

Dekonstrukcja dialektyki. „Sny i kamienie” Magdaleny Tulli (wobec realizmu socjalistycznego)

Marta Koszowy

Interpretacje

Marta KOSZOWY

Dekonstrukcja dialektyki.
Sny i kamienie Magdaleny Tulli
(wobec realizmu socjalistycznego)

Oszołomieni gmatwaniną napisów zasłaniających mury [mieszkańcy – przyp. M.K.] omijają pytania tkwiące w murach samych. Te, na które dobra jest każda odpowiedź, lecz które mimo to muszą pozostać bez odpowiedzi, ponieważ piętrzą się nieruchomo jedne na drugich, na zawsze związane cementem przekonań. Do pytań wyczytywanych z plakatów odpowiedzi przyćpione są sznurkiem, jak metka do towaru, dodatkowo zabezpieczona plombą. Najwięcej jest pytań uwieczonych we wnętrzu jakiegoś pragnienia. Jeżdżą w górę i w dół, jak winda szamocąca się w klatce szybu. [...] Wszędzie ich pełno, choć nikt ich nie potrzebuje. Brak tylko pytań swobodnie przecinających przestrzeń w poszukiwaniu odpowiedzi. Miasto, zbudowane z pytań, które utraciły impet, i z przyciętych pod szablon odpowiedzi, nie ma w sobie niczego, co zaskakuje i przykuwa uwagę. Jest oczywiste, że pamięć nie może się tu o nic zaczepić.

Magdalena Tulli¹

Pytania powinny przetrwać w obliczu wszelkich odpowiedzi.
Georges Didi-Huberman²

¹ M. Tulli *Sny i kamienie*, wyd. V zmienione, W.A.B., Warszawa 2004, s. 100-101. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście po skrócie SK.

² G. Didi-Huberman *Przed obrazem: pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 10.

Interpretacje

Figuratywność

W nowoczesnym namyśle teoretycznym figuratywność bywa rozumiana jako pułapka³ – zamknięcie w dyskursie wiedzy i oddzielenie od przedmiotu badań. Postulat krytycznego oglądu badawczego zakłada uważne wsłuchiwanie się w zakrzyczane przez gotowe odpowiedzi pytania.

Wskazanie, aby nie usuwać aporii, nie rozcinać węzła gordyjskiego problemów przez syntetyzujące, negujące sprzeczności słowa, a dokładnie przyjrzeć się wszystkim supłom i zawłościom, aby wystrzegać się zakłęb, które mając tłumaczyć świat, przesłaniają jego obraz, choć oczywiście dziś i przyjęte, często zostaje odrzucone na rzecz zamkniętej postawy epistemicznej. Przykładem tak działającej figuracji jest jeden z dominujących, jak sądzę, sposobów opowiadania o PRL-u.

PRL stał się obrazem⁴, został ujęty w ukształtowane u jego początków alegorie. Propagandowe klisze lat 50. potraktowane jako symptomy całej epoki stały się przedmiotem wiedzy i opisu. Socrealizm i jego wytwory stanowią niejako *pars pro toto* PRL, są czytelną figurą reprezentacji. Sposób budowania tożsamości tamtego czasu (w dużej mierze opartej na wizualności) zasadza się na wyrazistej i tendencyjnej poetyce socrealistycznej.

Doktryna realizmu socjalistycznego poddała PRL zabiegowi autofiguracji, tworząc ciągi uproszczonych wyobrażeń (stypizowanych bohaterów ukazywanych w konwencji monumentalno-patetycznej i groteskowych, karykaturalnych antybohaterów), człowieka *sui generis* ograniczając do roli społecznej zawierającej się w atrybutach zawodu oraz w stroju roboczym. Stały się one kluczem odczytywania całości, metonimiczną strukturą, która nie pozwala na rozróżnienie. Ikonologia zsymbolizowanych, odczłowieczonych typów – pielęgniarek, ekspedientek, budowniczych, murarzy, przodowników pracy i kobiet na traktorach, a także (współcześnie rzadko przywoływanych tropów) wrogów ludu, bumelantów, kułaków, zaplutyh karłów reakcji, uosabiających wroga owadów (much i stonek) – jest reprezentowana zarówno w sztuce PRL-u, jak i we współczesnych o niej narracjach. Specyfiką takiego stanu rzeczy jest to, że w dominującym nurcie dyskursu PRL nie podlega narratywizacji, stał się niemal w pełni ikoniczny, przez to trudny do opowiedzenia, opierający się analizie, interpretacji, stał się afabularny⁵.

Magdalena Tulli dekonstruuje ten gest, wykorzystując do budowy świata przedstawionego *Snów i kamieni* uproszczone obrazy-klisze (maszyna-organizm, plan

³ W tym kontekście szczególnie bliską mi perspektywę prezentują prace Georges'a Didi-Hubermana: *Przed obrazem...*; *Strategie obrazów. Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Korporacja Ha!art, Kraków 2011; *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.

⁴ Istotnym kontekstem jest tu zagadnienie mimikry Jacques'a Lacana pojawiające się w jego IV seminarium. J. Lacan *The four fundamental concepts of psychoanalysis*, red. J. A. Miller, przeł. na ang. A. Sheridan, W.W. Norton & Company, New York–London 1998.

⁵ Nieraz sprowadzający się do literackiego obrazka, anegdoty czy tła.

architektoniczny składający się z kątów prostych, idea gwiazdy, budownicowie, rosnące kominy), ujawnia ich plakatowość i uwikłanie. Pozwala rozegrać się aporii. Na nowo dialektykuje zastany obraz świata.

Dialektyka jako montaż

Metodą pisarską Tulli jest montaż.

Opisywana metaforą filmu⁶ dialektyka stała się praktyczną metodą twórców radzieckiej kinematografii⁷. Dialektyczny namysł nad zmiennością doskonale realizował się w teorii montażu. Zestawianie następujących po sobie klatek tezy i antytezy spajało je w nowy obraz istniejącej tu i teraz przed oczyma myślącego dialektycznie twórcy/widza całości. Z całości były wydzielane kolejne przeciwstawne ujęcia, które rozwijały się w nieznaną wcześniej jedność. Cykl ten rozkręcał się po spirali ku syntezie: wizji przyszłości.

Eisenstein, zastępując amerykański montaż równoległy montażem przeciwieństw, nie zgadzał się na prostą, organiczną wizję dzielącą świat na dychoto-

⁶ „Dialektyczne myślenie tak się ma do myślenia wulgarne, jak taśma filmowa do nieruchomej fotografii. Film nie odrzuca prostej fotografii, lecz kombinuje serię fotografii zgodnie z prawami ruchu. Dialektyka nie odrzuca sylogizmu, lecz uczy kombinacji sylogizmami w ten sposób, żeby przybliżyć nasze poznanie do wiecznie zmieniającej się rzeczywistości. Hegel ustanawia w swej logice szereg praw: przechodzenie ilości w jakość, rozwój przez przeciwieństwa, konflikty treści i formy, zerwanie stopniowości, przechodzenie możliwości w konieczność itp., które są równie ważne dla teoretycznego myślenia, jak prosty sylogizm dla bardziej elementarnych zadań” (L. Trocki *Abecadło materialistycznej dialektyki*, <http://www.marxists.org/polski/trocki/1939/abc.htm> – dostęp: 11.04.2013). W tym kontekście mniej ważna, lecz narzucająca się, jest Leninowska sentencja wskazująca na kino jako na najważniejszą ze sztuk. Filmowy trop oddający dialektyczną metodę przeciwstawiano fotografii jako wstecznemu, figuracyjnemu zatrzymaniu momentu. Dzieło sztuki nie może być martwą fotografią rzeczywistości – powtarzali za Trockim autorzy manifestu nieborowskiego wygłoszonego na zjeździe artystów plastyków w 1949 roku. „Główny błąd wulgarne myślenie polega na tym, że pragnie się ono zadawać nieruchomymi odbitkami rzeczywistości, która jest wiecznym ruchem” pisał Trocki w *Abecadło materialistycznej dialektyki*.

⁷ Por. G. Deleuze *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008. „Montaż to określenie całości (trzeci z Bergsonowskich poziomów) za pomocą płynności ujęć, cięć i fałszywej płynności. Eisenstein raz po raz przypomina, że montaż to filmowa całość, Idea. Dlaczego jednak całość miałaby być obiektem montażu? Między początkiem a końcem filmu coś się zmienia, coś się zmieniło. Tę zmieniającą się całość, ów czas czy trwanie, jedynie pozornie można bezpośrednio uchwycić poprzez odniesienie do wyrażających ją obrazów będących ruchem. Montaż jest operacją, która dotyczy obrazu-ruchu i wydobywa zeń całość, ideę, to znaczy obraz czasu” (G. Deleuze *Montaż*, w: tegoż *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, s. 39).

Interpretacje

miczne różnice, zgodnie z zasadami dialektyki chciał, by całość podzieliwszy się uprzednio, utworzyła jednię⁸. Nie poprzestał na wciąż organicznej spirali montażu przeciwieństw, formułując dialektyczną koncepcję montażu atrakcji, w którym to, co organiczne, dąży do patetyczności za pomocą zastępujących/wzmacniających obraz figur – np. rzeźby, teatru, cyrku – dąży do nowego wymiaru. Według Deleuze’a, Eisenstein „dialektyce nadaje [...] sens czysto kinematograficzny [...] i tworzy czysto dialektyczną koncepcję organizmu”⁹.

Istnieje nie tylko organiczna jedność przeciwieństw, lecz patetyczne przechodzenie czegoś we własne przeciwieństwo. Istnieje nie tylko organiczny związek pomiędzy dwiema chwilami, lecz patetyczny skok, gdy drugi moment nabiera nowej mocy, ponieważ pierwszy weń przeszedł. Od smutku do gniewu, od wątpienia do pewności, od rezygnacji do buntu...¹⁰

Sny i kamienie Magdaleny Tulli zrodzone są z montażu przeciwieństw i montażu atrakcji, które na mocy dialektycznego prawa Jednego, dzielącego, aby utworzyć nową, wyższą jedność, wyparły i zajęły miejsce „burżuazyjnego” montażu równoległego¹¹. Montaż przeciwieństw reprezentuje w książce organiczny porządek: istniejące na początku *Snów i kamieni* drzewo świata i zespolone z nim przeciwdrzewo. Ściera się on z montażem atrakcji (rewolucyjnych skoków, które w opowieści Tulli ujmują plany budowniczych, wzmocnione kamiennymi posągami, światem odbić lustrzanych, fotograficznych, fantastycznych projektów ogrodów, i wyobrażają miasto jako maszynę zagrożoną przez przeciwmiasto) oraz z wizją syntetycznej, polifonicznej całości, która ostatecznie opanowuje porządek rzeczywistości, burząc założenia konstruktorów nowego ładu (to zwalczany montaż równoległy, miejscowość W i A jest ocalona, trwa w różnych czasach).

Opowieść o PRL została ujęta w obrazy, figuracyjne stop-klatki – projekt dialektycznego filmu został rozłożony na części pierwsze – płaskie odbitki rzeczywistości. Przeciwstawienie nieruchomych kadrów i dialektycznego filmu jest przez pisarkę dekonstruowane. W perspektywie historiozoficznej filmowy projekt nie sprawdził się, nie został zrealizowany zgodnie z założeniami, nie ma w nim życia. Rozebranie go na części pierwsze i próba ponownego montażu ujawniają jego figuratywne zamknięcie. Szereg ujęć rzeczywistości, z których powstał, połączył się w martwą ikonografię, zamiast otwierać się na opowieści. Praca Tulli przypomina

⁸ Tamże, s. 44-46.

⁹ Tamże, s. 46.

¹⁰ Tamże, s. 44.

¹¹ Por. tamże, s. 43. Organiczna spirala Eisensteina rozwijająca się za sprawą przeciwieństw lub sprzeczności – jak u Tulli – to złoty podział. „W ten sposób jednak wyraża się ruch Jednego, które dzieli się na dwa i odtwarza nową jedność”. W założeniu „Przeciwstawienie służy dialektycznej jedności i zaznacza jej progresję od sytuacji początkowej do końcowej. To w tym sensie całośćka zostaje odzwierciedlona w każdej części, a każda część czy zwój spirali odtwarza całośćkę”.

w tym projekt filmu składającego się z montażu gotowych klatek, jaki w *Histoire(s) du cinéma* stworzył Jean-Luc Godard.

Na początku była synteza: drzewo i przeciwdrzewo. Konary wyrastały nad horyzontem i rozwijały się pod ziemią. Cykliczny genezyjski obieg zakładał nieskończoną możliwość organicystycznej repetycji. Każda skończona część zawierała w sobie całość, antycypowała początek. Powstałe z apokaliptycznej pożogi miasto także rozwijało się z pestki (to owoc życia i zarazem dialektyczne prawo Jednego), jego budowniczowie i architekci uwierzyli jednak, że jest ono maszyną (katastrofizm w znaczeniu geologicznym powołał do życia antytezę). Konstruowali Nowe Jeruzalem, kształtując je na szkicach zbudowanych z kątów prostych. Plan zabudowy wcielał ideę gwiazdy, choć w praktyce sprowadzał się do skrzyżowanych pod kątem 45 stopni układów linii. Jego antytezą był wyrażający chaos meander.

Ukonstytuowane ze słowa, powstałe na architektonicznym szkicu miasto określa figura geometryczna, którą jest opisane. To od niej zależy także życie mieszkańców – replika zabudowy. Istnieją trzy porządki, według których można ustalić nadrzędną zasadę miasta. Kąt prosty desygnujący PRL-owski klasycyzm reprezentują nowi budowniczowie chcący uchronić miasto przed skażeniem wieloznacznością. Meander wskazujący zarówno na spuściznę II RP, jak i na postmodernizm/ponowoczesność powoduje, że rzeczywistość samoistnie się gmatwa, zmierza ku nieoczywistości, nic nie jest przewidywalne i pewne. Gwiazda jest marzeniem o PRL, planem powielonym z fantastycznych szkiców radzieckich architektów początku XX wieku.

Rozważając genezyjską figurę, ustalając źródła swej opowieści, Magdalena Tulli przeciwstawia sobie, ale też znosi przeciwieństwo, dwóch figur: drzewa i maszyny, które będą reprezentować przeciwmieasto i miasto. Drzewo wskazuje na cykl wegetacyjny, który zawiera w sobie dialektyczny organicyzm – wszystko jest już gotowe, zawarte w ziarnie, z niego wykiełkują nowe, skończone miasta (montaż przeciwieństw, organicyzm). Maszyna uruchamia mechanicystyczną repetycję – to dialektyka wyższego rzędu (montaż atrakcji, patetyczny skok), której tryby mogą się popsuć, ale można je też naprawić, modyfikować, ingerować w nie – jak w założeniach socrealizmu człowiek opanowuje naturę.

Idea eterycznych, wszechobecnych budowniczych zaczyna się od miliarda cegieł. Ze szkiców kreślarskich powstają ulice i gmachy. Struktura zaszkiegowanego papieru spaja się z miastem, tak że trudno odróżnić realizację od planów architektonicznych.

Wyobrażenia przerastają oczekiwania. Niematerialny charakter socrealistycznych projektów uwyrażnia się w kolejnych, podstawianych pod poprzednie tropy obrazach. Ulotność, szkicowość mieści się w tautologii ciągle powtarzanych ikon, obserwowanych, filmowanych i fotografowanych, replikowanych, reprodukowanych i wyświetlanych ujęć typowych dla socrealistycznej, alegorycznej wizji odbudowy: rosnących w rzeczywistości i na plakatach kominów.

Interpretacje

Zabudowa i plan realizują się w projekcie montażu przeciwieństw, choć idea, którą starają się wyrazić, bierze się z montażu atrakcji. Prostota linii ma zapobiec nieporozumieniom, wykluczyć przypadek oraz wyprzeć z przestrzeni umysłów przeciwności. Pośrodku powstaje pałac – serce. Praca, najwyższa z wartości, polega na odpychaniu przeciwności chaosu. Wykluczyć je zdoła nie tylko codzienne froterowanie pałacowych posadzek, ale też czujne, wybiegające z portretów i posągów spojrzenie budowniczych. Ku przyszłości kieruje się wzrok bohaterów socrealistycznych plakatów – jest ona w górze, nieco z lewej strony, tuż za wspinałymi kominami fabryk.

Wzniosły, heroiczny czas ilustrują zdjęcia murarzy w gazetach codziennych, pamiątkowe fotografie, po których następuje epoka pamiątkowych zegarków, przemówień, „coraz to nowych napisów na szarfach, coraz to nowych twarzy na fotografiach i pucharów przechodnich, które nieustannie nadawano i odbierano” (SK, s. 28). Fotografowane kominny rosną, a dialektyczny mechanizm nabiera niemożliwego rozpiętu, aż nieprzerwana dotąd praca zostaje wstrzymana.

Terazniejszość pędziła z prędkością dwudziestu czterech klatek na sekundę, z taką też prędkością obrazy fabryk i elektrowni nawijały się wśród cichego szumu na ogromne szpule, tak długo, aż wreszcie ruch ustawał i na ciemnym tle ukazywał się biały napis KONIEC. (SK, s. 32)

Po wyłączeniu projektora fabryki i elektrownie ulegają rozproszczeniu. Miasto rozpięte jak lokomotywa (czyż to nie istny parowóz dziejów?) zwalnia obroty.

Dialektyczny montaż znów rozkłada syntezę rozwoju świata-maszyny, przeciwstawiając jej dekonstrukcyjną antytezę. Film rozsypuje się w statyczne obrazy, całość dezintegruje się. Dotychczas panująca reguła nieskończonego wzrostu zostaje zastąpiona, po cichu, nową: „duże stanie się małe, nie zaś jeszcze większe” (SK, s. 34). Następuje rozpad. Chaos wypiera zamierzony porządek. Mieszkańcy żyją pośród zastępników, samo życie przypomina surogat. Oszukani przez tandetnego mołocha coraz śmiejiej krytykują, ba, nawet obśmiewają, czas budowy¹². Założycielski mit nie spełnił się także w odniesieniu do nich – nie wcielili go – okazując się niedoskonałym przejściowym gatunkiem, z którego być może dopiero narodzi się nowy człowiek. Porządek architektoniczny zaczął się zacierać.

Późniejsze szkice popadały niekiedy w sprzeczności z wcześniejszymi. Przed kolejnymi projektami piętrzyło się coraz więcej szczególnych wymogów i ograniczeń. Najnowsze rozrysowywano w wielu rozmaitych i wykluczających się wersjach, z których każda miała jakiś defekt. (SK, s. 41)

Miasto zaczęło się nawarstwiać, szkice nachodzić na siebie, wszystkie naraz, choć nieraz wykluczając się. Wdrażane wprost ze stołów kreślarskich, dużo skromniejsze

¹² Sami więc tworzyli antytezy (pałac musiał ich zdaniem kryć pod ziemią lustrzany, doskonalszy, w którym budowniczowie nie obywali się bez wygod).

od pierwotnego projektu, komplikowały idealne założenia pierwszych budowniczych. Miasto stało się palimpsestem, w którym współlistnieją inne „dodatkowe, niezaplansowane” (SK, s. 42) miasta. W rezultacie zaczęła się w nim uwyrażniać polifonia licznych tez i antytez. Zaplanowana całość rozkłada się na nie, następnie zaś „traci kontury” i znika z widoku. Nagle pojawia się smutek – „inna forma entuzjazmu [...], który był od początku wpisany w rozwiązania urbanistyczne, lecz [...] okazał się nie dość trwały i prędzej czy później musiał obrócić się w swoje przeciwieństwo” (SK, s. 48), a wraz z nim nadchodzi konieczność poszukiwania nowych reguł.

Nowa reguła i alternatywne, antytetyczne miasto „zawieszono jest w innej, bardziej przepastnej przestrzeni” (SK, s. 48-49) myśli i wyobrażeń, „pod sklepieniami czaszek” (SK, s. 49). Sąsiaduje, choć oddzielone, z tym zewnętrznym, styka się z nim soczewka oka, jest równoległe i wieloznaczne. Tu rządzi słowo, wystarczy wezwać odpowiednie i wszystko znajdzie się na swoim miejscu. Do tego miasta należą pamięć, sny i niespełnione pragnienia. Tu nie ma ładu – nazwy, przedmioty i budynki krążą, mieszają się – miasta „nie można ani opisać, ani narysować, rzeczywistość kwartałów ulic nie poddaje się rzutowi prostokątnemu. [...] Toteż nie jest możliwe przedstawienie miasta na płaszczyźnie i nie ma znaczenia, czy będzie to płaszczyzna papieru, ekranu czy pamięci” (SK, s. 50-51). Plan jednak istnieje. Rozciągają się na nim fantazyjne linie kolejowe, miraż dalekich i bliższych podróży: „Przestrzenie nazwy wypełnione są niekończącymi się torowiskami, przy których miasta tworzą się na krótko i tylko w razie potrzeby i zaraz potem znikają” (SK, s. 55).

W planie mieszczą się więc inne równoległe miasta-nazwy – boiska-Manchester i Liverpool, miasto-butelka Bordeaux, żaglowce – Rotterdam, Antwerpia i Haga, Chicago z walizkami pieniędzy, Nowy Jork z drapaczami chmur, speluna „Casablanca” i punkt Rzymu, do którego wszystko prowadzi. Pojawiają się także fantazyjne odpowiedniki Pragi, placu Konstytucji, Dworca Centralnego (złota Praga, plac w Montevideo czy dworzec w Mediolanie), tak różne od tych z miasta W i A. Sny o podróżach i miastach, współlistniejąc, uzupełniają „rzeczywistość”. W i A znajduje się w niemal wszystkich czasach, zanurzone „w zielonej wodzie pamięci” (SK, s. 61) i zadrukowane czcionką. Jednak żyć można tylko tu i teraz, w mieście dzisiejszym. Po innych miastach zostają jedynie słowa.

Czas, choć nie nadąga za myślą, rozwija się po spirali, w cyklu. Przypomina organiczny montaż. W pierwotnym planie nie zaprojektowano go, jednak to on utrzymywał maszynierię w ruchu i był wpisany w regułę spirali powtórzeń, pędu zębatego koła repetycji, zakładającą rozwój. Kiedy upłynął, okazało się, że miastem rządzi nie kąt prosty czy gwiazda, a meander. Powróciła zatem wyparta metafora drzewa: „Albowiem nic na świecie nie może zostać odcięte całkowicie i ostatecznie” (SK, s. 65). Może czas jest „tylko przybywaniem słoików w pniu drzewa i wypuszczaniem nowych pędów przez gałęzie” (SK, s. 64). „Wszyscy wiedzą, że «drzewo» i «maszyna» to tylko słowa, kto je wypowiada, na chwilę zatrzymuje ruch świata w swojej głowie” (SK, s. 65). Aby to naprawić, powstaje niemożliwa do spełnienia, bezimienna pokusa, aby uporządkować świat w cudzych głowach. To jed-

Interpretacje

nak niemożliwe: „Nic bowiem na świecie, nawet wyobrażenia – nie może zostać zniszczone całkowicie i ostatecznie” (SK, s. 66). A skoro tak, w przestrzeni nazwy istnieje wszystko, także to, co wcześniej zostało wykluczone. Pierwsze w opowieści Tulli miasto wykopów powstało z eksplozji poprzedniego, w którym wciąż jest lej po wybuchu, spotyka się z miastem ze wspomnień. Ludzie w gumiakach noszą wspomnienia tych nieżyjących, siedzących na otomanach. Jedni, jak i drudzy przedostali się tu przez lej. Formuła ocalenia powtarza się jeszcze raz:

Lecz skoro nic na świecie nie może zostać zniszczone całkowicie i ostatecznie, oczywiste jest, że pisane na wodzie litery [W i A – przyp. M.K.] gdzieś jeszcze trwają i będą trwać zawsze, razem z miastem zasobnym w kruche filiżanki i łatwopalne meble, z bezpiecznym, całkowicie wolnym od katastrof, niepodatnym na patos miastem groteski. (SK, s. 69)

Tak więc istnieje przedwojenne miasto wraz z jego Nowym Jorkiem, Nowym Orleanem i Londynem, które zajmują w nim dużo więcej miejsca niż widziadła w mieście po kataklizmie i odbudowie. Na scenie (zatopionego teatru) pamięci (w stojącej wodzie) pojawiają się kolejne perspektywy i miasta wraz z przynależącymi im fantasmagoriami (m.in. XIX-wieczne z jego Petersburgiem, Odessą i Baku). Po kolejnych wstępujących na scenę postaciach zostaje ból.

Miasto jest „dziełem oczu” (SK, s. 77). Istnieją w nim wszystkie układy i możliwości. Składa się z elementów obrazu, które przesuwają się, rekonfigurują jak szkiełka w kalejdoskopie: „Można domyślać się miasta doskonałego w swej pełni, miasta, które jest sumą wszystkich możliwości. [...] Lecz właśnie ono, to miasto absolutne, toczony jest chorobą nieustających katastrof” (SK, s. 78).

Możą też istnieć mniejsze, pełne, skończone i zamknięte równoległe miasta. Miasto zmian jest nietrwałe, zależne od wspomnień. Wszystko ocalić się może jedynie w nazwie i w głowach. Sny o miastach łączą się, a kłębowisko snów jest światem. Okazuje się, że „rzeczywisty” świat nowego początku, powstały po wybuchu, także jest ze snu, podobnie jak idea utrzymania go w porządku.

Rozróżnienia! Życie i śmierć, drzewo i maszyna, początek i koniec! Każda nazwa, tak jak moneta, ma swój awers i rewers. Płacąc monetą, nie można wydać jej połowicznie, zatrzymując dla siebie orła lub reszkę. Wszystko, co wielkie, jest także małe, i odwrotnie. Dwuznaczność jest skutkiem nazywania rzeczy po imieniu. Każda nazwa staje na ostrzu noża, w desperacji, i zmusza do czynienia rozróżnień. (SK, s. 91-92)

Przymiotnik niesie przeciwprzymiotnik, domysł przeciwdomysł, dobro – zło, koniec stworzy początek.

Kto twierdzi, że świat jest podobny do drzewa, jest wrogiem i bratem tego, kto upiera się, że jest on podobny do maszyny. Obaj wiedzą, czym jest drzewo i czym maszyna. Próbując dotknąć istoty rzeczy, obracają tymi samymi nazwami, jakby klóćli się o cenny łup, podzieleni pragnieniem zgarnięcia całej puli, ale zgodni co do wysokości sumy i nazwy waluty; nie chcą przy tym nic wiedzieć o fałszywych banknotach. Lecz ten, kto opisze miasto stu tysiącami słów, wyhoduje sto tysięcy słów przeciwmiasta i każde z nich wróci do miasta jak zły szeląg. (SK, s. 92)

Mieszkańcy W i A dźwigają rzeczowniki jak cegły, lecz słowa nie są im posłuszne – znikają, przemieszczają się, zmieniają znaczenie. Po życiu zostają tylko nazwy, które niczym kwity depozytowe przechowują nominalne resztki desygnatów, obecne jedynie w książce czy słowniku (tej książce: „Oto ona”). Jednak to „boje słów” (SK, s. 94), nawigując, umożliwiają różnicowanie. Nazywanie, władza słowa ustala porządek ponad dialektyką. Język pełni funkcję stwórczą i magiczną, rozdziela. Jest jednak także stagnacją, wyznacza role i unieruchamia – „zatrzymuje w kadrze” (SK, s. 95). Nazywanie pozwala na chwilę ocalić, jednak zmienność i czas nie pozwalają nazwie nadażyć, można próbować ocalić przemijające życie, tworząc nowe nazwy, ale one także ulegają entropii. Język zamiast zachowywać i porządkować, ulega palimpsestycznej strukturze zacieków: „Miasto przemian, budowane przez pamięć i niszczone przez zapomnienie, jest miastem śmierci. Przepływ śmierci omija jedynie kamiennych murarzy i hutników w kamiennych ubraniach...” (SK, s. 98-99). Erozji miasta, entropii słów, powszechnemu rozpadowi nazwy towarzyszy gmatwanina pytań uwięzionych, przykutych do odpowiedzi.

Język, podobnie jak w czasach realizmu socjalistycznego, ma stwórczą moc, którą autorka dezawuuje, ujawnia kruchość struktur – móc wszystko, tworząc w języku, to znaczy nie móc nic. Kolejne obrazy świata ujęte w poetyckie wyobrażenia wypierają poprzednie, łącząc się z nimi i wystawiając na dziejowo konieczną klęskę. Jednak skoro obrazy świata ścierają się w walce, by ostatecznie połączyć się w syntezie – i nic nie może zostać naprawdę zniszczone – wszystko jest wieczne. Nie istniejąc, istnieje. Brak stałego kształtu, substancji świata jest tu przerysowany, dialektyczna modalność świata zmusza do ciągłej budowy, odbudowy, nadbudowy, zadowala się atrapą, projektem. Podobnie jak w leksyce czasów realizmu socjalistycznego, metaforyka architektoniczna i budowlana jest tu podstawową. Świat powstaje ze słowa w dialektycznym jego stawianiu się, przeciwstawianiu, ścię-raniu i łączeniu, jak w nazwie miasta, w którym pierwsza i ostatnia jego litera zostały od siebie figuracyjnie oddzielone, ale też połączone spójnikiem, zaczynają znaczyć jako obraz – W i A – znak miasta rozdartego na pierwszą i ostatnią literę: „Prawdziwe wyznaczniki rozwiązań urbanistycznych to nikomu nieznanne reguły łączenia zdań i tworzenia fabuły, zasady kojarzenia jednych myśli z innymi, przypisywania wagi pytaniom i odpowiedziom” (SK, s. 105).

Słowo, posiadając jak w logocentrycznym socrealizmie siłę sprawczą, jest budulcem podlegającym tym samym prawom. Podmiot wykuwa je, przekształca, przestacza, odnawia i modyfikuje, by nadażyć za dialektycznym ruchem. Jednak twórca nie ma nad nim pełni władzy, pragnie, by służyło życiu, nie staczało się w pustkę alegorycznych przedstawień, gotowych schematów. Ono jednak nie tylko poddaje się nicości, ale też powołuje brak w konstrukcji nowych wyobrażeń, nie umie zachować wobec próżni ikonicznych odniesień, pogrążonego także w obrazowych pamiątkach byłego życia. Świat ujawnia się jako wybrakowany, dostępny pozornie i dotyczy to zarówno przedwojennej przeszłości, czasów powojennej odbudowy, jak i wszelkich kolejnych momentów historii. Powstali z szablonów bohaterowie,

Interpretacje

opisani figurami losu, kliszami cząstkowych być także nie są prawdziwi, zagraża im to samo zniszczenie, pustka, co światu.

Jedyne dane życie, to „wolne od przymusu” (SK, s. 99-100) życie kamieni, jednak mieszkańcy go nie chcą. Zagładzie ulegają wszyscy i wszystko, oprócz niezniszczalnych kamieni. Rozsypujący się projekt, w którym oddzielają się wszelkie przeciwieństwa, ulega chaosowi przeciwności – to jego potop dopełnia aktu kreacji w destrukcji. Czy winna wszystkiemu jest zbyt wysoka iglica pałacu, która zarysowała niebo?

W *Snach i kamieniach* ściera się projekt historii z obrazami jego realizacji, marzenia (o) budowniczych z rzeczywistością, plany zabudowy z ich wykonaniem, kolejność założeń programowych realizmu socrealistycznego z zapisem pragnień mieszkańców W i A, przeszłość (przeciwmiasto) z przyszłością (W i A z planu). Jest tu miejsce na uwzględnienie głosów dominujących i wypartych, tych z centrum i marginesu. Tulli dopomina się o ludzi stworzonych z kombinezonów i tych pogrzebanych w ruinach miasta, chce mówić za tych, którzy nie mieli głosu. Mieszkańcy miasta i przeciwmiasta są jednakowo nierzeczywiści, istnieją na zdjęciach lub powstają ze sztamponowych kombinezonów, tworzą role społeczne, nikt nie pyta ich o zdanie, nie mają prawa ani do miasta, ani prawa głosu. Tak powstała na dychotomiach opowieść musi zostać anulowana, projekt syntezy nie spełnił się:

Miasto zrodzone przez drzewo świata na początku tej historii – nie istnieje, podobnie jak drzewo i jak my sami. Ale życie kamieni, nie znające troski o przeszłość i przyszłość, było i będzie: niezłomne, wolne od nazwy trwanie. (SK, s. 117)

Ocalenie podmiotu i pragnienie życia obywateli miasta sprowadzają się do wyjścia z typowej struktury socrealizmu, ujawnienia jego figuratywności (która, paradoksalnie, była antypostulatem programowym socrealizmu) i podstawiania pod monolityczny obraz kolejnych tropów, prospektów zmultiplikowanych miast. To, co może przetrwać z planu budowniczych, to kamienie (niczym alegorie same w sobie), wszystko inne rozmywa się w mnogości obrazów, także w martwych kliszach rzeczywistości – fotografiach przedwojennej codzienności, ale też i to dekonstrukcyjne, w kolejnych stypizowanych, symbolicznych obrazach PRL i kontr-obrazach wobec PRL ustanowionych, odsłoniętych.

Ratunek jest poza możliwościami narratora i poza zasięgiem świata przedstawionego, *Sny i kamienie* prezentują jedynie martwy język figuracji – projekt i jego ułomne wykonanie, plan i niepoddająca się mu rzeczywistość. Syntezy przeciwieństw nie da się założyć, z minionych sezonów wykiełkują nowe historyjki, samoistnie, nie zważając na szkic zarysowany na początku opowiedzianej historii. Ukazana dialektyka jako projekt tworzenia nowego rozpada się w strukturach samego języka, jest nietrwała, nie da się nad nią zapanować, nawet jeśli pilnować tego będą miliony budowniczych. Zdjęcia z gazet, dokumentów potwierdzających

tożsamość świata i postaci, filmów rozsypanych się na pojedyncze klatki dokumentują ład, ale też rozsadzają tworzony porządek.

Tulli nie zatrzymuje się na obnażeniu figuratywności filmowego projektu dialektyki, wyeksponowaniu kolejnych obrazów składających się na taśmową wizję, próbuje tchnąć życie w martwe obrazy, których nie była w stanie ożywić dialektyczna projekcja skazana na kliszowość zastanych obrazów socrealistycznej propagandy i pamięci, która zachowała jej ustalony raz na zawsze obraz. Płynne obrazy układają się w typowe dla socrealizmu opozycyjne tropy (drzewo i antydrzewo, miasto i przeciwmiasto, drzewo i maszyna, natura i kultura, przeszłe, pogrzebane i przyszłe, narodzone, stary i nowy człowiek). Unieważniając się, dają przestrzeń kolejnym symulacyjnym przemianom reprezentacji. Ujawniają bolesne konsekwencje zatrześnięcia w obrazie.

Technologiczna metaforyka socrealizmu, łącząca w syntezie naturę i kulturę, tworzyła obraz zjednania człowieka i maszyny¹³. W *Snach i kamieniach* człowiek jest mechanizmem i trybem automatu, konstytuuje proces dziejowy, a także mu podlega. Dzień i noc czuwa nad jego mechaniką. Wypiera przeciwmiasto.

„Wizja świata, łączącego rysy maszyny i ogrodu, dostarcza semantycznej motywacji konstrukcjom, z których część weszła do literatury lat 50. jako frazeologizmy”¹⁴ i językowe klisze.

Kominy jak hiperbole, wykrzykniki potwierdzają moc powstającego świata, są tłem i wartością samą w sobie, która może wymagać jeszcze większych wzmocnień. Budowane, rosnące, fotografowane i filmowane tło i plan pierwszy plakato-

¹³ „Mówienie o procesie historycznym językiem techniki jest składową praktyk metaforyzacyjnych ujmujących świat jako twór sztuczny, skonstruowany przez człowieka na wzór precyzyjnie działającego urządzenia. «Pociąg historii» okazywałby się w tej perspektywie konstrukcją spokrewnioną z dwoma typami przekształceń semantycznych. Typ pierwszy stanowiłby syntagmy przenoszące na człowieka właściwości maszyn lub procesów technologicznych; typ drugi – personifikacje, tj. wyrażenia przypisujące narzędziom pracy (maszynom, fabrykom) ludzkie cechy. «Mechanizacja» ludzi i «personifikacja» maszyn to dwa spokrewnione ze sobą sposoby literackiego kreowania «nowego» świata. W zabiegach, o jakich mowa, wyraża się idea świata harmonijnie urządzonego, gdzie układ: jednostka – społeczeństwo przypomina relacje, jakie zachodzą między elementami maszyny a całością, i gdzie sprawne działanie urządzenia zależy od prawidłowego funkcjonowania wszystkich podzespołów. Harmonia oznacza tu też coś więcej, a mianowicie idealne dopasowanie człowieka do narzędzia, pełne zespolenie ludzkich wysiłków i technicznych możliwości maszyn” (W. Tomasiak *Metaforyka*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 137-138).

¹⁴ Tamże, s. 140. (Por. W. Tomasiak *Metaforyka...: las/y rusztowań/kominów, rosną/wzrastają domy/miasta, kwitnie/rozkwita kraj/domy/cegły/gmachy*).

Interpretacje

wej rzeczywistości są (nie tylko symbolem technicyzacji, a) jednym z podstawowych elementów konstruujących ikoniczną reprezentację PRL. Obraz ma narzucać i ustanawiać ontologiczny porządek, jego powtarzanie jest strategią wprowadzania i utrzymywania nowego ładu.

Rekonstruowane sekwencje obrazów reprezentacji mają często charakter symboliczny, przypominają socrealistyczny szkic architektoniczny, którego mięka linia i zatarte kontury legitymowały wizję nowego świata, niepowstałego inaczej niż na papierze (jak twierdzi Włodarczyk, budynki tworzone przez komunistycznych architektów często nie musiały wcale zostać zrealizowane, wystarczyło, że pojawiały się na planach¹⁵). Tulli ponawia ten gest, snując na planach opartą, podstawiającą kolejne obrazy figuracji opowieść o stawianiu się miasta, walce tezy z antytezą w dialektycznym ścieraniu się obrazów nierzeczywistych, które miały zaistnieć w fantazyjnej syntezie – idealnego miasta ogrodu.

¹⁵ Por. W. Włodarczyk *Socrealizm: sztuka polska w latach 1950-1954*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991: „W historii architektury polskiej socrealizmu można wyraźnie wyodrębnić okres – w początkach wprowadzenia doktryny prawie wyłącznie zainteresowania się szkicami architektonicznymi, sposobem ich podania. [...] Postulat nowego dzieła architektury z końcowej fazy stalinizmu dobrze spełniał rysunek perspektywiczny. Założenia «państwa aktywnego» pozwalały mocą samego nazwania zmieniać rzeczywistość. Napotykało to oczywiście opory ze strony tej rzeczywistości. W architekturze napotykało np. kłopoty z technologią. W rysunku perspektywicznym można było przewyciężyć te ograniczenia i wypełnić ideowe zadanie, jakie stawiano przed architekturą. Przynajmniej na tym etapie udawał się przekład z języka ideologii, choć tylko na język szkicu. Mówiono o «obrazie architektonicznym», a nie konkretnym budynku, który rozplątywał się w bliżej nieokreślonej strukturze” (s. 48-51) i dalej analizuje rysunek architektoniczny Marczewskiego *Marszałkowska róg Chmielnej 1955*, 1951: „Architektura została prawie pominięta. Dominującą rolę w szkicu odgrywa stosunek między «mieszkańcem» a budynkami. Budynki nie zostały określone precyzyjnymi kategoriami formalnymi, pozbawione są materialności, bliższe są dekoracji teatralnej. Jedynym powodem ich istnienia są stojący na galerijce widzowie. To w ich świadomości, poszerzonej o wiedzę «projektora», budynki konkretyzują się, osiągają pełnię wyrazu. [...] Celem architektury w ostatnim stadium stalinizmu nie było wyrażanie patosu epoki czy realizacja funkcji perswazyjnych, ale ciągle powtarzanie samej siebie, stała obecność w świadomości odbiorców bez sugerowania jakichkolwiek treści. W socrealizmie wszelka polisemiczność była zakazana. Architektura nie musi na nas oddziaływać. To, co o niej wiemy, a przede wszystkim to, co wiemy o epoce, w jakiej żyjemy, wystarcza, abyśmy oceniali ją pozytywnie. Budynek nie musi istnieć, wystarczy, że będziemy wiedzieli, jaka ta architektura powinna być. Centrum walki o architekturę realizmu socjalistycznego przeniosło się w ostatnich latach życia J. Stalina w sfery bardziej subtelne, na sferę świadomości. W architekturze socrealistycznej istniała skłonność do przewyciężenia materialności budowli. Ukryty program «dematerializacji» budynku miał swoje źródło w ideologii końca epoki stalinowskiej, ale daje się też wpisać w tradycje architektury ruskiej” (s. 51-52).

Miasto tymczasem rozwijało się z chwili na chwilę. Na planszach projektów kolumnady sięgały czwartego i piątego piętra, na placach były złote wodotryski, w górze rozpościerały się wiszące ogrody i przelatywały śmigłowce komunikacji miejskiej, dla których ładowiska przewidziano na rozległych jak place dachach, pod ziemią zaś sunęły cicho poduszki ledwie dotykające szyn. A tramwaje, tramwaje, tramwaje jeździły od świtu do nocy z jednego końca miasta na drugi i z powrotem. (SK, s. 29)

Niematerialny charakter socrealistycznych projektów, ich funkcję mistyczną osiągnano za pomocą peryfrazy, umowności, powtarzalności obrazów, synonimiki, neologizmów, łańcucha pojęć i obrazów¹⁶: „Maszyna”, „ogród” i „walka” – to główne kategorie pojęciowe, dostarczające tworzywa słownego mowie przenośnej lat 50.”¹⁷.

Świat, łącząc w swej strukturze powyższy paradygmat, powstaje z drzewa, rządzonej jest analogiczną do niego maszyną, która wciąż podlega imperatywowi walki – by usunąć i wyciąć suche konary. Konfrontowany jest jednak także z futurystyczną wizją wiszących ogrodów zaplanowanych w projekcie.

Jedną z rekontekstualizowanych metafor jest w *Snach i kamieniach* parowóz dziejów¹⁸. Tory, po których jedzie pociąg historii, wymykają się kontroli oczywistości, prowadzą w miejsca zakazane i wyparte, rozciągają się samorzutnie w nieskończone przestrzenie wysnute z marzeń. Maszynista, a właściwie także sama lokomotywa są tu już niepotrzebni. Utarte wyobrażenie przetrada się w walkę o życie wobec i przeciw martwej alegorii.

Mit panowania człowieka nad naturą w zespoleniu z maszyną zostaje u Tulli zestawiony z wieżą Babel – sercem mechanizmu i najważniejszym elementem organizmu jest pałac, który, rysując niebo, powoduje katastrofę i unieważnienie mitu założycielskiego. Wznoszenie nowoczesnego gmachu jest jednak zharmonizowane z sielankową atmosferą.

Centrum komunistycznej Arkadii wyznacza „wspólny dom”. Motyw domu pozwala wprowadzić do arkadyjskiej przestrzeni jej mieszkańców. Okazują się nimi nie pasterze, lecz inżynierowie i murarze, ludzie, dzięki którym „Rosną mury wyniosłe swobody”...¹⁹

W *Snach i kamieniach* mieszkańcy zostają oszukani, Arkadia – jak to bywa w dialektyce – wydarzy się jutro, miasto jest przeznaczone nie dla nich, są w nim sa-

¹⁶ Por. W. Włodarczyk *Socrealizm: sztuka polska w latach 1950-1954*, s. 108.

¹⁷ W. Tomasik *Metaforyka...*, s. 142.

¹⁸ Źródło metafory znajduje się w *Walkach klasowych we Francji 1848-1850* („Die Revolutionen sind die Lokomotiven der Geschichte” – „Rewolucje są lokomotywami historii”). *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*, K. Marks *Walki klasowe we Francji od 1848 r. do 1850 r.*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka, Warszawa 1984, s. 117; tegoż *Walki klasowe we Francji 1848-1850*, Książka i Wiedza, Warszawa 1979, s. 146; tegoż *Walki klasowe we Francji 1848-1850*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 64.

¹⁹ W. Tomasik *Metaforyka...*, s. 140-141.

Interpretacje

motni i obcy. Znajdujący się w centrum pałac jest miejscem utopijnym i ze swej istoty niemożliwym, w którym zwyczajnie żyć się nie da.

Tulli demontuje także wyobrażenie o nowym socjalistycznym człowieku. Antropologiczny projekt socrealizmu wynikający z XIX-wiecznych utopii, marzeń o okiełznaniu natury przez ludzi, a także z marzeń na temat uspołnienienia osiągnięć technicznego i społecznego postępu oraz wyrugowania kapitalistycznej, uprzedmiotowiającej podmiot separacji zostaje zestawiony z wizją wyrastającą z marksistowskiej alienacji pracy, powołującą nowego człowieka z ubrań roboczych. U Tulli stan ten jest aktualny, nie ma możliwości wdrożenia Marksowskiego postulatu traktowania tego, co społeczne, jako własne, nowy człowiek być może dopiero się narodzi z obywateli miasta, jednak oni sami są tu obcy. Nie ma także szczęścia ani możliwości zrealizowania postulatu wolności jako dobrowolnej jedności osobnika z całością – brak zarówno indywidualizmu, jak i wizji całości.

Zniesienie alienacji dokonuje się w socrealistycznym świecie dzięki redukcji i uproszczeniu rozumienia człowieczeństwa. Mamy tu do czynienia tylko z iluzją syntezy, spójnego połączenia jednostki w zbiorowość. W istocie nowy człowiek traci rysy indywidualne [...], traci cielesność, gubi instynkty i popędy (poza tymi, które wiążą go ze społeczeństwem).²⁰

Powstały z roboczych kombinezonów Nowy Człowiek w istocie jest zredukowaną do kitla, munduru, fartucha rolą społeczną. Czuje się nieswojo w stworzonym świecie, nie jest to miejsce, w którym może się zadomowić. Okazuje się nawet, że świat stworzony dla nowej „pracowitej rasy” nie przynależy do niej. Zawiodły pokładane w nim nadzieje, mieszkaniec W i A nie spełnił idei nowego człowieka. Być może, choć i to wątpliwe, w przyszłych pokoleniach ta idea powstanie z niego. Tymczasem bezwolny, podporządkowany koniecznościom wynikającym z budowy nowego ładu obywatel z zawiedzionej nadziei może zostać rozliczony (choćby przez postaci z plakatów).

Wbrew optymistycznej wizji socrealizmu w prozie Tulli realizuje się tragizm i fatalizm egzystencji. Człowiek jest skazany na cierpienie, a jego istnienie jest przykre i przypadkowe, pozbawione indywidualnego rysu. Szablonowe postaci objawiają się nawet nie jako figury losu, a raczej jako bezosobowe, plakatowe typy. Skrajnie abstrakcyjne potraktowanie ludzkiego życia wypiera zarówno życie, jak i śmierć. W zaprojektowanej rzeczywistości jest ona niemożliwa, niezaplanowana, nie wydarza się, wszystko trwa.

PRL, stając się obrazem, został ujednolicony z ikonografią socrealizmu, zlał się w jeden propagandowy obraz, którego ponowne zdialektyzowanie oraz dekonstrukcja mogą go wyrwać dominacji oczywistości. Stworzenie sztuki socrealizmu jako egzemplifikacji dyskursu władzy spowodowało dominację owego dyskursu (wobec) powstałych w jego obrębie dzieł, czemu jednak służy przeciąganie tego paradygma-

²⁰ M. Brzostowicz-Klajn *Nowego człowieka obraz*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 151.

tu na całą historię tego okresu aż po dzisiejszą o nim opowieść? Magdalena Tulli w *Snach i kamieniach* tematyzuje i odgrywa na nowo tę własność PRL-u, ujawniając także jej znakową pustotę, uwyrażniając pola semantyczne i miejsca ustalonych figur – po derridowsku różnicuje, wynika z tego rozpad, skruszenie figuratywnych klisz, po których to, co zostaje, to pragnienia i uczucia (ból, pustki i smutku) – ludzkie i prawdziwe – znajdujące się po każdej stronie dychotomicznie rozpadającej się syntezy ustanowionej rzeczywistości.

Tulli wystawia alegoryczność na pokaz, przesadnie zaznacza dyslokację W i A, a także wypacza socrealistyczną strategię konkretności i uogólnienia, czyniąc szczegół, detal – oderwanym od wizji typowej, potocznej wizji świata oraz posługując się powszechnikami – wplatając hasła propagandowe i powiedzenia w nurt języka, którym tworzy świat przedstawiony. Plakatowość socrealizmu dążyła do uproszczenia, tu okazuje się ona kłopotliwa, zamyka możliwość opowieści, jest martwym zatrzaśnięciem świata w alegorii, powoduje bezruch, jest jednak także materiałem, z którego montowane są *Sny i kamienie*.

Szkicując świat, Tulli rozsadza wymyślony porządek. Konstruuje i dekonstruuje, tworzy i niszczy²¹. To znamieny gest *Snów i kamieni* powtarzający grę dialektycznego ruchu, w którym nawet martwa alegoria może przyczynić się do montażowego skoku. Zamierzeniem pisarki wydaje się nie walka i wykluczenie, a totalna synteza, współistnienie wszystkiego, upomnienie się o pełne życie, inne niż dostępne życie kamieni – swoisty uniwersalizm.

Niech pustka rozpościera się we wnętrzu każdej cegły i przenika wszystko na świecie: domy, słońce i gwiazdy, chmury na niebie, powietrze w płucach i płuca same. Dopiero wówczas ręka zacznie pasować do uchwytu narzędzia, a czapka do głowy i klatka żeber przestanie oddzielać serce od reszty świata. Wtedy łatwiej będzie przyjąć oczywistą prawdę, że przyniatający nas ciężar nic nie waży. (SK, s. 116-117)

21 „[...] zadanie artystów nie polegało na tworzeniu i rozwijaniu sztuki realizmu socjalistycznego, lecz na destrukcji własnej twórczości (przypis: Paradoks ten jest dostrzegalny tylko od strony artysty i to przy założeniu, że uzna się go za rzeczywistego kreatora, za podmiot aktu twórczego. W socrealizmie taka sytuacja raczej nie ma miejsca [stąd może u Tulli agon i brak podmiotu w SiK – przyp. M.K.]. Nie oznacza to, że socrealizm (zbiór wszystkich dzieł) jest nicością. Jest zestawem stylizacji osiągniętych za cenę rezygnacji z własnej twórczości. [...]. Destrukcja własnej twórczości była bowiem częścią realizmu socjalistycznego” (W. Włodarczyk *Socrealizm: sztuka polska w latach 1950-1954*, s. 38).

Interpretacje

Abstract

Marta KOSZOWY

Deconstruction of the dialectic. Magdalena Tulli's *Dreams and Stones* (in the face of socialist realism)

The article is based on the assumption that the category of the figural tends to be used as an oppressive epistemic structure. Paving the way to the obvious, an image resists any questions and is an answer in itself. The author aims at the description of this mechanism on the examples of Magdalena Tulli's *Dreams and Stones*. Choosing typicality and reducing the story of the world to specific allegorical roles, socialist realism created a language for the description of its times, from which the period has liberated itself. Once created clichés block any access to knowledge, by presenting the moments of history in the dead light of allegory. Identity of the discourse, its images is substituted for reality, as well as for any attempt at narrating it. According to the author, Magdalena Tulli manages to deconstruct this process in her literary montage.