...* wiktylizacja ma charakter seksualny. Jak ukazuje Bataille, sedno erotyzmu to gwałt, a „największym gwałtem jest dla nas śmierć”, zaś ofiara „to

33 M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999, s. 102. Zob. też J. Margański *Flirt z Dianą. Paryski epizod Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 2004 z. 4.

34 B. Leśmian *Akteon*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, Algo, Toruń 2000, s. 373.

35 G. Bataille *Erotyzm...*, s. 14.

36 Charakteryzując ukazywane przez markiza de Sade eksperymenty na ofiarach, Bogdan Banasiak zauważa: „Jak więc nienasycona to pasja, libertyn udowodni, kontynuując ów eksperyment na sobie” (*Integralna potworność. Markiz de Sade. Filozofia libertynizmu czyli konsekwencje „śmierci Boga”*, Wydawnictwo Thesaurus, Łódź–Wrocław 2006, s. 243).

życie zmieszane ze śmiercią, ale w momencie ofiarowania śmierć jest już znakiem życia, otwarciem na nieskończoność³⁷. Tego właśnie uczy się dotknięty gruźlicą Alfred. Kiedy strzeli do jeńca, samowolnie wkroczy w śmierć (umrze wkrótce po dokonaniu zabójstwa), jak zrobił to pruski junkier z *Korupcji*, a na co nie było stać Januarego – zdobędzie się na czyn zrównujący gwałt, morderstwo i ofiarę sakralną, by pozyskać życie.

Ofiara Kiekeritza to dzieło sztuki bliskie imaginarium pszczoły zatopionej w bursztynie. Opisując ów klasyczny koncept, wyrażający stosunek między dziełem a twórcą, Emanuele Tesauro powiada, że „bursztyn ten przedtem był nieożywiony, a teraz jakby ożywiony. Zaś owa pszczoła, która żyjąc była czymś bez wartości, umierając stała się wartościowa”³⁸. Formule tej odpowiada zamysł Alfreda, by stopić *souvenir* z *avenir*, ustanowić posągowe trwanie wyjątkowej chwili. Pożądane przez Kiekeritza dzieło ma estetyzować rzeczywistość i odwrotnie, urealniać sztukę, w czym widać radykalizację myśli romantyków. Jeśli w dobie oświecenia ufano materialnym pamiątkom, otaczano kultem kolekcje mające świadczyć o wiecznym życiu ich właścicieli, to w romantyzmie już takiej wiary nie zachowywano. Śledząc tę zmianę, Ireneusz Opacki ukazuje, że romantycy pragnęli ocalenia jednostkowości, chwilowych doznań, zauważali w ruinie destrukcję, nie zaś symbol przetrwania, zaczęli więc szukać możliwości uwiecznienia poza kolekcją rzeczy, by zwrócić się w stronę literatury³⁹. Mickiewicz wpisał swój wiersz, i samego siebie, do sztambucha Ewy Ankwiczówny słowami: „Mój cziczeron! oto na pomniku / Jakieś niekształtne, nieznanome imię / Wędrownik skreślił na znak, że był w Rzymie”⁴⁰. W *Lekcji*... to ciało innego staje się dziełem sztuki, które utrwalić ma ślad cielesnego istnienia artysty.

W taki sposób przetwarza Kuśniewicz historię Fausta, wejście w śmierć oznacza wypowiedzenie słów: „chwilo trwaj!”. W *Puzzlech pamięci* czytamy: „Faust jest tą najsilniejszą dla mnie legendą, popędem...”, lecz realizacja tego instynktu niesie ze sobą ryzyko, gdyż jego „ceną może stać się życie cudze lub własne”⁴¹. Wedle zamysłu Kiekeritza, i ofiara, i kat musi zapłacić taką cenę. Okrutny performance utrwala chwilę, w której obydwoje się zatracają – obraz, jaki pozostanie w oczach jeńca, to omdlewający od wystrzału napastnik, powidokiem Alfreda będzie zaś

³⁷ G. Bataille *Erotyzm*..., s. 20, 93.

³⁸ E. Tesauro *Luneta Arystotelesowska*, [w wersji łacińskiej]: *Zasady ciętej i pomysłowej wymowy*, przeł. W. Nowicka, w: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, wstęp, wyb. i oprac. M. Cytowska, T. Michałowska, PWN, Warszawa 1999, s. 462-463.

³⁹ Zob. I. Opacki *Pomnik i wiersz*, w: tegoż, - „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*, Agencja Artystyczna Para, Katowice 1995.

⁴⁰ A. Mickiewicz *Do mego cziczeron*, w: tegoż *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, wstęp S. Treugutt, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 323.

⁴¹ *Puzzle pamięci*..., s. 38.

spazm ofiary. Mężczyźni uwiecznią się w szczytowaniu – „wszelki erotyzm ma na celu osiągnięcie istoty w najczulszym punkcie, tak by zamarło w niej serce”⁴². Pożądanie homoseksualne nie spełnia się tu przez realną penetrację, jakkolwiek scena wystrzału tyłuż poświadcza jej niemożliwość, co daje upust cenzurowanemu pragnieniu. Pośród karminu późnej jesieni objawia się Alfredowi młody bóg: ciało opromienione strzałą ze słońca, podobną do tych, jakimi naznaczano świętych. Najpierw młodzieniec jest Dianą, nie widzi Alfreda, którego wzrok ślizga się po obnażonych w kąpeli sutkach, ale kiedy porucznik zostanie zauważony, sam wcieli się w Dianę, by zadać śmierć. Po tym akcie przypomni sobie słowa de Quinceya: „L'assassinat est, c'est connu, l'un des beaux-arts” (L, s. 173).

Przeobrażając romantyczną ideę wpisu na kartkowym pomniku, twórca *Lekcji...* kreuje postać artysty, który czyni ludzkie ciało czymś na kształt *camera anatomica*, co utrwała momentalną transgresję, przeżycie (*Erlebnis*), uznawane przez romantyków za istotę liryki. Walter Benjamin przeciwstawił przeżyciu doświadczenie (*Erfahrung*), zauważając w kulturze zanik tej drugiej formy kontaktu ze światem, równoważnej ze zbiorem danych pamięciowych⁴³. Dominacja przeżycia, szoku powodującego wyrwę w doświadczeniu, łączy się z kryzysem sztuk auratywnych. Sztuki te wymagają stałości, nie ingerują w odbiorcę, zachowują dystans między nim a dziełem. W nowych formach, takich jak fotografia czy film, percypowane są przede wszystkim zmiany, dzieło narusza ludzką integralność, wkraczając w świat wewnętrzny jako przeżycie szokowe. Twórca może, jak Baudelaire, sytuować „ofiary nowoczesności” pośród odrealnionych obrazów mających zabezpieczać przed nadmiarem przeżyć i wyzwalać tajemnicę. Takie postaci tkwią w zawieszeniu między tajemnicą, której nie dają wiary, a pełną przemocą rzeczywistością, z której wolałyby się wydostać⁴⁴. Kiekeritz ma wiele wspólnego z tą kreacją – „zdołał nie tylko przywyknąć, lecz, co ważniejsze, uległ nawet niejakiemu zblazowaniu wynikającemu z przesytu zrazu, zdawałoby się, fascynujących wrażeń” (L, s. 90). Broniąc się przed owymi wrażeniami, porucznik nadaje rzeczywistości status eksperymentu, ażeby zmieniać traumy w kolekcję doświadczeń pojmowaną jako fantazmatyczna ewokacja niewidzialnego. Z tej perspektywy zabójstwo jeńca oznacza skolekcjonowanie cudzej i własnej śmierci, a zarazem wykroczenie ku tajemnicy. W momencie strzału Kiekeritz doświadcza ekstremalnego szoku, ale też przełamuje strukturę doświadczenia, porządek *souvenir*, przeżyciem wystawiającym na ryzyko destrukcji, koniecznym jednak do osiągnięcia stanu *avenir*. Tym różni się bohater Kuśniewicza od Baudelaire’owskich postaci – dokonaną transgresją.

⁴² G. Bataille *Erotyzm...*, s. 20.

⁴³ Zob. W. Benjamin *O kilku motywach u Baudelaire’a*, cz. I i II, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970 nr 5 i 6.

⁴⁴ Zob. J. Culler *Nowoczesna liryka. Ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 235.

Odwołując się do rozróżnień Sommera, można powiedzieć, że postępek Alfreda scala zbieranie estetyczne z ekonomicznym⁴⁵. W pierwszym wypadku chodzi o praktykę kolekcjonera, który nie dokonuje cielesnej wymiany obiektów, gdyż zaspokaja go ogląd i gromadzenie doświadczeń, a w drugim realizuje się instykt łowcy, natychmiast pochłaniającego łup, żadnego bowiem przeżycia (w obu znaczeniach tego słowa), zamiany cudzego na własne. Niegdyś te dwa rodzaje zbierania nazywano *conservatio* i *annihilatio*, dziś wiąże się je z opozycją bytu i nicości. Przeciwnieństwo kontemplacji stanowi olśnienie, a „granicznym przypadkiem takiego nagłego wypełnienia światłem jest przeżycie mistyczne”, które w nowożytności zwykle „prowadzi do rozproszenia i destrukcji”. W syntezie tych wglądów Kiekeritz upatruje możliwość „bytowania w niebycie” (L, s. 6), czemu odpowiada wizja drzewa życia mającego wyrosnąć z jego ciała i rajskiego ptaka poruszającego rytmicznie skrzydłami, by biło zmarłemu serce. Alfred świadom jest jednak „dwuznaczności objawień, jakie zsyła boska Diana i których nigdy zresztą nie spełni” (L, s. 114), wiadomo mu, że jego losem może okazać się destrukcja i że śmiałkowi zaglądnącemu śmierci w oczy grozi kara, „dognają go w końcu poszczute psy, jak się to przydarzyło Akteonowi” (L, s. 115). Mimo świadomości ryzyka bohater *Lekcji...* przeprowadza ostateczny eksperyment: krzyżuje dwa ciała, dwa spojrzenia niczym wycelowane w siebie obiektywy lustrzanek utrwalających moment zgonu. Koresponduje z tym idea, że obraz, w tym fotografia, chroni od śmierci, a zarazem na nią wystawia, będąc narzędziem przemocy⁴⁶. Roland Barthes określił rdzeń fotografii jako *punctum*: to, co trafia w czułe miejsce, przebija pole kontemplatywnego *studium*⁴⁷. Jeśli *punctum* jest idiomatyczne i pozajęzykowe, to *studium* opiera się na wspólnotowym doświadczeniu, na kodach kultury. Alfred studiuje „martwy język”, by w śmierci zamilknąć, lecz nadal przemawia do czytelnika jako zwieńczenie kolekcji, *punctum* przeszywające *studium*. Wedle Foucaulta, „proza Akteona” to „słowo transgresywne”, tutaj „słowo zawdzięcza swą czystość jedynie głębszemu milczeniu – milczenia tego nie nazywa, choć mówi w nim ono wbrew słowu i czyni je mętным i nieczystym”⁴⁸.

Ukazując paradoksalność transgresji, związaną z dwoistym charakterem Dianny, Kuśniewicz podążył śladem Nietzschego, który sprzeciwił się potępieniu archaicznej mitologii, dla Platona czy Varrona będącej skandalem. Gorszył ich brak racjonalności oraz immoralizm bogów. Jak dowodzi René Girard, odrzucono mitologię, bo czciła „prymitywne *sacrum*, a więc *sacrum* podwójne, łączące to, co prze-

⁴⁵ Zob. M. Sommer *Zbieranie...*, s. 5. Kolejne cytaty s. 8-9.

⁴⁶ Zob. K. Olechnicki *Przemoc fotografii*, w: *Formy przemocy w kulturze współczesnej*, red. H. Mamzer, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

⁴⁷ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 47.

⁴⁸ M. Foucault *Proza Akteona*, przeł. T. Komendant, w: tegoż *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, postłowie M.P. Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 142.

Dociekania

klęte, z tym, co błogosławione”⁴⁹. Trzeba było wymazać z dyskursu „pierwotny, oryginalny mechanizm generujący teksty: mechanizm kozła ofiarnego”. Zgodnie zaś z tą regułą u źródeł mitu tkwi akt prześladowania dokonywany w społeczności podlegającej kryzysowi, który to akt ma usunąć ze wspólnoty jednostki obarczane winą. Kiedy sytuacja wraca do normy, wskrzesza się czy też unieśmiertelnia ofiarę, „wymyśla to, co zwiemy transcendentnym i nadprzyrodzonym”. *Lekcja...* zawiera wszystkie stereotypy schematu prześladowczego, jakie wskazał Girard: kolejny rok trwa wojna, obie strony popełniają zbrodnie, zarówno jeniec, jak i Alfred mają znaki ofiarnicze. W takich warunkach łatwo o mimetyczną wiktyimizację – porucznik zjednoczy się ze swoją ofiarą, by ustanowić *sacrum*.

Kiekeritz występuje w imieniu własnym, nie zaś wspólnoty, jest jednak symbolem kulturowej formacji, można więc przypuszczać, że w jego osobie dokonuje ona rytualnego oczyszczenia. Czy skutecznego? Na to pytanie przecząco odpowiadają inne utwory Kuśniewicza, także *Korupcja*. O podobnej w wymowie *Eroice* Tomasz Burek pisał, że „demoniczne blaski legendy pora zbrzyżać błotem i kałem, substancją właściwą epoce, w której rojono o «nowej wizji człowieka»”⁵⁰. Kiekeritz przyznał sobie prawo do zabicia jeńca, jako mistrz wyimaginowanej ceremonii ofiarnej, i nie udzielił pomocy prześladowanej Cygance, w której wolał ujrzyć wieszczkę Diany niż cierpiącą kobietę. Motywacje porucznika nie różnią się od faszystowskiej ideologii:

Są kategorie wyższych i niższych zwierząt. Sama natura narzuciła ten podział, uzasadniając [...] prawa elity oraz wyznaczając rolę istot niższego rzędu, mierzwy, ściółki, gnoju. Słoma podłożona pod nogi rasowego konia jest między innymi po to, by ten mógł się na nią spokojnie wypróżnić, pokryć ją warstwą swych szlachetnych odchodów. To prawo konia i los ściółki. (*L*, s. 162)

Zaliczając siebie do rasy wyższej, Alfred popełnia czyn, w którym widzi arcydzieło, po odjęciu wyrafinowanej filozofii okazujący się jednak zwykłym bestialstwem. Z tej perspektywy *Lekcja...* odzwierciedla różne aspekty wyrafinowanej kultury modernizmu, z jednej strony wolę mocy, tworzenia, ekstazy, a z drugiej – upadek, destrukcję i trywialną śmierć. *January z Korupcji* to w pewnym sensie Kiekeritz postawiony wobec konsekwencji swojego eksperymentowania.

We władzy luster

Oto różne oblicza wiktyimizacji w Kuśniewiczowskim pisarstwie: obraz załotny i pospolity, dziurka od klucza, domniemany zdrajca i fałszywy przyjaciel, a także obraz pełen fascynującej grozy, luneta sztucera, ciało Erosa i Tanatos obejmujący w posiadanie kochanka. Jeśli wydobyć sedno tych wizji, otrzymamy to samo:

⁴⁹ R. Girard *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 113. Kolejne cytaty s. 117, 69.

⁵⁰ T. Burek *Twarz wroga*, „*Twórczość*” 1964 nr 4, s. 77-78.

dyktaturę spojrzenia, jaką narzuca śmiercionośna władza. Do bohatera *Lekcji...* przystaje diagnoza Żyrafy, wedle której panuje ten, kto rządzi dyskursem; w imię tego dyskursu i mocą jego strategii Kiekeritz dopuszcza się mord, by przeżyć swoją iluminację.

Obejrzałeś się nieopatrznie, dostrzegając mnie za pniem buka, i na swe nieszczęście, jak Akteon, gdy ujrzał kąpiącą się w strumieniu Dianę, wydałeś na siebie wyrok. [...] i w tym momencie jego wzrok napotkał oczy tamtego [...] Wtedy padł strzał i porucznik Kiekeritz natychmiast doznał ulgi. Jakby się uchyliła ciemna i ciężka powieka i nagle do wewnątrz zajrzało światło. (*L*, s. 173)

Zbrodnię artykułuje się tutaj w kategoriach dyskursu, który nadaje jej sens aktu mitotwórczego, co więcej, mowa jest o wyroku, powraca więc taktyka z *Korupcji*, gdzie sankcjonowano partykularne motywacje. Korzysta z owej taktyki człowiek postawiony wobec bliskiej śmierci i potrzebujący mitu dalszego życia, zatem jego faustyzm stanowi taką samą konstrukcję dyskursywną jak ideologia ojczyzniana: chodzi o to, by rządzić językiem i przetrwać. W świetle obu powieści wiktylizacja to działanie pragmatyczne, podejmowane dla obrony dyskursu (*Korupcja*) lub jego urzeczywistnienia (*Lekcja...*), stanowi więc ona grę polityczną: „na tym polega poświęcanie wartości mniejszych dla osiągnięcia większych, a zatem cała nieco gorzka mądrość każdej gry politycznej. Może aż wyklęte hasło «cel uświęca środki», może okryte wzdargą słowo «kolaboracja»” (*M*, s. 6). Dlatego właśnie bohaterom Kuśniewicza bliski jest Sade, zniewolony przez władzę i prześladowający innych – „literatura skondensowana w więzieniu dała nam wierny obraz człowieka, dla którego drugi człowiek przestał się liczyć”⁵¹. Różnica między *Lekcją...* a *Korupcją* polega w istocie na tym, że Kiekeritz może być, chociaż godzi w niego ironia, ofiarą triumfującą – jego martwe ciało złożą do skrzyni, na której Liza Kut wymaluje swą krwią miesięczną litery I.N.R.I., ale Januarego, ofiarę czasów, które przyjdą wkrótce, wciska się na tył samochodu jak zwierzę do klatki.

Wiersz Kuśniewicza *Konfortyzm* ukazuje swoistą lustrację, akt przejrzenia się w cudzych oczach. Rezultat wglądu jest paradoksalny: „Ja i Reszta / nigdy się naprawdę nie pokryły / ale jakoś w lustrze / tkwią w sobie / jak oko opatrzności” (*Cz*, s. 47-48). „Ja” podlega manipulacjom: „Oni mnie // przestawiają / przesuwają / w prawo w lewo w przód / pod światło / w cień”, jednak uchyla się posunięciom innych, by trwać przy swej tożsamości, poza władzą luster: „a ja staram się zachować siebie / w ich wyobrażeniu o mnie”. Na tym polega „konfortyzm” owej postaci – komfort nonkonformizmu, co łączy ją z Januarem, z Kiekeritzem i chyba też z Kuśniewiczowskim obrazem siebie.

⁵¹ G. Bataille *Erotyzm...*, s. 166.

Dociekania

Abstract

Dorota WOJDA
Jagiellonian University (Kraków)

The Varieties of Victimisation in Andrzej Kuśniewicz's Writing

The victimology perspective assumed for the purpose hereof (R. Elias, T.D. Miethe, R.F. Meier) shows that the relationship between the victim and the lawbreaker is dynamic and that the modern culture discovers as much as indicates an alternation of their roles. Among the different varieties of victimisation in Andrzej Kuśniewicz's writing, I selected two of its variants for the purpose of my description. The first is a parodical vision in *Korupcja* where the sacrificial threads become trivialised, as the incipient instincts of power and will to survive are uncovered there. The second is a sophisticated analysis from *Lekcja martwego języka* where violence is an instance of practising an ecstatic philosophy. These two texts, when juxtaposed, show a dual nature of victimisation as attested by Kuśniewicz: banal and perverse facets of a misdemeanour consisting in making a victim out of someone. In light of both novels in question, victimisation is a pragmatic action undertaken in defence of a discourse (as in *Korupcja*) or in order to realise it (*Lekcja ...*).