

Marek Zaleski

Niczym mydło w grze w scrabble

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (144), 33-47

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.

Marek ZALESKI

Niczym mydło w grze w scrabble¹

Afekt jest czymś, co niepodległe władzy reprezentacji. To przekonanie należałoby chyba uznać za aksjomat „zwrotu afektywnego”, o którym słyszymy od do-
brych dwóch dekad. Wyzwolony spod prymatu reprezentacji afekt (czyż racjonal-
na metafizyka nie przyzwyczajała nas – także słowami poetów – do myślenia, że
to, „co nie nazwane zmierza do nieistnienia”?), odsyła do tego, co nieprzedsta-
wialne. Zarazem jest doskonale materialny: jest symptomem, stanem ciała, obraz-
em, frazą muzyczną albo tekstem literackim. Więc jeśli nawet uchyla się repre-
zentacji, to istnieje za jej pośrednictwem i często z reprezentacją, która stanowi
tylko jego artystyczne bądź tematyczne opracowanie, jest utożsamiany. Tak dzieje
się najczęściej, tak dzieje się zazwyczaj. Afekt jest opakowany w doznanie, które
jest naszym udziałem, w emocję, której doświadczamy, nastrój, który nam się udzie-
la. Reprezentacja jest więc cieniem, który wywłaszcza swego pierwszego poruszy-
ciela z bytu! Tak więc afekt jest tym, co wiecie żywot pokątny: uchylając się re-
prezentacji, uchyla się znaczeniu. W swoim przekładzie na znaczenie jest pochod-
ną zwodniczej reprezentacji. Czy to nie przywodzi na myśl sposobu, w jaki żyje
sama literatura? I ona, podobnie jak afekt, okazuje się czymś paradoksalnym: in-
tenywnością perwersywnie skonstruowanych reprezentacji, które odraczają swoje
znaczenia. I czy literatura, podobnie jak afekt, nie jest czymś, co sytuuje nas w sa-
mym centrum doświadczenia bycia w świecie?

Uważa się, że afekt jest manifestacją zmienności siły istnienia – zawsze czy-
jegoś, przejściem od jednego progu intensywności istnienia do drugiego, czymś,

¹ Tekst powstał ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC_2011/03/B/HS2/05729.

co zwiększa intensywność naszego istnienia. Tekst literacki nie raz wprawia nas w stan pobudzenia i zawsze jest miejscem interakcji (literatura, jak dowcipnie zauważył kiedyś Tzvetan Todorov, jest piknikiem, na który autor przynosi słowa, a jego czytelnicy znaczenia) – można więc rzec, że stanowi poligon niejednej namiętności. Ten piknik niejednokrotnie przeradzał się w tragedię, zabawę w masakrę, pogrzeb i co jeszcze chcemy. Uczucia, emocje, doznania, nastroje to zaledwie ślady afektów przez nas, uczestników tego pikniku, obleczone już w słowa i wyposażone w znaczenia, więc reprezentacje już jakoś inteligibilnie opracowane, zatem jakoś spetryfikowane, a nawet strupieszające. Percepcja bycia pobudzonym, a więc afektowanym, to tylko efekt afektu, czyli nasza interpretacja afektu, powierzchowna by nie rzec naskórkowa! – nasze prawdziwe życie rozgrywa się gdzie indziej, jak utrzymują zwolennicy psychoanalitycznej teorii afektów, lokując matecznik kłębiących się znaczeń w otchłannej rui nieświadomego. I na przekór Spinozie, ojcu nowożytnej teorii afektów, który utrzymywał, że poznać prawdziwie, to poznać przyczynę afektów, twierdzą, że prawdziwego poznania nigdy nie osiągniemy. Domagać się tego – powiadają zresztą pospółu z dzisiejszymi filozofami – to domagać się niemożliwego: afekt jest czymś, co niepoznawalne, stanowi bowiem, jak powiadają filozofowie, warunek transcendentálny istnienia rzeczywistości, a zatem i naszego poznania. Afekt jest pobudzeniem, intensywnością o charakterze czysto wirtualnym: to, co w pobudzeniu dostępne poznaniu, jest już jego interpretacją. Życie i świat to strumień afektów – afektowanie i bycie afektowanym. *Cogito* jest iluzją, ponieważ poznanie jest stawaniem się. Myślenie jest w ruchu. Gdybyśmy znali wszystkie możliwe relacje, w których rzeczy ze sobą pozostają, świat nie miałby przed nami tajemnic, stałby się dla nas jednością (którą *de facto* jest). W myśl zaleceń postspinozjańskiej filozofii Deleuze’a, kiedy mam wiedzę o stosunkach sił między mną i światem, jestem najbliższej swojej istoty, „takości”, swojej *haecceitas* (swojej „esencji”, jak powiada Deleuze – zwoadniczo, bo przecież jako filozof różnicy nie jest tradycyjnym esencjalistą)². Mam też wtedy najwięcej władzy nad intensywnością mego istnienia. Esencja jest żywiołowa (bo określają ją aktualne pobudzenia, ale zarazem wieczna, bo wirtualnie uczestniczy w jedności świata, w niepodzielnej spinozjańskiej Substancji). Wszystkie rzeczy pozostają we wzajemnym związku i ich relacjom przysługują esencje. Esencje są wieczne, ale rzeczy, które wchodzą w relacje, są zmienne. Mamy więc – dalej referuję tu Deleuze’a – do czynienia z paradoksem: esencja jest poza czasem, ale zarazem to, co się na nią składa (co ją reprezentuje), jest żywiołowe. Wieczność i żywiołowość to awers i rewers esencji. Wieczność i żywiołowość to zarazem modalność afektu: każde pobudzenie jest doznaniem esencji. Namiętność jako afekt jest pobudzeniem esencji. Wieczność i żywiołowość, wzmoczenie i osłabienie siły istnienia – to diapazon, na którym żyjemy. Dlatego afekt należy uznać za warunek transcendentálny naszego poznania,

² Por. G. Deleuze *Lecture on Spinoza's concept of affect*, http://www.gold.ac.uk/media/deleuze_spinoza_affect.pdf.

czyli sposób, w jaki manifestuje się esencja. Esencje są czymś, co przekracza zarówno stan subiektywny podmiotu poznającego, jak i właściwości przedmiotu poznawanego. Tworzą „prawdziwą jedność znaku [np. znaku dzieła sztuki – przyp. M.Z.] i jego sensu”³. Na pytanie, czym jest owa esencja, którą objawia dzieło sztuki, Deleuze odpowiada: to „ostateczna i absolutna różnica” (D, 43), różnica, która tworzy byt i pozwala go pojąć. Różnica jest utożsamiana przez Deleuze’a z figurą „rozmaitości” (D, 43), a więc wirtualności, potencjalności. To ona stanowi ową *haecceitas* bytu. Deleuze powiada enigmatycznie: „w podmiocie jest czymś, co przypominałoby obecność ostatecznej jakości w sercu podmiotu” (D, 44). W przedmiocie z kolei Deleuze lokuje ją w jego reprezentacji „w obrazie, w jakim ukazuje się nam świat”, najchętniej w obrazie artystycznym (D, 44). Różnica jest więc indywidualną perspektywą a zarazem emanacją tego, co wieczne.

Czy to czegoś nie przypomina? Czy język, w którym znaczenia ustanawiają się w grze różnic, nie jest matrycą takiego poznania? Każde użycie języka partycypuje w jego systemowości, ale systemowość manifestuje się przez użycie. Jednak użycie użyciu nierówne. Zdaniem Deleuze’a to literatura jest właśnie taką manifestacją języka, w której esencje (i różnice) najbardziej intensywnie dochodzą do głosu za sprawą indywidualnego stylu. Wykład tego rozumowania znajdujemy w jego książce *Proust i znaki*. „Gdyby nie sztuka, [różnica – przyp. M.Z.] pozostałaby wieczystą tajemnicą każdego z nas” (D, 43). To dzięki niej manifestują się „różne punkty widzenia świata, który przecież jest jeden” [...] Nasze jedyne okna i drzwi to okna i drzwi ducha: jedynie sztuka umożliwia intersubiektywność [...]. Tylko dzięki sztuce możemy wyjść poza siebie, dowiedzieć się, co widzą inni z tego świata, który jest nie ten sam co nasz...” (D, 43). „Dzięki sztuce, zamiast widzieć jeden świat, nasz, widzimy, jak świat się pomnaża, ilu jest bowiem oryginalnych artystów, tyłoma dysponujemy światami” (D, 44); „styl to sama esencja” (D, 49). „Wielki pisarz wymyśla nieznanne lub zapoznane afekty i ukazuje je jako stawanie się jego postaci” (D, 193) – powiada Deleuze i daje przykłady: „Brontë wymyśla afekt (braterstwo między dwoma wilkami) na określenie relacji między Heatcliffem a Katarzyną. Proust wymyśla afekt – zazdrość, jako znaczenia znaków swojej powieści”. Owo stawanie się świata przedstawionego jest polem manifestacji afektów.

Pomysły i metafory Deleuze’a jeszcze powrócą, ale tutaj chciałbym, aby oświetlały mi prozę Magdaleny Tulli jako posługującą się językiem afektu. W jej prozie akurat wiele dzieje się poza domeną reprezentacji. Świat przedstawiony to jedynie dekoracje dla czegoś, co rozgrywa się niejako za kulisami i co dochodzi do głosu przez sposoby organizacji samej reprezentacji, ale nie daje się łatwo wyróżnić i nazwać. Sama Tulli, komentując poczynania powieściowego narratora, powiada:

³ G. Deleuze *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 39 (dalej w tekście cytowane jako D, z numerem strony).

Ze szczelin narracji, ze sprzeczności, z wykołejonej logiki jego wywodu wyziera nie dopowiedziane dopowiedzenie. Autor próbuje porozumieć się z czytelnikiem za plecami narratora.⁴

Znaczy to, że w prozie autorki *Trybów diegesis* jest dużo ważniejsze aniżeli *mimesis*, a to, co retoryczne (i afektywne), ważniejsze od tego, co referencjalne. Tulli przerzuca na czytelnika większy ciężar niż zwykli opowiadacze fabuły. Autorka chętnie dokonuje ironicznej parabazy: wychyla się spoza świata przedstawionego przez narratora, komentuje rozwój wypadków i poczynania postaci. Czytelnik musi zrekonstruować świat kryjący się za fasadą tak ustawionych dekoracji. Niepowieściowe powieści Tulli czytowane są jako parabole, a jej krytycy, jakby niepomni na ewolucję, którą przeszła proza XX-wieczna, mają autorce za złe niedomiary realizmu, nadmierną metaforyzację fabularnych zdarzeń, pretekstowe traktowane postaci niczym marionetki⁵. Jeśli nawet tak jest, to wszystko dzieje się zgodnie z zamysłem autorki. Literacka maszynieria, którą Tulli wprawia w ruch, pracuje bowiem na usługach afektu. Czym jest tutaj afekt? Najkrócej można odpowiedzieć, że jest czymś, co inicjuje stawanie się powieściowego świata przedstawionego. Czym jest w tym przypadku? Niełatwo to zdefiniować, bo jak na afekt przystało, jest zdarzeniem, w którym nie obowiązuje zasada niesprzeczności. Jest niejako wrzeniem struktury znaczeniowej, czymś, co przepada w przekładzie nie tylko na znaczenia, ale i na emocje oraz uczucia. Jest napierającą na nas intensywnością, z której rodzą się reprezentacje i ich znaczenia. Jest tym, co wirtualne, niczym kostka zwana mydłem w grze w scrabble: bez niej nie ukonstytuowałoby się znaczenie, ale ono samo jest zawsze nośnikiem czegoś, co może być innym znaczeniem⁶. W tym sensie afekt jest czymś, co semantycznie puste (Mieke Bal za Deleuze'em określa go jako semantycznie pustą intensywność: może być doświadczony i rozpoznany dopiero w następstwie naszej reakcji emocjonalnej bądź refleksji)⁷. Istnieje poprzez reprezentację (choć zarazem poza nią). To nasza podmiotowość, będąca receptywnością wobec afektującego nas świata i gotowością przyjęcia znaczeń, powołuje znaczenia do istnienia. W ten sposób znaczenia i emocje są zawsze czyjeś, są więc nieostateczne i nierzadko dezorientujące. Gdyby jednak były finalne, a nie ulotne i zmienne, nie stwarzałyby możliwości dla życia (które – jak pamiętamy – jest strumieniem afektów), a sytuowałyby się w przestrzeni entropii i śmierci, w świecie definitywnych tożsamości.

⁴ Za plecami narratora. Z *Magdaleną Tulli rozmawia Marek Zaleski*, „Res Publica Nowa” 1999 nr 5-6, s. 81.

⁵ Dopiero ostatni zbiór opowiadań *Włoskie szpilki* (Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2011), który wprowadza silne tropy autobiograficzne, zrywa – choć niecałkowicie – ze stosowaną wcześniej konwencją budowania świata przedstawionego.

⁶ Rzecz tylko w tym, że w świetle teorii afektów, w grze, jaką świat z nami prowadzi, wszystkie nasze kostki mają pierwotnie taki właśnie charakter.

⁷ M. Bal *Affect As Cultural Force*, s. 2 (tekst przysłany na seminarium Zespołu do Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności, które odbyło się 15 października 2013 roku).

Co zdaje się zatem zasadą powieściowego świata Tulli? To poczucie braku⁸, czyli niepewności co do interpretowania pragnienia Innego, które jak wiemy, rodzi lęk, afekt prymarny według Lacana. Brak okazuje się ontologiczną podstawą świata podmiotu. Dlatego lęk jest efektem wszędobylskim i towarzyszy wszystkim naszym poczynaniom niczym cień. W świecie prozy Tulli przybiera rozmaite postaci. Jest dręczącym poczuciem obcości świata, a stąd i dręczącym pragnieniem sensu. Z kolei pragnienie podmiotu również może być rozumiane na sposób negatywny jako pewien rodzaj braku, jeśli skorzystamy z wypowiedzi Freuda, że pragnienie to pochodna nieświadomego, popędu, który z kolei jest funkcją potrzeby. Zatem zaspokojenie jakiegoś pragnienia musi polegać na wypełnieniu jakiegoś braku. Pragnienie wypełnienia braku sensu najtrudniej zrealizować: wedle znanej formuły Lacana w łańcuchu sygnifikacji znaczone nieustannie ślizga się pod znaczącym. *Sny i kamienie*, opowieść o stawaniu się i o rozpadzie miasta-świata, kończy się posępnym hymnem do „pustki”, „wolnego od nazwy trwania”⁹. W tej fabule ilustrującej losy gnostyckiej pokusy zbudowania doskonałego świata z chwilą, gdy coś przestaje być wolne od nazwy, zostaje wystawione na utratę w niekończącej się gonitwie znaczeń. Rzeczywistości *Snów i kamieni* właściwy jest swoisty nominalizm: prawa fizyki w nim nie obowiązują, i nie tylko one. Zaprezentowana tu fantastyczna inżynieria i urbanistyka są mistyfikacją, w istocie to retoryka okazuje się tu jedyną niewątpliwą dziedziną specjalistycznej wiedzy, granice języka wydają się jedynymi granicami przedstawianego świata. Język jest warsztatem wytwarzającym sztuczną naturę, przyjazną nam bądź nie. Wszystko istnieje przez słowa, powiada narrator, a „dusza” słowa jest nieuchwytna w różnicach znaczeń: każde znaczenie znajduje swoje przeciwznaczenie (w uniwersum, którego matrycą w *Snach i kamieniach* jest drzewo życia i „anty-drzewo”, miasto i „przeciw-miasto”). W afirmowanym przez narratora „niezłomnym, wolnym od nazwy trwaniu” pobrzmiwa ulga, z jaką narrator odrzuca marzenia o świecie kształtów i znaczeń ostatecznych. Świat utożsamia z trwaniem, które wcale nie jest apatią i rezygnacją, niewzruszonym spokojem śmierci.

Lęk i pragnienie są niczym awers i rewers monety braku. Brak stymuluje pragnienie, w tym wypadku marzenia mieszkańców i ich wolę tworzenia nowego, wspólnego świata. Tytułowe kamienie – figury doskonałości i jednoznaczności bytu, rzeczy same w sobie – są nam niedostępne. W końcu to sny mieszkańców, ogniska

⁸ Tulli tak objaśnia przyczynę swego pisania: „Świat dławi się poczuciem braku. Poczucie braku jest może jedyną rzeczą, która zrównuje biednych i bogatych, prześladowców i prześladowanych. Brak nakręca pragnienie. Zaspokojenie pragnień nigdy nie przynosi ukojenia, zawsze pojawia się nowy brak, stąd cierpienie. Na pierwszym planie *W czerwieni* są historyjki o braku”, *Za plecami narratora...*, s. 81.

⁹ Por. M. Tulli *Sny i kamienie*, wyd. 5 zmienione, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1999. W swoim tekście posługuję się niekiedy sformułowaniami, których już użyłem w swoich recenzjach z książek Tulli.

nieładu, rozsądniki zwątpienia, fantazmaty tęsknoty niedającej się zaprojektować spowodują korozję wspianiałej niegdyś konstrukcji: miasto powoli obróci się w ruinę, przegra ze stale napierającym nań przeciw-miastem, z podminowującymi wszystko antynomiami, siłami chaosu. Porzucimy pragnienie doskonałości, zdaje się powiadać Tulli. Spróbujmy życia jako kompromisu, jako gry sił o nieskończone różnych wektorach. Przestańmy roić o doskonałym dziele tworzenia, zawierzymy trwaniu, wtedy odwrócimy groźbę nowego potopu i „wszyscy – również ci, co spoczęli już na dnie – powrócą bezpiecznie do domu” – wieszcy jej narrator. Ale na przekór wpisanym w tę prozę założeniom zdaje się to także paradoksalnie znaczyć: porzucmy lęk, bo przecież żyjąc, jesteśmy afektowani, a skoro afekt jest esencją, zawsze partycypujemy w swojej esencji, zawsze jesteśmy częścią świata. I zawsze mamy tyle esencji, ile nam przysługuje. Nigdy nie brakuje nam niczego!¹⁰. Tytułowe kamienie, wcielenia doskonałości i jednoznaczności bytu, socrealistyczne pomniki znane dobrze z reliefów Pałacu Kultury (bo to na nie aluzyjnie wskazuje autorka) są parodią wyobrażeń nowoczesności na temat rzeczy ostatecznych. Bo i też mamy tu do czynienia z parodią Corbusierowskiej wizji miasta jako doskonałej „maszyny do mieszkania”, z dezawuacją utopii odnajdywanej w micie socjalistycznym. Tulli zdaje się szydzić z rojeń filozofii i polityki. Świat *Snów i kamieni* to nieledwie cielesny organizm i maszyna, zgodnie z ambicjami konstruktorów *perpetuum mobile*. Afekt tymczasem – co w tym miejscu warto podkreślić – jest manifestacją witalności (i zarazem wolności). Doświadczenie życia jest bezwiedne i zapisane w ciele. Ciało jest mądrzejsze od nas i wie, co sprzyja naszemu samozachowaniu. Ciało to pojęcie, które w filozofii afektów znajduje szersze aniżeli tylko literalne rozumienie: filozofia owa zakłada wielość poliformicznych elementów tworzących Byt, czyli Spinozańską Substancję, stanowiącą ontologiczne *continuum*, któremu właściwa jest nierozstrzygalność immanencji i transcendencji, brak granic między tym, co fizyczne, a tym, co mentalne, witalne a nadludzkie, czyli metafizyczne. W pismach filozofów diagnozujących ponowoczesność znajdujemy społeczeństwo zarówno jako podmiot biologiczny – czyste życie, żywy organizm rządzący się ekonomią popędów, jak i podmiot społeczny, wykraczający poza biologiczne determinacje – konstrukcję będącą produktem kultury, maszyną regulującą nasze zachowania i sterującą naszym pragnieniem. „W przeciwieństwie do normatywnej autoregulacji organizmu (zasada samozachowania), społeczeństwo jest «zarazem maszyną i organizmem», to znaczy zarówno podmiotem regulacji społecznej (kultura) jak i jej przedmiotem: właśnie ta wola stania się maszyną [mechanizmem samoregulującym się – przyp. M.Z.] upodabnia je do organizmu”¹¹. Istotna staje się więc afektywna ekonomia zauważalna w podejściu do wykraczającego poza jednostki wymiaru tego, co społeczne, wymiaru, w który uwikłana jest nieświadomość. Miasto ze *Snów i kamieni* wypełnione pragnieniem przypomina

¹⁰ Taką wykładnię daje Deleuze w swoim wykładzie o afektach u Spinozy.

¹¹ G. Canguillen *Normalne i patologiczne*, przeł. P. Pieniążek, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, 2000, s. 276.

Deleuzjańską „megamaszynę pragnącą”, fabrykę nieświadomego. Deleuze i Guattari w *Anty-Edypie* mówią o „maszynowym” charakterze nieświadomego¹². Akurat maszynizm obecny w produkcji pragnienia – produkcji snów i fantazmatów; świat jako fabryka pragnienia, urządzenie regulujące skryte przejścia pragnienia to coś bardzo obecnego w prozie Tulli. Podobnie jak i rozpoznanie, że terenem pragnienia okazuje się to, co społeczne i polityczne. Owo rozpoznanie w pierwszej książce zapisane metaforycznie, w ostatniej – we *Włoskich szpilkach* – dojdzie do głosu jako silnie obecne w porządku już jawnie autobiograficznym. Obraz szkoły w tej prozie to obraz instytucji totalitarnej i jest on metaforą życia polskiego społeczeństwa w dobie zimnej wojny, ale jeszcze bardziej krajobrazem, w jakim dokonuje się praca żałoby po dzieciństwie, którego autorka została pozbawiona. W *Snach i kamieniach* miasto jest wielką infrastrukturą pragnienia jego mieszkańców. W powieści *W czerwieni* jego przepływ regulują „kanały obrotu towarowego”¹³. Do tej powieści z kolei (ale także i do innych powieści tej autorki) znakomicie dają się zastosować narzędzia, którymi posługuje się Eva Illouz w swych analizach życia emocjonalnego w dobie kapitalizmu¹⁴. W powieści *W czerwieni* marionetkowość postaci jest chwytem zamierzonym: dla kogoś niemającego dostępu do własnego Ja, czyli niemającego dostępu do własnych uczuć, inni – nawet bliscy – to tylko figury społeczne, znaki symboliczne, a nie coś rzeczywistego. To wyparte emocje, które dochodzą do głosu jako siły niszczycielskie. Czy dzieje się tak dlatego, że pragnienie stoi w opozycji do porządku społecznego, ma charakter rewolucyjny? W powieści to, co fantazmatyczne i co materialne, napędza się nawzajem: pragnienia mieszkańców fantasmagoryjnych Ściegów, nadmorskiego miasta leżącego „pod szwedzkim zaborem”, usidlone przez materię jako produkty konsumpcji zamieniają się w fetysze. Fantazja staje się medium doświadczenia przyjemności i emocji zinstytucjonalizowanych w zaciekłych praktykach producentów i konsumentów, w rytuałach, które wyobcowują z życia i prowadzą w końcu do katastrofy: to, co wyparte, powraca i żąda zadośćuczynienia. Z kolei *Skaza* może być czytana jako historia narodzin społeczeństwa autorytarnego jako „maszyny pragnącej”. Oto mamy miasto gdzieś w Europie i mamy kilkunastu jego mieszkańców – realia są tylko zamarkowane, niczym na użytek teatralnej sceny. Życie toczy się jak co dzień, ale upadek ciężkiej ogniotrwałej kasy z ramienia dźwigu spowodował wstrząs i zniszczenia, które zaowocowały katastrofą. Najpierw krachem na giełdzie, potem zamachem stanu, narastaniem fali rewolucyjnego zamętu, wreszcie dyktaturą. Czy trzeba dodawać, że z kasy zniknęły wszelkie kosztowności, papiery wartościowe i obligacje? Wszystko, co wydawało się trwałe, rozplynęło się bez śladu. Na miejskim placu zaczęły pojawiać się uchodźcy, ofiary wysiedleń, do

¹² Por. M. Herer *Gilles Deleuze. Struktury – maszyny – kreacje*, Universitas, Kraków, 2006, s. 101 i n.

¹³ M. Tulli *W czerwieni*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1998, s. 10.

¹⁴ E. Illouz *Uczucia w dobie kapitalizmu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

których doszło w wyniku rozlewającego się politycznego kryzysu. Nietrudno zgadnąć, że to oni okażą się ofiarami tej awantury. Tulli dramatyzuje opowieść, nie wyzbywając się nigdy lakoniczności, świetnie oddaje atmosferę narastania i panoszenia się przemocy, która zawsze zabiega o względy silniejszego. Pokazuje bezmiar egoizmu zawsze mobilizującego się do obrony stanu posiadania, mechanizm służalczego cynizmu i stygmatyzowania ofiar, ustanawiania nowego porządku rang i zależności w świecie, który stacza się w barbarzyństwo, troszcząc się o pozory ładu. Nie tylko: również bezbronność ciała pozbawionego munduru czy stroju wymuszającego należyty respekt. Jej powieść można śmiało postawić w rzędzie klasycznych dzieł traktujących o narodzinach faszyzmu. Narrator przyzna się do najgłębszego, współczującego współnictwa ze światem raz po raz wymykającym się spod jego kontroli, światem stanowiącym *continuum*, światem, w którym granica między rzeczywistością a fikcją jest umowna – to różne atrybuty jednej materii.

Z pewnego punktu widzenia nie ma zmyślonych opowieści. Każda na koniec, choćby wbrew wszelkim pozorom, okazuje się prawdziwa i nieunikniona. Każda jest sprawą życia i śmierci. Ten, kto przemieszkuje na jej niewidocznym zapleczu, musi przyjąć cały zamknięty w niej ból, bezpieczni i wspólny, który przelewa się to tu, to tam, bo naczynia, którymi płynie, są połączone (s. 164)

– powiada. Właśnie dwuznaczna i niekiedy złowróźbna łatwość stwarzania świata nakłada na piszącego najcięższe brzemie: musi wziąć odpowiedzialność za swój proceder. Za swój punkt widzenia i styl, w którym się manifestuje. Współczucie, jakie narratorka ma dla ofiar, i empatia, jaką do nich żywi, są wyrazem współczucia dla ofiar, które jak chętnie wierzymy, same są sobie winne – „bez nich świat będzie lepszy”. Zresztą i współczucie w powieściowym (ale i niepowieściowym świecie) wydane jest na łup dialektyki przypadku i konieczności – o czym za chwilę – brzemiennej w skutki dla żyjących w nim postaci. Dlatego, przeczytamy w zakończeniu: „szczęśliwe zakończenia nigdy nie bywają szczęśliwsze niż to możliwe”.

Często czyta się, że Deleuze i Guattari przeciwstawiają Freudowskiemu ujęciu nieświadomego jako teatru swoje własne – ujęcie nieświadomego jako maszyny, fabryki tego, co bezosobowe, uniwersalne, wystawione na przemoc znaków niepodległych samoprzejrzystemu rzekomo podmiotowi. U Tulli znajdujemy oba te podejścia. W *Trybach* raz po raz mamy do czynienia z metaforami cyrkowej areny, w *Skażenie* akcja zawiązuje się w kulisach teatralnej sceny, będących fabryką rzeczywistości skażonej prowizorycznością i bylejąkością bytujących w nim tworów. To świat pozorów: nie ma „głębi”. Wszelka „głębia jest czystą iluzją, farbą i dyktą, niczym więcej”. Wszelka w nim władza jest uzurpacją i ma swoje źródło w pragnieniu zawsze cząstkowym i zastępczym, maskującym jedynie brak, uczucie ssącej pustki gnieżdżącej się w nieskończenie otwartej „przestrzeni manewrowej”, zawsze do dyspozycji i zawsze pogardliwie obojętnej wobec naszych spraw. Narrator nie jest już wielkim reżyserem. Prawdziwymi demiurgami są wiecznie niezadowoleni „wykonawcy robot”, opiekunowie głównych instalacji i całej maszynierii nie-

zbędnej do funkcjonowania sceny, „upadli aniołowie zapleczy”: „ludzie w drelichach”, majstrowie, praktykanci z kulisów sceny, krawiec (cała opowieść zaczyna się od pochwały „sztuki garderoby”, by stać się zaraz zrezygnowaną apologią pracowników „niewidzialnych zapleczy”). To oni posiadają prawdziwą, cyniczną wiedzę o świecie. Ale przecież nie mają pełni władzy. „Prawdziwą naturą najwyższej władzy jest jej wieczna nieobecność” (s. 160) – czytamy. Władzę sprawuje to, co bezosobowe (to wypadkowa pragnień), które wszelako do głosu dochodzi w postaci ścierających się opowieści przechodzących jedna w drugą, raz po raz wymykających się spod kontroli narratora. Czym jest to wszędobylstwo opowieści? Już we wcześniejszych *Trybach* autorka zdradza siłę napędową, która wprawia w ruch mechanizm powieściowego świata. Świat nie jest ani znaczący, ani nie jest absurdalny. Świat jest – i tylko tyle. I taki, jaki jest, oszałamia nas, zachwyca, nudzi, przeraża. Ale kiedy chcemy go zrozumieć, wymyka się nam, a w miejsce rzeczywistości pojawiają się dekoracje. Dlaczego? Bo jawi nam się pod postacią opowieści, z jej wymogiem racjonalności, obecności przyczyny i skutku, opowieści odwołującej się do symboli czyniących świat naszym domem. Ten narracyjny punkt widzenia zrobił w humanistyce wielką karierę. „Jest się dzisiaj potencjalnie powieściopisarzem, tak jak w średniowieczu było się teologiem”, pisał Emile Cioran. Autorka *Trybów* jednak raczej znieswaja świat, aniżeli oswaja go w opowieści. Pokazuje, do jakich nieporozumień może doprowadzić sytuacja, w której „za całą treść egzystencji wystarczyć musi historyjka wytrząśnięta przez kogoś z rękawa od niechcenia”, „złakniona podmiotów i orzeczeń, wczepiona w ich tkanę niczym rzadkiego rodzaju żarłoczny pasożyt”. Pokazuje, jak słowa stają się cierpiącym ciałem, jak błąha „historyjka”, która zaczyna rządzić życiem powieściowych postaci „ograniczonych metaforą, w której zamknięto ich los”, nieoczekiwanie zmienia się w rzeczywistość ze złowrogimi konsekwencjami, czyli w historię.

Kto jest narratorem tej opowieści? Powieściowy „narrator”, który sam staje się postacią w *Trybach*, „opowiadacz o zdradzie”, jest wyszydzonym figurantem, któremu przysługuje jedynie „ogryzek istnienia”. Historia dzieje się „za jego plecami”, „między linijkami tekstu, w zakamarkach na tyłach akapitów”. O tym kimś, kto powołał narratora do istnienia, nie wiemy nic, pozostaje bezosobowy, wydrażony z psychologii i pozbawiony życia wewnętrznego (jak i pozostałe postaci). Jest – i tylko tyle. Jedynie opowiada, odsłania kolejne komplikacje, zagląda w „czeluście nigdy do końca niezbadanych możliwości”. Nie jest żadną nadrzędną instancją. I on także jest pustką wypełnianą przez „lotną esencję tęsknoty” za uobecnieniem, czyli panoszący się żywioł opowieści. Narrator boryka się z banalną historią zdrady małżeńskiej, ale ta historia to traktat o nieprzejrystości świata, w którym opowieść jest najwyższą i zarazem zawodną instancją prawdy, bowiem prawdziwą siłą sprawczą mają tytułowe „tryby” gramatyki, język ze swoim uposażeniem, w którym figury mowy niczym kolejne zwrotnice nieoczekiwanie przestawiają tok opowieści, kierując ją na nowy tor, aż do samego końca, gdy cyrkowa metafora unieważnia wysiłki narratora usiłującego uratować powieściowy świat. Można zaryzykować twierdzenie, że tekst Tulli jest wystawiającą czytelnika na przemoc

znaków Deleuzjańską „maszyną literacką”¹⁵. Napędzaną brakiem afektywną maszyną do wytwarzania literackich efektów.

Historie albo „historyjki” – jak je ironicznie określa sama autorka – konkurując ze sobą, czynią nasze życie pasmem czarów albo zmieniają je w pasmo bólu i cierpienia. Ta oscylacja i ambiwalencja to gwarancja cudowności świata, ale i jego niezbywalny defekt. Właściwy tej wizji świata stoicyzm przypomina mechanicyzm Spinozy, który

opiera się na przekonaniu, że żadne rzeczy ni zdarzenia nie mają obiektywnych wartości moralnych ani estetycznych, żadna rzecz nie jest sama w sobie dobra ani zła, piękna ani brzydka. Możemy nazwać coś dobrym albo złym jedynie ze względu na człowieka, którego potrzeby są jedynym źródłem moralnej oceny. [...] Dobrem lub złem mamy nazywać wszystko to, co nasze poznanie rozwija lub hamuje.¹⁶

Dobre afekty to te, które potęgują sprawczość naszego istnienia, czyli działania, złe, to te, które ją osłabiają. Stąd dobra literatura – jak powiadał Samuel Johnson – pomaga albo bardziej cieszyć się życiem albo łatwiej znosić jego nieszczęścia. Wszelako każdy z nas, i wszystko wokół nas, ma indywidualne progi intensywności, a przez intensywności manifestują się nasze relacje ze światem i jego esencje. W *Skazie* Tulli opowiada z punktu postaci. Niczym refren powtarzają się zwroty: „Jeśli jestem studentem...”, „notariuszem”, „służącą”, „policjantem”, „gazeciarem”, „motorniczym”, „lokatorem spoglądającym spoza franki”, „jednym z ludzi w drelichach”, „dzieckiem urodzonym nie w porę”, „A jeśli to moja historyjka, to...” itd. Czy nie afirmuje się przez to ów „nadrzędny wobec samych jednostek ujednostkowiający punkt widzenia” (D, 152), który – jeśli wierzyć filozofowi – jest tożsamy z esencją? Każda pojedyncza esencja to intensywna jakość i każda rzecz, i każdy z nas stanowi konglomerat rozmaitych intensywności, które konstytuują esencje. Każda reprezentacja według Deleuze’a w istocie zmierza ku epifanii owych intensywności: „Combray jest esencją” – pisze Deleuze. Jest „ujednostkowiającym punktem widzenia”, „potrafi ona [esencja – przyp. M.Z.] z całą intensywnością przypominać nam o «ja», i w tym sensie wszelkie przedstawienie jakiejś rzeczy „jest wskrzeszeniem jakiegoś ja” (D, 114). W podobny sposób Joyce przedstawiał dzieło jako maszynę produkującą epifanię. Deleuze w tym względzie powołuje się w swej książce na autora *Ulisses*a (D, 146). Ale jak manifestuje się to u Tulli i czemu służy? Najpierw spróbuję odpowiedzieć na to drugie pytanie. Ano służy uprzytomnieniu jak ważnym stało się dla nas odkrycie, że opowieść - „historyjka” jest obecna w naszym życiu jako struktura rozumienia świata i scenariusz naszych działań, stanowi ekspozyturę idei, którym hołdujemy. Każdy fakt, nawet ten ze świata przyrody, jest dla nas dostępny jedynie przez czyjaś o nim opowieść. Tym samym implikuje wzory fabularyzacji, czyli wyjaśniania i umieszczania go

¹⁵ Por. G. Deleuze *Proust i znaki*, s.137 i n.

¹⁶ L. Kołakowski Przedmowa do: B. de Spinoza *Etyka*, PWN, Warszawa 1954, s. XXXVIII.

w kontekście innych faktów. „Historyjka” przesłaniająca zdarzenie słowami steruje naszym rozumieniem świata i jego interpretacjami. A skoro nie ma czystych zdarzeń, a tylko czyjeś ich interpretacje, wszelkie nasze wypowiedzi o świecie są tylko fragmentem naszej autobiografii – jeśli tak, to zagadnienie odpowiedzialności za nasze idee i produkowane przez nas „historyjki” jawią się z nową siłą. Tymczasem plac zapełnia się uchodźcami i „przywleczonymi przez nich wątkami”. Niewidoczne, a przecież nigdy niemilknące zaplecze, czyli „przestrzeń manewrowa” sceny, na której to wszystko zdaje się rozgrywać, to magazyn dekoracji, klisz fabularnych i metafor, które również mają wpływ na to, co się na niej dzieje. „Zaplecza” to trochę Lacanowski Wielki Inny, „pragnąca maszyna”, nad której pragnieniem nie sprawujemy żadnej kontroli. Przeciwnie, to jego niezrozumiałej mechanice jesteśmy podporządkowani – stąd nasz niepokój: uwolnić się od lęku, to uwolnić się od zależności od cudzego pragnienia. To ono nas zaburza, odnosi się do obecności jakiegoś Realnego, które nas trwoży. I słusznie: „Zaplecza nie znają współczucia ani litości” (173) – czytamy. Zamontowane przypadkiem w zapleczach powieściowego świata fragmenty starych dekoracji do opowieści o „udrękach życia pod ciśnieniem dyktatury” zaczynają projektować dziejącą się rzeczywistość i przesądzać o losie uchodźców.

Książki Tulli opowiadają o dotkliwości istnienia. Uzasadniając werdykt jury nagrody literackiej, Inga Iwasów powiedziała: „Przyznajemy Gryfię Magdalenie Tulli, ponieważ «Włoskie szpilki» bołą¹⁷. To prawda, bołą, bo opowiadają o zmo-rach dzieciństwa. Dzieciństwo, które wyłącza nasza pamięć, jawi się nam zwykle jako kraina utraconej szczęśliwości. Ale nie w prozie Magdaleny Tulli. Tutaj jest zmorą. Narratorka opowiadań Tulli dzieli los dzieci ofiar Holokaustu. Jej przypadek to przypadek narratora komiksu *Maus* Arta Spiegelmana: jak on był mimowolną ofiarą swego ojca, kiedyś uratowanego z zagłady, tak ona jest ofiarą własnej matki, byłej więźniarki Auschwitz. Napisane z chłodną, elegancką precyzją opowiadania z tomu *Włoskie szpilki* są pracą żałoby po matce, ale jeszcze bardziej pracą żałoby po swoim dzieciństwie, którego kiedyś została pozbawiona. Jest próbą uporania się z odziedziczoną traumą, z lękami, które zmieniają się w nowe idiosynkrazje. Ironia zdaje się tu lekarstwem zaaplikowanym sobie po to, by przejść bezpiecznie przez pole minowe poranionej pamięci. Narratorka, matka dwóch dorastających synów, okazuje się zakładniczką tamtej małej dziewczynki. Jest z nią solidarna, ale nie może jej już pomóc, może za to pomóc dziś sobie. Raz jeszcze do głosu dochodzi tutaj prawda, która powiada, że „dziecko jest ojcem dorosłego”. Ale jeżeli zasadne jest mówienie o tym, że w przypadku prozy Tulli mamy do czynienia z afektami, to za sprawą konstruowania przez nią toku opowieści, inaczej mówiąc, za sprawą jej stylu właśnie. Na czym zasadza się jego sekret? Na jego afektywności właśnie: „za całą treść egzystencji wystarczyć musi historyjka wytrząśnięta przez kogoś z rękawa od niechcenia” (s. 6). Ale emocjonalny efekt jest wynikiem stosowania zasady widocznej na poziomie zdania, akapitu, wreszcie ca-

¹⁷ Por. <http://www.institutksiazki.pl/pl/ik/site,6,4,27518.php>.

łości tekstu: jest nią przejście, transfer znaczenia (i w jego wyniku emocji) właściwy dla afektu i w obrębie samego tekstu, juxtapozycja łącząca to, co rodzajowo i treściowo nieprzystawalne. Tekst zyskuje „składnię afektywną”¹⁸. Narrator *Trybów*, „w błazeńskiej pogoni za uciekającym wątkiem”, boryka się z opowieścią. Zza jego pleców wychyla się anonimowy autor, to on opowiada nam o perypetiach narratora i jego postaci. W tej ironicznej parabazie czytelnikowi zostaje zakomunikowane: wszyscy jesteśmy igraszką losu. Czytelnikowi również udzieli się desperacja narratora. Podobnie jak on „powątpiewa, czy cyrkowa farsa udźwignie ciężar tego, co miało tu zostać powiedziane” (s. 8). A powiedziane zostaje coś, co na wskroś określa i jego – czytelnika – kondycję, i właśnie prawdy o niej doświadcza, czytając o perypetiach marionetkowych postaci:

Póki nie wstaną od stołu, wyglądają na szczęśliwych, przyszłość rozpościera się przed nimi całkowicie bezpieczna: z rana bułeczki i kawa, wieczorem skoki nad przepaścią, i tak przez całą wieczność. Czy to wystarczy, by poczuli się ograniczeni metaforą, w której zamknięto ich los? A jeśli nawet tak, to czy mają inne wyjście niż bez protestu podjąć życie, jakie zostało im przeznaczone w tej historyce? Korzystniej byłoby może pozostać na zawsze przy stole nakrytym do śniadania, ona z papierosem, on z filiżanką w ręce, między nimi na białym obrusie, powiedzmy, zielone jabłko, na które żadne z nich jakoś nie miało ochoty. Siedzieliby tak bez końca, rozparci na wyściełanych krzesłach, których miękkość bierze się z ukrytego pod obiciami różowego puchu. Nietrudno zgadnąć, jakie trudy, zgryzoty i rozczarowania zostałyby tym dwojgu oszczędzone. Ale nikt nie pragnie trwać w nieważkiej chwili, która właśnie mija. Myśli uciekają od niej na wstecznym biegu ku faktom dokonany, a pragnienia, nie mając czego szukać w przeszłości, pędzą prosto przed siebie na złamanie karku. W czasie terazniejszym szamoce się tylko drgający niespokojnie sekundnik zegarka. Osamotniony, wciąż na nowo wyprzedza dwie grubsze wskazówki, bez pośpiechu krążące po bliźniaczych orbitach, jak widać, sprzężone z nim tylko mechanicznie. Rytm gorączkowej szamotaniny jest im z gruntu obcy. Za to ciału znany jest aż nadto dobrze. Wrażliwemu, ciepłemu od pragnień ciału, które, wyrывая się ku przyszłości, w tejże samej chwili zapada się w przeszłość, pogrąża się w niej bez ratunku, grzęźnie. I póki jeszcze trwa ta chwila, zwana obecną, jej obecność odczuwalna jest tylko jako nieopanowany zamęt serca i umysłu, chaos, od którego chce się uciekać jak najdalej. Toteż jadalnia niebawem opustoszeje i para kończąca śniadanie prędzej czy później także zwolni krzesła, porzuci okruchy rozsypane na obrusie.¹⁹

Ten fragment chwyta zdarzeniowość egzystencji: w teraz chwili terazniejszej usytuowani jesteśmy między oczekiwaniem a spełnieniem. Każda chwila jest wrzeniem tego co jest, eksplozją, w której coś się wydarza, ale zaraz potem owo coś zostawia po sobie tylko ślad tego, czym było; i z kolei – jako że żyjemy w horyzoncie oczekiwania, owo coś projektuje to, co rzekomo będzie. Tymczasem zdarzy się coś całkiem innego! Długi cytat potrzebny jest, by zdać sprawę z pracy orzeczeń w tekście Tulli. Dynamika narracji napędzana tu czymś więcej niż koniecznością

18 Tego określenia używa Mieke Bal we wspomnianym już wykładzie, mówiąc o tym, jak budowane są dziś ekspozycje w galeriach sztuki.

19 M. Tulli *Tryby*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003, s. 11-12.

dostawiania kolejnych zdań sprawia, że świat w niej przedstawiony staje się awanturniczą eskapadą, w której bieg zdarzeń wyznacza rytm pracy retorycznego *perpetuum mobile* pracującego na usługach nieokiełznanej, jak dobrze wiemy, wyobraźni:

Zalóżmy, że wciąż pada deszcz. Niech światła odbijają się w mokrym asfalcie jak w lustrach, niech chmury suną przez kałuże, w akwariach witryn niech się unoszą nieważkie jak między parasole. Krople deszczu od razu naniósł drobny rzucik na gładką fakturę marynarki. Powiedzmy, że palto zostało skradzione na lotnisku. Czy przypadł także portfel, schowany w wewnętrznej kieszeni? Mokry trotuar odbił światła hotelu, a półprzezroczysty obraz jeźdźca na koniu zadrżał z lekka w szybie obrotowych drzwi i zakreślił się jak na karuzeli, kiedy nowa postać wchodziła do hotelowego holu. Lustrami przepłynęła wspomniana już marynarka, nieskazitelny kołnierzyk koszuli i krawat trochę ironiczny, trochę zawadiacki – ma się rozumieć, że w granicach tego, co dozwolone, gdy jedynym ratunkiem jest godzenie wolności z przeznaczeniem, owijanie konieczności w bawełnę niewymuszonej swobody.²⁰

W *Skazie*, jak czytamy, „jak dotąd żadnej historyjce nie było dane rozegrać się porządnie i do końca” (s. 37): historyjka „wysadzona ze swego toru” wpada w nieubłagane „koleiny świata zawsze gotowe nadać bieg temu, co się toczy bez celu i bez kierunku” (s. 161) – czy takie jej prowadzenie nie znieswaja? W najlepszym wypadku wyzwala trwożną ciekawość. Ale historyjki Tulli domagają się od czytelników czegoś więcej. Od wydarzenia, do którego doszło na górze Moria, kondycja ludzka jest kondycją ofiary, ale wiek XX nadał tej metaforze wymiar uniwersalny. Opowieści Tulli apelują do poczucia solidarności z ofiarami: to one symbolizują tu nagle życie,

istnienie, które nie służy żadnemu godnemu celowi, a tylko hołduje nieładowi przemiany materii, nieustannemu krążeniu nadziei i rozpaczy, i pod żadnym względem przenośnym ani dosłownym, nie spełnia wymogów schludności.²¹

²⁰ Tamże, s. 16.

²¹ M Tulli *Skaza*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2006, s. 159. Tulli nigdy nie lokalizuje historycznie swoich metafor w sposób finalny: mieszkańcy jej miasta karmią się to „pogłoskami o zbliżającym się [...] rychłym alianckim desancie, niosącym łatwe wyzwolenie, a to o armii Kołczaka, która gdzieś w świecie jeszcze przed kolacją zajmie stolicę i przywróci prawowite rządy, a to o uzbrojonych po zęby partyzantach, obiecujących ratunek przed katastrofą anarchii, a to o spodziewanej interwencji międzynarodowych sił pokojowych, które nakłonią dyktaturę, by zrzekła się władzy, a to o nadciągających Hunach, po których przejściu kamień nie zostanie na kamieniu” (tamże, s. 130). Ofiary przewrotu mogą być Albańczykami z Kosowa czy Kurdami: chodzi o „obcych”, w końcu zawsze relegowanych z ludzkiej wspólnoty. Stosunek mieszkańców miasta do nich i liczne aluzje w samym tekście czynią z nich Żydów skazanych na zagładę, choć słowo Żyd nigdy nie pada w powieści. Zarazem nie pozostawia wątpliwości: „Materia tej sprawy, kwestia niepojętego zniknięcia tyłu ludzi na raz, przerażała umysły wszystkich, którzy próbowali ją zgłębić” (tamże, s. 167).

To, co afektywne w reprezentacji, jak o tym czytamy u Deleuze'a czy Massumięgo, bierze się z rozstępu między zawartym w niej znaczeniem a efektem, jaki ono wywołuje. Afekt, czyli intensywność, to brak zależności między treścią i efektem. Nie jest ona zależna od znaczonego. Intensywność należy do tego, co nieświadome, jest jego resztką w reprezentacji. Przebywa poza dyskursem: między oczekiwaniem i spełnieniem – narracyjnie nieumiejscowione. Emocjonalna kwalifikacja jest symbolicznym opracowaniem intensywności, zredukowaniem jej do jednej z wielu możliwych form wyrazu. Intensywność wyzwala przyrastanie sekwencji narracyjnej, to jej przepływy regulują tok opowieści – jak w „rozkwitającym” toku składni afektywnej prozy Tulli. Oto Stefania, porzucona przez narzeczonego, zabija czas, haftując:

Ciemna czerwień rozkwitła na tamborku i wniosła nagły zamęt między lilie. Robótka zdawała się splamiona. Stefania złąkla się róży, która wymknęła się spod jej zręcznych palców. W rumieńcach gorączki wypruła jedwabne nitki. Prądy powietrzne porwały je i rozniosły po świecie. Posłuszne siłom elektrostatycznym nitki osiadały na dachach pociągów wojskowych i na mundurach. Każdego, kto nosił na sobie strzęp czerwonego jedwabiu, dosięgła na wojnie kula. Nim Stefania dokończyła saszetkę z liliami, Kazimierz wrócił koleją wolny od trosk, z czerwoną nitką wplątana we włosy, w podłużnej skrzyni zabitej gwoździami. Trumnę złożono na miejscowym cmentarzu w kwatrze grobów oficerskich, huknęła salwa honorowa i wróciła echem. Na tym się skończyło. Tymczasem dach nad kwaterą pułkownika Ahlberga ciągle przeciekał, a po kolejnych naprawach częściej niż przedtem trzeba było opróżniać utrapione wiadro.²²

Rzec by można, że w prozie Tulli na poziomie składni wydarzeń fabularnych wydarza się coś podobnego, co dzieje się na poziomie zdania w „zdaniach rozkwitających” Tadeusza Peipera²³, wszelako po epizodach fabularnych następują cięcia. Każda kolejna sekwencja, akapit, to często jakby mała katastrofa, eksces, nieoczekiwany obrót spraw, zakłócenie rozwoju w przeszłości w przyszłość. Zdarzenie, które dzieje się na osi: oczekiwanie – spełnienie, okazuje się niespodzianką. Dlatego wcześniej napisałem, że jest jakby torowiskiem-rozdrożem z czynnymi na nim zwrotnicami ruchu znaczeń. Ten ruch zwrotnicy skutkujący w naszej lekturze „przejściem”, ruchem konstytuujących się znaczeń, to właśnie efekt bycia afektowanym przez tekst. Afekt jest „przejściem”, powiada Deleuze. W sytuacji lektury jest dokonującym się transferem intensywności, stawianiem się emocji będącej udziałem czytelnika, emocji transmitowanej w tekstowej reprezentacji.

Książki, które nam podsuwa Tulli (znamienne, że kolejne ich wydania są już „zmienione”), to tropienie esencji, „takości” nietrwałych konfiguracji, intensywności strumienia życia, które jest „gorączką pragnień i rozczarowań” i które toczy się bez celu i kierunku, przestonięte zawsze czyimiś, choć zawsze tymi zwycięski-

²² M. Tulli *W czerwieni*, s. 31.

²³ „Zdanie rozkwitające wylaniało się w swoim przebiegu oboczności różnych stadiów krystalizacji tego samego składnika”, J. Stawiński *Koncepcja języka awangardy krakowskiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 127.

mi, opowieściami koncyptowanymi przez umysł nadający chwilowy kształt temu, co w istocie przebywa ciągle w ruchu (niczym mydło w grze w scrabble). Co jest próbą rozpaczliwego poszukiwania odpowiedzi na pragnienie Innego. Zdania Tulli stanowią zapisy przejścia od intensywności tego doświadczenia do jego wyrazu, to jest zapisu kłopotliwego ciężaru przynależności do świata rozpiętego w trójkącie braku, bólu i pragnienia²⁴.

Abstract

Marek ZALESKI

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Like a Blank Tile in a Game of Scrabble

Magdalena Tulli's prose is read through the lens of Deleuzian affect theory. In Tulli's prose affect initiates the construction of representation. It is what is virtual as blank tile at scrabble is. Tulli uses an affective syntax and her text is like a railroads with the switches controlling the changes of meanings. The turn of the switch results in the "movement" of the meaning as the effect of being affected. In Tulli's prose affects stem from the experience of the lack; the world at her novels is like Deleuzian "desiring machine" and is stretched out in the triangle of lack, desire and pain.

²⁴ Jak pamiętamy „nie ma zmyślonych opowieści [...]. Jeśli ta historyjka należy do mnie, już tylko zaciskam powieki, żeby nic nie widzieć. Czyż nie jestem w niej postacią najostatniejszą z ostatnich, tą, która w końcu musi wziąć na siebie cały ból”, M. Tulli *Skaza*, s. 164.