
Zatarte tryby terażniejszości. Afektywne struktury czasowe w twórczości Magdaleny Tulli

Justyna Tabaszewska

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 5, S. 96–120

DOI: 10.18318/td.2020.5.7 | ORCID: 0000-0001-9077-8817

Historyjka rozwidła się tu we wszystkich kierunkach, korytarze przecinające hol zdają się nie mieć końca i można się domyślać ich niezliczonych, coraz to nowych rozgałęzień.¹

1. Uwagi wstępne

Kultura polska, analizowana z perspektywy badań nad pamięcią, a pośrednio i badań nad afektami, wydaje się nadmiernie skupiona na przeszłości, na tym, co wprawdzie minione, ale wciąż żywe w rozmaitych, często konstruowanych na nowo, wizjach pamięci. Stosunkowo niewiele uwagi poświęca się jednak temu, jak wygląda budowana na podstawie tak silnego przywiązania do przeszłości relacja tego, co już się wydarzyło, z tym, co się wydarza lub ma się wydarzyć, a więc – mówiąc prościej – między rekonstruowaną przeszłością a doświadczaną

Justyna

Tabaszewska

– adiunkt, autorka książek *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji* i *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci* oraz artykułów publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”. Pracuje w Instytucie Badań Literackich nad projektem „Afektywne poetyki pamięci. Polska literatura i kultura wobec przełomu roku 1989”. Kontakt: justyna.tabaszewska@ibl.waw.pl

1 M. Tulli *Tryby*, WAB, Warszawa 2003, s. 133.

teraźniejszością oraz antycypowaną przyszłością. Spośród różnych tekstów kultury problematyzujących tę relację na szczególną uwagę zasługuje pisarstwo Magdaleny Tulli.

Twórczość Tulli, analizowana z perspektywy badań nad afektami oraz emocjami, odsłania swoją – bardzo interesującą moim zdaniem – podszewkę. Jest nią specyficzna, w każdej powieści skomplikowana na nieco inny sposób, perspektywa czasowa oraz bezpośrednio z nią związana zmiana funkcji klasycznie przypisywanych narratorowi. Chociaż pisarstwo autorki *Skazy* analizowane było już wielokrotnie, warto moim zdaniem spojrzeć na nie ponownie i zinterpretować je już nie tylko w odniesieniu do istotnych zmian, jakim literatura polska podlegała w okolicach roku 1989, lecz także w odniesieniu do problemu afektywnej relacji czasowej między przeszłością, przyszłością i teraźniejszością. By zadanie to było możliwe, warto jednak na początku odwołać się do najistotniejszych typów odczytań powieści Tulli.

2. Klucze literaturoznawcze, afektywne wytrzychy

Twórczość Magdaleny Tulli znajdowała się w centrum zainteresowań krytyków w zasadzie już od debiutu literackiego autorki. Poszukiwaniu przez badaczy kolejnych kluczy do odczytania powieści Tulli towarzyszyła często potrzeba wpisania tej literatury w szerszy model funkcjonowania nowej prozy. Próby takie podejmował między innymi Przemysław Czapliński, pisząc – już w połowie lat 90. XX wieku – o tak zwanym nieepickim modelu prozy w literaturze. Czapliński zauważał, że czas kształtowania się tego modelu przypada mniej więcej na schyłek lat 80. oraz definiował go w następujący sposób:

Nurt ten opatrzyć można – dla zaznaczenia ciągłości historycznoliterackiej – nazwą „nieepicki model prozy”, co jest kontaminacją terminu „nieepickie powieści”, którym posłużył się Jan Walc w odniesieniu do Konwickiego, oraz terminu „poetycki model prozy”, którym Włodzimierz Bolecki określił jeden z dwu podstawowych modeli prozy dwudziestolecia międzywojennego².

Nieepicki model prozy przeciwstawiony jest nurtowi określanemu jako fabulacyjny, do którego należą – między innymi – twórczość Pawła Huellego,

2 P. Czapliński *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie” 1996 nr 5, s. 68.

Olgi Tokarczuk, Izabeli Filipiak oraz Andrzeja Stasiuka. Fabulacyjny model prozy korzysta ze znanych, utrwalonych wzorców kompozycyjnych powieści (w tym: prozy sensacyjnej i detektywistycznej), jako źródłowy dla – głównie – różnych wariantów powieści inicjacyjnej³.

W koncepcji Czaplińskiego⁴ dochodzi do bardzo interesującego połączenia dwóch, często traktowanych odrębnie, typów odczytań powieści powstających po roku 1989. Krytyk z jednej strony osadza analizowane przez siebie utwory w pewnej stosunkowo nowej tradycji, z drugiej zaś pokazuje, jak pracuje język i zbudowana na nim metaforyka w powieściach, które określa jako nieepickie. Badacz zarówno więc poszukuje miejsca, jakie na mapie nowej literatury, a szerzej i twórczości kulturowej, zajmują konkretne powieści, jak i stara się zdefiniować, do czego służy prezentowany przezeń nieepicki model tworzenia prozy.

Jak wspominałam, proza Tulli prowokowała badaczy do szukania konkretnych kluczy umożliwiających jej odczytanie. Czapliński dostarcza co najmniej dwa takie klucze: pierwszym jest wpisanie tekstu w konkretną, choć dość nową, tradycję, drugim – zauważenie, jaką funkcję w tworzeniu narracji pełni język.

Odmienne klucze, choć do tych samych zamków, proponuje – do pewnego stopnia polemicznie ze spostrzeżeniami Czaplińskiego – artykuł Jerzego Jarzębskiego, który zwraca uwagę na specyficzne splątanie w prozie lat 90. fantastyki z realizmem⁵. Jarzębski wskazuje, że istotną cechą pewnego nurtu współczesnej prozy jest chwyt hybrydowego połączenia realizmu i fantastyki. Do nurtu tego, zapoczątkowanego przez *Opowieści galicyjskie*, można zaliczyć także *Zwał* Sławomira Shuty, *Niehalo* Karpowicza oraz trzy powieści Tulli:

3 Czapliński w swym artykule dokonuje podziału, który koresponduje także z uwagami Bogumiły Kaniewskiej w artykule *Metatekstowy sposób bycia*, opublikowanym w tym samym numerze „Tekstów Drugich”. Zgodnie z tezami Kaniewskiej, słusznie przypomnianymi przez Krzysztofa Uniłowskiego kilka lat później, polską powieść lat 90. można podzielić na powieść meta i powieść story. Por. B. Kaniewska *Metatekstowy sposób bycia*, „Teksty Drugie” 1996 nr 5, K. Uniłowski *Pije meta do story, piją obie do postu*, „Teksty Drugie” 2002 nr 1-2.

4 Wyrażanej także w innych artykułach, por. P. Czapliński *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989-2005 wobec Wielkich Narracji*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Elipsa, Warszawa 2007 oraz P. Czapliński *Wobec literackości*, cz. 1: *Metafikcja i powrót fabuły*, w: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

5 J. Jarzębski *Realizm podszyty fantastyką*, „Teksty Drugie” 2008 nr 6.

Tryby, Skazę oraz *W czerwieni*. Istotną cechą tej podszytej fantastyką prozy realistycznej jest swoiste rozdwojenie, widoczne doskonale także w narracyjnej warstwie *Skazy*⁶.

Z przedstawionymi powyżej interpretacjami⁷, interesującymi i moim zdaniem również reprezentatywnymi dla odczytań prozy Tulli w obrębie szeroko rozumianej literatury, kontrastują analizy, które za punkt wyjścia biorą nie pierwsze powieści pisarki, lecz *Włoskie szpilki*, a później – *Szum*. Umieszczają one twórczość Magdaleny Tulli w odmiennym kontekście, eksponującym doświadczenia związane z traumą Holokaustu, zwłaszcza traumą drugiego pokolenia ocalańców. Odczytania te czerpią wyraźnie z prowadzonych w ostatnich latach badań nad pamięcią, traumą i afektami oraz poruszają niezwykle interesujące i zarazem dość szczegółowe problemy, takie jak relacje przestrzenne, kwestia postrzegania i przedstawiania miejsc, problem nieświadomości Zagłady oraz zagadnienie „zanieczyszczenia pamięci” o Holokauście⁸. Te zasadniczo odmienne konteksty, aktywowane przez naukowców zajmujących się twórczością Tulli, splatają się jednak w konkretnym punkcie, który można określić jako zapętlenie, zaburzenie funkcjonowania pamięci, charakterystyczne dla funkcjonowania pamięci drugiego pokolenia ocalańców⁹.

6 Jeszcze inaczej – wciąż tę samą cechę powieści Tulli – postrzega Andrzej Zawadzki, umieszczając twórczość pisarki nie w kontekście fantastyki, lecz w (silnej w polskiej literaturze) tradycji tworzenia światów i podmiotów o słabej ontologicznej podstawie. Por. A. Zawadzki *Słaba ontologia w nowoczesnej literaturze polskiej. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2008 nr 3, s. 38.

7 Do szczególnie interesujących zaliczają się również m. in. następujące artykuły: M. Suchańska *Eksperyment Magdaleny Tulli*, „Polonistyka” 2006 nr 6, s. 16; B. Darska *Co zrobisz, gdy cię uszyję?*, „Dekada Literacka” 2006, nr 1-2; I. Poprawa *Taki świat, jakie opowieści*, „Odra” 2006 nr 5, s. 132-133.

8 Por. B. Przymuszała *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie” Magdaleny Tulli*, „Akcent” 2008 nr 4.

9 Szerzej o tym zjawisku pisze m. in. Marianne Hirsch, zwracając uwagę nie tylko na fakt, że drugie pokolenie „diedziczy” traumę, lecz również poczucie wyobcowania. Por. M. Hirsch *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, vol. 17, nr 4 oraz M. Hirsch *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012. Por. również artykuły A. Szczepan *Krajobrazy postpamięci*, „Teksty Drugie” 2014 nr 1, s. 104, K. Dzika-Jurek „Setka szarych palt”. *(Nie)świadomość Zagłady w powieści „Skaza” Magdaleny Tulli*, „Teksty Drugie”, 2013 nr 5. Szczególne miejsce w tych analizach zajmują próby określenia relacji między językiem, reprezentacją a doświadczeniem, jak dzieje się to m.in. w artykule Marka Zaleskiego o znaczącym tytule *Niczym mydło w grze scrabble*, „Teksty Drugie” 2013 nr 6.

3. Afektywne tryby narracji

3.1. Narrator i jego struktura

Próba przeanalizowania relacji między strukturą afektywną i strukturą czasową w twórczości Tulli wymaga zwrócenia uwagi także na specyficzne relacje wewnątrztekstowe, budowane w większości powieści pisarki. Doskonałym przykładem mogą być wydane po raz pierwszy w 2003 roku *Tryby*. Książka ta zaczyna się od bardzo interesującego wyznania:

Stwarzanie światów! Nie ma nic prostszego. Podobno wytrząsa się je z rękawa. A po co? Żeby nacieszyć oko migotaniem, kiedy wznoszą się ku światłu, drżące jak mydlane bańki [...]. Nic więcej nie wie o tym narrator, figura raczej podrzędna. Wyznaje to z ubolewaniem. Sam postawiony wobec faktów dokonanych, troszczy się tylko o jedno: żeby od razu w pierwszym zdaniu nie popaść w banał.¹⁰

Początek *Trybów* opowiada o początku każdego artystycznego projektu. O stwarzaniu pewnego świata, o ustanawianiu tego wszystkiego, co staje się przedmiotem reprezentacji. Zwykło się uważać, że świat budowany przez narratora, zaczyna się wydarzać za jego pośrednictwem. Tutaj jednak widać stwarzania świata nie ma nic wspólnego z mozolnym konstruowaniem, wymyślaniem lub rozpisywaniem tego, co ma zostać przedstawione. Świat pojawia się niejako samoistnie, wypada z rękawa, konfrontując narratora z tą dopiero co zrodzoną rzeczywistością, która wydarza się niejako bez przyczyny i bez celu. To realia, które funkcjonują jak afekt: rodzą się w trudny do ustalenia sposób i istnieją tylko po to, by afektować. Nie ma innego celu, nie ma innego powodu jej istnienia. A podmiot stoi wobec niej, z trudnym zadaniem obleczenia doświadczonego afektu w słowa, tak, by to, co zaafektowało narratora, mogło afektować dalej.

Pojmowanie afektu, które tu proponuję, korzysta z dwóch kontekstów metodologicznych. Pierwszym jest koncepcja Barucha Spinozy, definiującego ciało w kategoriach ruchu i spoczynku, z czym wiąże się jego twierdzenie, że ciało ma zdolność do wchodzenia w relacje, a co za tym idzie – moc i potencjał do oddziaływania i bycia przedmiotem oddziaływania, do tworzenia afektu i odbierania go. Drugą wykorzystaną tu koncepcją są spostrzeżenia między innymi Jill Bennett, uznającej afekt – oraz traumę – za doświadczenie

¹⁰ M. Tulli *Tryby*, s. 5. Każde następne cytowanie z tej książki oznaczone będzie jako [T].

transaktywne¹¹. Zdaniem Bennett transaktywny charakter afektu oraz trauma sprawia, że wprawdzie nie można go – nawet w języku sztuki – przedstawić (nie jest więc możliwa mimetyczna reprezentacja afektu), ale można za pomocą odpowiednich środków artystycznych wytworzyć specyficzną sytuację, która czyni odbiorcę wrażliwym na kontakt, na bycie dotkniętym, czyli zaafektowanym właśnie.

Afektywność powieści Tulli ma moim zdaniem ten właśnie charakter: przez specyficzną konstrukcję tekstu oraz narratora wykreowany świat ma stać się przestrzenią nie tylko przedstawienia afektu wewnątrztekstowego, lecz także prowokowania afektywnej odpowiedzi u odbiorcy. Afekt jest przyczyną i celem podejmowanego w ramach tekstu wysiłku, jedynym punktem troski narratora, który – chcąc skutecznie uczestniczyć w tym planowym procesie przekazywania afektu – musi zawsze pozostawać podwójny: afektowany i afektujący.

By lepiej przyjrzeć się temu procesowi, spójrzmy na trzy charakterystyczne fragmenty tej samej powieści:

Narrator mógłby teraz zapewnić, że widział na własne oczy zdarzenia rozgrywające się w holu hotelowym, tak samo jak przyjazd taksówki. [T, 21]

Nie było, jak dotąd, okazji rozmówić się z kimś kompetentnym, kto wiedziałby lepiej od narratora, ku czemu zmierza ta historyjka, toteż obrót spraw zaskakuje go raz po raz. [T. 24]

[...] kim właściwie jest narrator, pozwalający sobie bez żenady na konkluzje tego rodzaju. Czy on także dźwiga ciało, czy doznaje uczuć i pragnień oraz jakiej jest płci. [T, 39]

Każdy z przytoczonych fragmentów problematyzuje relację między osobą mówiącą w tekście a instancją nazywaną narratorem. Najprostszym sposobem ominięcia tej dość oczywistej komplikacji byłoby stwierdzenie, że narrator w powyższych cytatach po prostu mówi o sobie w trzeciej osobie. O ile w przypadku pierwszych dwóch cytatów takie rozwiązanie mogłoby się sprawdzić, o tyle nie byłoby ono zbyt udane w przypadku ostatniego fragmentu. Kim jest bowiem ten, który pyta o tożsamość narratora? Narratorem

11 Por. J. Bennett *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford, California 2005.

samym, który pyta o siebie? Nie sędzę. Myślę, że płodniejszym poznawczo w przypadku twórczości Tulli byłoby zaryzykowanie twierdzenia, że istnieją – poza bohaterami, którzy często funkcjonują jedynie marginalnie – co najmniej dwie instancje paranarracyjne. Tego (lub tej), który (która) mówi, i tego (tej), który (która) opowiada.

Ponownie, by wyjaśnić tę zależność, zanim spróbuję zaproponować jakąkolwiek ramę teoretyczną dla odczytania tego zjawiska, chciałabym odwołać się do powyższych cytatów. Pytanie o narratora, postawione w jasny i klarowny sposób, każe zastanowić się nie tyle nad tym, kim konkretnie jest narrator, czy jest narratorem pierwszo- czy trzeciosobowym itp., ale czy w ogóle narrator jest instancją w jakikolwiek sposób realną. Czy narrator – oprócz tego, że ma moc mówienia, a więc między innymi tworzenia konkluzji – ma również moc odczuwania, przeżywania emocji i afektów? Nieprzypadkowo pytanie o jego status jest pytaniem o zdolność do odczuwania, do posiadania ciała, emocji i doznań.

Ten narrator o niewyjaśnionym statusie afektywnym pozostaje kimś zdecydowanie różnym od instancji narracyjnej rozumianej jako dostarczyciel sensów. Narrator *Trybów* nie zna zakończenia historii, nie jest zatem zdolny do opowiadania rozumianego jako ustrukturyzowany sposób przedstawienia pewnej opowieści. Narrator raczej mówi, raz po raz zaskakiwany kierunkiem, w którym zmierza opowieść.

Instancja określana jako narrator pozostaje więc w pewnym sensie bierna: mogłaby zapewnić sobie silniejsze osadzenie w tekście przez wykorzystanie statusu świadka, ale tego nie robi, mogłaby sobie pozwolić na panowanie nad tekstem, gdyby znała punkt, ku któremu zmierza historia, mogłaby wreszcie przynajmniej określić i ujednoznaczyć swój status, ale to również nie zostaje uczynione. Zamiast tego narrator daje się nieść opowiadaniu: reaguje na nie, jest zaskoczony jego przebiegiem. Następuje więc specyficzny zwrot: zmienia się układ zależności między narratorem, opowieścią a odbiorcą. Skutkiem tej zmiany jest również zmiana w strukturze afektywnej tekstu: opowieść przestaje być tworzona po to, by afektować odbiorcę i zapewnić panowanie nad strefą opowiadania narratorowi. Opowiadanie wytwarza się przez afektowanie podmiotu mówiącego.

Nie bez przyczyny analizując to, w jaki sposób funkcjonuje narracja w tej opowieści, nie odwoływałam się do warstwy zdarzeniowej, do tego, co jest opowiadane. *Tryby* są najwyraźniejszym w twórczości Magdaleny Tulli przykładem utworu, w którym zdecydowanie ważniejsze jest „jak”, niż „o czym”. Ściśle rzecz biorąc, „jak” warunkuje i wyprzedza „o czym”. Spójrzmy na jeszcze jeden fragment:

Wybierając piętro, winda reguluje ruch okoliczników, one zaś krótko przycinają wątki; ograniczając miejsce i czas, upierają się przy sposobie i pokrywają milczeniem przyczynę. [T, 137]

Stworzone przez narratora, wytrząśnięte z rękawa światy szybko przestają go potrzebować. Raz wytworzone tytułowe tryby powieści pracują bez jego woli i kontroli, choć oczywiście z jego udziałem. Są więc pierwszoplanowym, jeśli nie jedynym, tematem opowieści. Nie są to jednak tryby ściśle powieściowe, lecz afektywne, pracujące na afekt i nad afektem, dążące do jego reprodukcji i przekazywania.

Na pierwszy rzut oka takie ustawienie trybów, stworzenie narzędzia do produkcji afektów, wydaje się idealnym rozwiązaniem wyzwalającym narratora z niewdzięcznych powinności. Narrator, który nie jest władcą opowieści, lecz jej częścią, może wreszcie wyzwolić się z obowiązków określonych tradycyjnym pojęciem narracji. Ale zamiast nich, zamiast skrępowania figurą narratora, przychodzi inne zagrożenie – uwięzienia, zamknięcia:

Nie ma ucieczki, i może trzeba będzie aż do odwołania poruszać się wśród rozstawionych zawczasu dekoracji, między którymi nie sposób się dopatrzeć nawet najmniejszej szczeliny. [T, 38]

Ustawionych i wprowadzonych w ruch trybów nie sposób zmienić ani zatrzymać. Ukształtowany za ich pomocą świat nie zna wyjątków, odstępstw ani wyrw. Staje się i odtwarza za pomocą reprodukcji raz ustawionych zasad, za pomocą powielania i przekazywania wprawianych na początku w ruch afektów. Jedynym sposobem na przerwanie działania tych specyficznych afektywnych trybów jest całkowite zamilknięcie, rezygnacja ze zdolności do odbierania i przeżywania wrażeń. Spójrzmy na ostatnie zdanie powieści:

Czyżby smyczki wymknęły się po cichu, nie czekając na cyrkowy finał? Pamięć nie sięga daleko, dźwięki już się w niej zatarły. Nic więcej będzie widać ani słyhać. Cisza jest jak bezkresny ocean, w którym toną światy. Z ciemnością i bezwładem jeszcze nikt nie wygrał. [T, 148]

Cisza, ciemność i bezwład, obejmujące nie tylko to, co jest teraz, ale i to, co było, a do czego nie sposób już powrócić pamięcią, stanowią jedyną alternatywę dla trybów produkujących dekoracje. Jedno i drugie jest jednak całkowicie wszechogarniające, znosi nawet możliwość pomyślenia o alternatywie.

Historia albo toczy się tak, jak zostały ustawione tryby, albo przestaje się toczyć w ogóle.

Powieściowe tryby działają więc w sposób podobny do afektu: nie służą przedstawieniu jakiejś rzeczywistości, reprezentacji – nawet reprezentacji traumy – lecz mają na celu wyrażenie afektującego doświadczenia w języku, traktowanym jako aktywny uczestnik dokonującej się w polu tekstu wymiany. Warto w tym momencie podkreślić, że afektujący język nie musi być wcale „emocjonalny” w powszechnym tego słowa znaczeniu. Siła afektacji nie jest związana z emocjonalnością opisu, z jego uwikłaniem w próbę przekazania określonych stanów emocjonalnych czy uczuciowych. Niejednokrotnie afekt rodzi się z planowanego kontrastu, w przypadku pisarstwa Tulli – kontrastu między precyzyjnym, zdystansowanym językiem a doświadczeniem, którego ów język dotyka. Afektywny język ma głęboko transaktywny charakter. Z jednej strony aktywuje rzeczywistość określonego doświadczenia, z drugiej prowokuje odbiorcę do otwarcia się na afektację, do pozostania podatnym na rodzące się w obliczu cudzego doświadczenia własne odczucia. Nawet wtedy, gdy uczucia podmiotu pozostają niewyrażone. Brak emocji tam, gdzie ich oczekujemy, bywa bardziej afektujący niż próba opisu określonego odczucia.

Ta skomplikowana gra afektowania i afektacji jest możliwa głównie dzięki specyficznej konstrukcji narracji, opierającej się na skomplikowaniu, w niektórych zaś przypadkach nawet podwojeniu figury narratora, funkcjonującego równocześnie jako afektujący tekst i przez tekst afektowany. Tak konstruowane powieściowe tryby pozwalają na prowadzenie subtelnej gry z doświadczeniem afektu, która opiera się – poza komplikowaniem instancji narracyjnej – na eksplorowaniu specyficznego postrzegania czasu.

3.2. Afektujący język

Jak już szkicowo wskazywałam, narzędziem służącym aktywowaniu afektu jest w przypadku prozy Tulli specyficzny, przesycony metaforami język. Stosowane przez pisarkę chwytły pozostają zaskakująco spójne w praktycznie wszystkich powieściach, zarówno tych, które już pierwszoplanowo inspirowane są osobistymi doświadczeniami, jak i tych, których warstwa znaczeniowa pozostaje o wiele bardziej metaforyczna. Szczególnym przypadkiem użycia języka jest bez wątpienia *Skaza*, sytuująca się na przecięciu tych dwóch nurtów w twórczości pisarki. Metaforyczny język tego utworu kontrapunktują wyraźne ślady wydarzeń, które równocześnie już się wydarzyły, wciąż się

wydarzają i będą się wydarzać. Ta specyficzna perspektywa czasowa sugerowana jest już od pierwszych słów powieści:

Zacznie się od strojów. To krawiec dostarczy je wszystkie hurtem. Na oko doberze fasony, paroma szczęknięciami nożyc powoła do życia przewidywalny repertuar gestów. Oto w kręgu światła ścinki tkanin, strzępy nici, a dookoła ciemno.¹²

Pierwsze zdanie przywodzi na myśl przyszłą perspektywę, zapowiedź tego, co ma dopiero nastąpić. Jednak już czwarte sugeruje czas teraźniejszy, wskazuje na to, co dzieje się tu i teraz, co jest przez narratora widziane. W dalszym ciągu powieści perspektywa czasowa ulega kolejnym komplikacjom: rzeczy zarazem wydarzają się tu i teraz, jak i już się stały, już się wydarzyły. Symboliczny język, czerpiący z leksyki związanej z krawiectwem, a więc z materiałami, cięciem, szyciem i przykrawaniem strojów pozostaje spójny między innymi z językiem stosowanym we wcześniejszym o kilka lat *W czerwieni*. Nietrudno zauważyć, że materiałowość łączy się u Tulli z materialnością, z cielesnością. Materia, którą się przykrawa, są nie tylko stroje, ale także ciała wspomnianych kilka razy uchodźców; materiałem, który podlega kolejnym rewizjom, jest również materiał powieści. Każda z tych trzech materii i materialności – językowych, rzeczowych i cielesnych – przeplata się ze sobą:

Tutaj materiał został na przykład z lekka naciągnięty, tam nieznacznie przymarszczony, nadmiar wpuszczono w szwy i zaprasowano w miarę gładko, żeby to razem z faktami dało się dopasować do gotowych od zawsze konkluzji na temat tej albo tamtej postaci. [S, 7-8]

Materiał ubrań jest bezpośrednio związany z materialną powłoką, z ciałem, a materia tekstu, materiałem, z którego się go szyje, jest język. Każda z tych materii i materialności jest jednak głęboko niedoskonała, podatna na tytułowe skazy. Spójrzmy na dwa fragmenty:

Wytykane palcami z powodu zbyt obszernej linii, za grubo wатовanych ramion i przesadnie szerokich kołnierzy, szczegółów, jakich na obcym gruncie nie da się obronić przed ośmieszeniem. [S, 79-80]

12 M. Tulli *Skaza*, WAB, Warszawa 2006, s. 5. Kolejne cytowania z tej książki oznaczone będą literą [S].

Każda powłoka wydaje się równie odpowiednim kostiumem w okolicznościach nagłej śmierci i szczęśliwego ocalenia, w scenach wywyższenia i hańby. Ciało o niczym nie przesądza i dlatego niewiele znaczy. [S, 98]

Skojarzenie ubrania z ciałem odsłania nie tylko intymność ubrań, lecz także – na zasadzie odwrotnej analogii – konwencjonalność postrzegania ciała, które w pewnych okolicznościach nie jest niczym więcej niż tylko powłoką, zdehumanizowaną, podlegającą procesowi oceny. Obcym można być zarówno poprzez nieodpowiedni strój, jak i przez nieodpowiednie ciało. A jedno i drugie może być równie łatwo zniszczone.

Metaforykę związaną ze strojami rozwija także wspomniane już *W czerwieni*¹³. Książka ta eksploruje znaczenie konwencji, łącząc ją – jak późniejsza *Skaza* – z metaforą związaną z szyciem, łączeniem, przykrawaniem. Odsłania ona w pisarstwie Tulli opinię autorki nie tylko na temat funkcjonowania literatury, złożonej z przeszyci i poprawek, ale również pamięci, która składa się ze szwów wskazujących zarówno na to, co zostało do danej materii dodane, jak i na to, co zostało z niej wycięte. Pamięć ulega więc nieustannej rekonstrukcji, polegającej głównie na usuwaniu i zapominaniu. Pracuje do pewnego stopnia tak, jak definiują ją badacze zajmujący się pamięcią kulturową. Podkreślają jej zależność od przyjmowanych w teraźniejszości ram interpretacyjnych (m.in. J. Assmann¹⁴, A. Assmann¹⁵, J. Olick¹⁶), niemniej jest ona zdecydowanie bardziej afektywna w swej selektywności: zapominanie nie jest dla Tulli prostym procesem powolnego przechodzenia aktywnej

13 M Tulli *W czerwieni*, WAB, Warszawa 1998, s. 20. Kolejne cytaty z tej książki zostaną oznaczone skrótem [Cz].

14 Por. J. Assmann *Kultura pamięci*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, przeł. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009, s. 73: „A zatem pamięć działa rekonstruktywnie. Nie przechowuje przeszłości jako takiej. Przeszłość jest ciągle reorganizowana przez zmienne ramy odniesień teraźniejszości”.

15 A. Assmann *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* s. 107; A. Assmann *Re-framing Memory. Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past*, w: *Performing the Past Memory, History, and Identity in Modern Europe*, red. K. Tilmans, F. van Vree, J. Winter, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.

16 J. F. Olick *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*, Routledge; J.K. Olick *What Does It Mean to Normalize the Past?: Official Memory in German Politics since 1989*, w: *States of Memory. Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*, red. J.K. Olick, Duke University Press, Durham–London 2003.

pamięci w strefę uśpienia ani nawet dokonującym się w ramach traumatycznego doświadczenia wyparciem. Jest aktywną pracą na rzecz wyrwania się z przeszłości, jest pruciem pamięci, dokonującym się zawsze za tę samą cenę: wyprucia wraz z pamięcią emocji.

4. Zamiast terażniejszości

4.1. Emocje – ćwiczenia z eliminacji

Metaforyka związana z procesem szycia i prucia funkcjonuje nie tylko w powieściach Tulli, które można określić jako nieepickie. Działa również w prozie autobiograficznej, jak *Włoskie szpilki* i *Szum*. Osobny pozostaje pod tym względem wydany pod pseudonimem *Kontroler snów*¹⁷. Jednak nawet uznawane za silnie autobiograficzne *Włoskie szpilki*¹⁸ nie są tak jednoznaczne w prezentowaniu wydarzeń, jak mogłoby się to wydawać. Warto pod tym względem spojrzeć na zdania otwierające rozdział książki noszący ten sam tytuł, co całość tomu:

Sytuację bez wyjścia najłatwiej sobie wyobrazić.

Ćwiczyliśmy się w tym przez długi czas codziennie rano przy stole nakrytym kraciatą ceratą, nad talerzami z zupą mleczną. [...] Kogo wyrzucić za burtę, jeśli przeciążona łódź tonie na pełnym morzu? Brata czy siostrę? Zagadki nie miały rozwiązania, a kiedy zaczynało się przy nich majstrować, wybuchały i boleśnie raniły uczucia. [W, 8]

Przytoczona przedszkolna lub wczesnoszkolna zabawa, polegająca na wymyślaniu sytuacji bez wyjścia i dyskusji, które ze złych wyjść należy wybrać, przetrwała czas oznaczony w powieści jako „osiemnaście lat po Jacie”. Jest znana również i mnie, z tego samego okresu rozwojowego, choć najczęściej zadawane w niej pytania nie miały tak silnego ładunku etycznego.

17 Książką tą, jak jedyną z twórczości Tulli, nie będę się w tym artykule zajmować. Uznaję, że decyzja autorki o wydaniu tekstu pod pseudonimem (Marek Nocny) była znacząca. Hipotezę tę potwierdza zresztą sama Tulli, stwierdzająca w wywiadzie udzielonym dla „Dużego Formatu” „Chciałam, żeby *Kontroler snów* miał własne życie, niezależne od moich poprzednich książek, dlatego podpisałam się wymyślonym nazwiskiem” Tulli: *Ludzik mi padł, więc gram następnym. Rozmawiała Katarzyna Kubisiowska*, „Gazeta Wyborcza”, „Duży Format”, 30.10. 2011, https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,10548289,Magdalena_Tulli__Ludzik_mi_padl__wiec_gram_nastepnym.html (20.11.2019).

18 M. Tulli *Włoskie szpilki*, Nisza, Warszawa 2012. Kolejne cytowania oznaczać będę literą [W].

Były to raczej zagadki, które określiłabym jako afektywno-teoretyczne: który zmysł należałoby spisać na straty, gdyby któryś miał zostać odebrany? Czy lepszy jest pożar czy powódź? Wybuch wulkanu czy trzęsienie ziemi? Polegały więc – w dziecięcej wyobraźni – na stawaniu przed czysto spekulatywnym problemem i wybieraniu, która z dostępnych opcji wydaje się lepsza. Podobny punkt wyjścia *Włoskich szpilek* szybko kontrowany jest przez realne doświadczenie, przez przywołanie wyborów, które ktoś wcześniej musiał podejmować:

A więc: co byś zrobił, gdyby niewyraźne ciemne postacie bez twarzy, zwane Niemcami, ściagały twoją rodzinę i gdybyś mógł ukryć wszystkich oprócz jednej osoby? Emocje mącą umysł, lepiej więc spojrzeć na to z dystansu. Kto patrzy z dystansu ma w głowie miarę i wagę spraw oraz świadomość, powiedzmy, boską. Nie drży i oczy nie zachodzą mu łzami. Ma tylko rozstrzygnąć, kto powinien pozostać przy życiu. [W, 9]

Zarysowana sytuacja i związany z nią wybór w tym przypadku nie ma już charakteru wyłącznie teoretycznego. Dokonywanie go zawczasu, w sytuacji dystansu – choć przecież o dystansie w przypadku takiego wyboru nie może być mowy, nawet gdy rozważamy sytuację wyłącznie hipotetycznie – jest nie zabawą, lecz ćwiczeniem, które tylko pozornie opiera się na wyłączeniu emocji, a w rzeczywistości aktywuje afekt oraz ukazuje, że nawet na pierwszy rzut oka spokojna rzeczywistość niesie w sobie albo zarzewie przyszłych wyborów, albo skutki poprzednich. A najczęściej i jedno, i drugie.

By lepiej pokazać, na czym polega paradoksalność tego procesu ćwiczenia się w eliminowaniu emocji, aktywującego afekt, warto odwołać się do teoretycznych koncepcji związanych z funkcjonowaniem afektu i emocji. Emocje, stanowiące jedną z najszerszych kategorii badawczych, używanych w rozmaitych naukach i dyskursach, stały się – częściowo z powodu nasilonego w ostatnich latach zainteresowania afektami, częściowo ze względu na odwrót od kategorii o zbyt niejasnych, skomplikowanych definicjach – pojęciem nagle niewygodnym w użyciu. Emocje zaczęły być w dyskursie teoretycznym wypierane przez kategorię afektu, ściśle od emocji i uczuć oddzielaną¹⁹. Klasyczne stało się już twierdzenie jednego z najbardziej roz-

19 Por. zwłaszcza B. Massumi *Parables for the Virtual, Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham and London 2002 oraz tegoż *Politics of Affect*, Polity Press, Cambridge 2015; L. Berlant *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham and London 2011.

poznawalnych badaczy z kręgu studiów afektywnych, Briana Massumi'ego, że afektów nie da się sprowadzić do emocji²⁰, wskazujące, że emocje są czymś bardziej od afektów ograniczonym, mocniej ustrukturyzowanym, wtórnym lub silniej uwikłanym w intelektualne i racjonalne procesy myślowe.

Oczywiście, w zasadzie od momentu, w którym emocje stały się wygodnym dla afektów punktem porównania, pozwalającym wydobyć specyfikę świeżego i szybko robiącego karierę w nowej humanistyce pojęcia, pojawiały się głosy, że sprawa nie jest taka prosta, a koncepcji emocji nie daje się wcale tak łatwo spisać na straty, do czego przyczyniły się prace Sary Ahmed²¹ oraz Margaret Wetherell²², nawiązujące do definiowania emocji w ujęciu Antonio Damasio.

Tezy Damasio są istotne dla prowadzonych w tej części artykułu rozważań, dlatego też omówię je nieco szczegółowiej. Badacz, w słynnej publikacji *The Feeling of What Happens*²³, wskazuje na konieczność rozróżnienia między przynajmniej trzema różnymi stanami, które wiążą się z funkcjonowaniem emocji i uczuć. Za pierwszy z nich, niewymagający nawet intelektualnej świadomości cech doświadczanego stanu, uznaje się stan emocji (*state of emotion*). Tak rozumiane emocje są doświadczane bezpośrednio, bez przefiltrowania przez kulturowe lub społeczne kanony. Drugi stan można – niezbyt zgrabnie niestety – przetłumaczyć jako stan uczuć (*state of feeling*). Od stanu emocji różni się przynajmniej częściową świadomością, która pozwala wiedzieć, że odczuwamy jakieś uczucia. Ostatni jest stan wiedzy o uczuciach, w którym mamy pełną świadomość zarówno tego, że coś odczuwamy, jak i tego, co za uczucia.

To, co powszechnie kojarzymy z emocjami, a więc na przykład miłość, gniew czy rozczarowanie mieszczą się w jednej z ostatnich dwóch wyjaśnianych przez Damasio kategorii. Jeśli jestem w stanie nazwać uczucia, jakim podlegam, znajduję się w trzecim, najbardziej samoświadomym momencie odczuwania emocji: nie tylko je odczuwam, ale również potrafię je określić i zakwalifikować do jednej z kilkunastu (lub w najlepszym razie kilkudziesięciu) kategorii. Jeśli je odczuwam, jestem częściowo świadomy swojego

20 B. Massumi *Parables for the Virtual*, s. 15.

21 S. Ahmed *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004.

22 M. Wetherell *Affect and Emotion, A New Social Science Understanding*, Sage, London 2012.

23 A. Damasio *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*, Mariner Books, Boston MA, 2010.

stanu, lecz nie potrafię wszystkich emocji uporządkować i nazwać, znajduję się w stanie uczuć²⁴.

Stworzona przez Damasio koncepcja, pozwalająca rozróżnić emocje i uczucia, choć podatna na pewne krytyczne uwagi, w sporym stopniu ukształtowała nasze współczesne tryby myślenia o relacjach między emocjami i uczuciami. Korzysta z niej polemicznie Margaret Wetherell, wskazująca, że uczucia przybrały już postać kulturowych konstruktów, które operują wprawdzie emocjami, lecz są czymś zasadniczo od nich odmiennym, stanowią pewien wyabstrahowany zestaw emocji, na tyle silny i specyficzny dla danej kultury, że został on nie tylko nazwany, ale i utrwalony jako pewien wzorzec. Nieco odmiennie emocje definiuje Sara Ahmed. Zauważa ona, że emocje, podobnie jak afekt, są zakorzenione w cielesnym, pierwotnym doświadczeniu:

Emocje [...] angażują cielesny proces wywoływania i odbierania afektów, albo [...] emocje są sposobem, w jaki kontaktujemy się z innymi oraz z różnymi przedmiotami.²⁵

Trzy przytoczone tu koncepcje emocji wskazują na istotną dla prozy Tulli właściwość tych stanów: po pierwsze, emocje nie muszą być wcale uświadomione, po drugie – emocje podlegają treningowi kulturowemu, po trzecie – emocje są naszym sposobem kontaktowania się ze światem. Próba wyparcia emocji rodzi zatem nieuchronnie inne emocje, afektuje podmiot, zmuszając go do radzenia sobie z kolejnymi typami afektywnych i emocjonalnych reakcji. Wolicjonalnie wyeliminowane emocje powracają więc jako pozaintelektualne lub nie do końca samoświadome emocje i afekty, w dalszym ciągu kształtujące postrzeganie rzeczywistości przez podmiot. Ślady tego wyparcia można znaleźć również w specyficznym, zdystansowanym języku powieści Tulli: wyparcie emocji z języka nie eliminuje ich, lecz budzi kolejne afekty, związane i z tym, co omijane, i z samym aktem ominięcia.

24 Rozróżnienie to brzmi nieco sztucznie w polszczyźnie, w której podstawowe intuicje związane z odróżnianiem emocji i uczuć wyglądają nieco inaczej: za emocje uznamy raczej pewne stany, takie jak radość czy złość, a za uczucia emocje, które wiążą się z intelektualnym lub etycznym zaangażowaniem (zarówno pozytywnym, jak i negatywnym), będzie to więc raczej miłość czy nienawiść.

25 S. Ahmed *The Cultural Politics of Emotion*, s. 208.

4.2. Wyparta terażniejszość

Świat przedstawiony *Włoskich szpilek* kształtowany jest z jednej strony przez wynikające z wyparcia emocje, z drugiej zaś przez niespodziewany powrót przeszłości, zdarzeń, które miały zostać zapomniane. Choroba matki bohaterki, pogłębiający się alzheimer, zabiera krok po kroku terażniejszość, później zaś – rok po roku – niedaleką przeszłość. Oddaje jednak to, co miało pozostać na zawsze objęte milczeniem, zwłaszcza w relacjach matka – córka: przeszłość. Jest to możliwe między innymi dlatego, że owe relacje – przynajmniej z perspektywy matki – przestają istnieć. Matka początkowo nie rozpoznaje w opiekującej się nią kobiecie córki. Następnie, owszem, pamięta o córce, lecz nie o tej, która jest teraz, ale o dziecku z kiedyś. Dziecku, którego rolą miała być pomoc w powrocie do normalności, a które teraz, w przekształconej chorobą pamięci, żyje wyłącznie w „kiedyś”. Pamięć o przeszłości, zawsze tłumiona, teraz staje się więcej niż fragmentaryczna:

Odnajdywały się w niej coraz to inne okruchy przeszłości. Po kilka odebranych zdarzeń układających się w skomplikowane wzory, w coraz to nowe konfiguracje. Na tym polegała jej choroba. [W, 29]

Postępująca choroba staje się paradoksalnym sprzymierzeńcem w walce o pamięć przeszłości: zabierając terażniejszość, zmusza do spojrzenia na przeszłość tak, jak się ją wówczas przeżywało, a więc nie jako coś minionego, zamkniętego, lecz jako jedyną, nieredukowalną rzeczywistość. Choroba uprawnia matkę do kreowania przeszłości wedle własnego uznania, przynajmniej do pewnego momentu. Stanowi w oczach córki pewne usprawiedliwienie specyficznego stanu, w którym matka znajdowała się od zawsze i który pozwalał na całkowite uniezależnienie się od rzeczywistości:

Odkąd ją znałam, potrafiła ze spokojem zaprzeczać oczywistościom. Nie czuła mrozu ani upału. Ani bólu, jeśli zacięła się w palec. [W, 30]

Rzeczywistość matki to świat bez emocji i afektów. Jeszcze w czasach przed chorobą nie było w nim miejsca na dziecko, zwłaszcza małe, niemowlę, którego funkcjonowanie opiera się na najprostszycy afektach. Negatywny bodziec wywołuje natychmiastową reakcję, domagającą się odpowiedzi ze strony opiekuna. Tymczasem matka spędziła całe swoje powojenne życie, starając się przerwać i podważyć ten niewygodny dla niej ciąg: bodziec i afektywna odpowiedź, doświadczenie i emocjonalna reakcja. „Wydarzenie”, jakim była

Zagłada, zmieniło na zawsze strukturę afektów matki: zabrało jej umiejętność przeżywania ich tu i teraz, w teraźniejszości, w aktualnym – a nie przyrównanym wciąż do traumatycznego doświadczenia – wymiarze²⁶. Dziecko nie zdołało przerwać tego upartego zaprzeczenia, wyparcia emocji i afektów. W rezultacie zniknęło ze świata matki, stając się kimś tak bardzo obcym, jak tylko może być jedna z najbliższych istot.

Choroba przypieczętowała akt znikania córki. Pamięć matki, funkcjonująca w czasie przed założeniem rodziny, po prostu w ogóle nie uwzględniła istnienia dziecka. Córki nie ma. Zamiast niej pojawia się przeszłość, a wraz z nią kolejne osoby, którym wcześniej odmówiono miejsca w okrojonej i przemilczanej pamięci. Najpierw powraca najbardziej traumatyczne wspomnienie, wspomnienie rozdziału osób w obozie koncentracyjnym na te, które będą żyły przynajmniej jeszcze jakiś czas, i na te, którym nie będzie to dane:

Granica światów jest linią, której nie przekracza się ot tak, z rękami w kieszeniach. Przyszłość to łaska nie zawsze i nie każdemu dana [...]. A więc w tym miejscu starsza siostra... Ale ja dotąd wiedziałam tylko o młodszej [...]. Starsza siostra zdążyła chyłkiem prześliznąć się do kolumny, w której znalazł się jej syn Broniek, dziewięcioletni.

Moja matka przez długie lata omijała to wspomnienie, być może grunt pamięci zapadłby się pod jego ciężarem jak spróchniała deska. [W, 69]

Wspomnienie o starszej siostrze jest zarazem dowodem jej życia (wcześniej nie istniała w żadnej rodzinnej opowieści), jak i śmierci. Przejście do drugiej kolumny jest przejściem na stronę tych, którzy od tej chwili będą pozbawieni przyszłości. Pamięć matki zachowała to wspomnienie o starszej siostrze, zarazem jednak otoczyła je nieprzekraczalnym milczeniem. Tych, o których się milczy, jest jednak o wiele więcej. To nie tylko siostra, to również brat, Henryk, wracający w dwóch wspomnieniach. Pamięć o nim przywraca do istnienia wiedzę o jeszcze jednej siostrze, niewymienionej z imienia, pojawiającej się tylko w przywoływanej wypowiedzi brata, który mówi o czterech siostrach.

Przeszłość staje się więc teraźniejszością, przeżywaną i niekiedy odgrywaną w aktualnym czasie świata przedstawionego. Alzheimer odwraca

²⁶ Termin oraz koncepcję zmiany struktury afektywnej stosuję za L. Berlant *Intuitionists: History and the Affective Event*, w: *American Literary History*, Oxford University Press, Oxford 2008.

zależność czasową w niezwykle interesujący sposób: dalsza, jeszcze nieprzeżyta przeszłość, staje się przyszłością, tym, co wkrótce powróci i zostanie ponownie przeżyte. Afektywna przeszłość zmienia się zatem w domagającą się przepracowania, traumatyczną przyszłość.

Trwale zaburzenie relacji, zarówno relacji międzyludzkich, jak i czasowych, jest – jak pokazuje we *Włoskich szpilkach* i *Szumie* Tulli – skutkiem zamknięcia się na własne doświadczenie, na przeżycia domagające się reakcji. Matka, próbując przerwać nieuchronny ciąg zależności między doświadczeniem i skutkiem doświadczenia, między tym, co afektuje i traumatyzuje, a afektywnym doświadczeniem, tworzy rzeczywistość, w której przyczyny zostają trwale oddzielone od skutków, a reakcje od emocji.

Elementem owego ciągu przerwania i zaburzeń, który można określić jako proces wypruwania emocji z codziennego życia, jest także kształtująca się później relacja matki z córką. Przeszłość matki, doświadczenie wojny, obozów i Zagłady jest dla niej mniej chyba nawet istotna niż decyzja matki o pominięciu swojego doświadczenia milczeniem, wspierana – a może nawet częściowo wymuszana – przez młodszą siostrę. Dwie ocalałe z Zagłady kobiety starają się nie tylko przemilczeć przeszłość i ją przez to unieważnić, ale raczej zamknąć wszystkie potencjalne – w tym i przyszłe – doświadczenia w tej samej sferze nierealności. Wyparta przeszłość czyni terażniejszość i przyszłość w pewnym sensie zbędną, niezaskługującą na poważne podejście:

Przeszły twardą szkołę. Nie lubiły jej wspominać. [...] Świat, który zobaczyła potem, gdy lekcja się skończyła, w jej oczach nie zasługiwał na poważne traktowanie²⁷.

W świecie matki dochodzi więc do specyficznego pęknięcia czasu: wszystko, co dokonało się w trakcie wojny i przed nią, objęte jest milczeniem. Zarazem terażniejszość i przyszłość nie zasługują na zainteresowanie, a terażniejszość nie jest przeżywana i traktowana realnie. Przyszłość i terażniejszość są tylko po to, by zamknąć przeszłość, ukryć ją pod maską skrętnie budowanej normalności. Elementem tej normalności, zarówno dla matki, jak i jej siostry, są nowe rodziny. O ile jednak młodszą siostrą daje radę całkowicie zepchnąć przeszłość w niebyt i zapanować nad terażniejszością, o tyle dla starszej siostry wypełnienie obu tych zadań to za wiele. Przeszłość mogła zostać opamięniona wyłącznie za cenę utraty terażniejszości:

27 M. Tulli *Szum*, Znak, Kraków 2014, s. 8. Kolejne cytowania z tej książki będą oznaczone literą [Sz].

Na ukrywanie tajemnicy szły prawie wszystkie siły, resztkę musiała zachować, żeby nie zabrakło do pracy, bo pracę lubiła. Dlatego nie wystarczyło już sił do uporania się z codziennością. [Sz, 10]

Częścią niewygodnej codzienności szybko okazała się córka, która zamiast wspomóc wyparcie przeszłości, staje się przyczyną afektywnego pobudzenia, zmusza do ciągłego radzenia sobie zarówno z doświadczeniem cielesnym (niemowlę nie jest w stanie wyprzeć się swoich doznań, nie jest w stanie nie reagować), jak i z innymi emocjami (dziecko domaga się zaangażowania, a jego brak rodzi kolejne emocje, znów wymagające reakcji). Próba wychowania dziecka tak, by stało się „idealnie normalne” (czyli całkowicie nienormalne, bo nienormalne jest, by dziecko nie przejawiało żadnych oczekiwań, afektów ani emocji) kończy się licznymi problemami wychowawczymi które wykraczają poza granice domu. Jedyną reakcją matki na spiętrzające się afekty jest próba utrzymania formy. Jej tekstowym śladem jest choćby próba nauczania dziecka mówienia zawsze tym samym, spokojnym i dość cichym głosem:

Bez namysłu dawała pierwszeństwo formie, bo tylko formą mogła rozporządzać. Rozporządzania treścią wyrzekła się dawno temu, życie ją do tego zmusiło, przynosząc treści, na które bezradność była jedyną możliwą odpowiedzią [...]. [Sz, 18]

Przywiązanie do formy jest również sposobem ukrywania bezradności: gdy nie sposób poradzić sobie z realnym, komunikowanym przez dziecko problemem, można zawsze skupić się na radzeniu sobie z formą, w jakiej dziecko ów problem komunikuje. Realność formy jest tym bardziej dotkliwa, im mniej realne są komunikowane doświadczenie, doznanie czy w ostateczności nawet rzeczywistość. Mechanizm wyparcia i zaprzeczenia jest przez matkę używany nie tylko wobec przeszłości, ale i terażniejszości. Kłopoty dziecka nie są i nie mogą być realne, bo dotyczą terażniejszości, a terażniejszość, jak wiadomo, ma w jej perspektywie tylko jedną funkcję – służyć ukryciu przeszłości. Jeśli jakieś wydarzenie nie pasuje do przyjętej koncepcji funkcjonowania rzeczywistości, to oznacza to niezbitcie, że owo wydarzenie nigdy się nie zdarzyło:

Życie nie byłoby tak śmiesznie proste, jak chciała, gdyby nie nauczyła się narzucać rygorów również faktom. [Sz, 28]

Ta technika stosowana jest przez matkę i jej siostrę, zarówno wobec spraw stosunkowo błahych, jak i zdecydowanie poważnych, takich jak dotykająca matkę bohaterki choroba Alzheimera. Wczepiona w terażniejszość, przemilczana, lecz przez to zyskująca na sile przeszłość zabiera zarówno bohaterce, jak i jej matce możliwość jakiegokolwiek osadzenia się, ugruntowania w tym, co jest teraz. Przeszłość zagarnia – bardzo realnie – przestrzeń do życia, sprawiając, że córka, która przecież z przeszłością nie ma żadnego kontaktu, zdaje się tracić nie tylko prawo do istnienia, ale i samo istnienie.

Niemniej, gdy choroba Alzheimera odbiera matce władzę i nad przeszłością, i nad terażniejszością, pojawia się przestrzeń, by ponownie mówić o tym, co się wydarzyło. Wspomnienia wracają, w nieplanowany i chaotyczny sposób, ale ich powrót umożliwia ponowne nawiązanie zerwanej linii zależności między przeszłością, terażniejszością a przyszłością. Gdy przeszłość wraca i zostaje ponownie przeżyta, zaktualizowana jako terażniejszość, pojawia się – nie od razu, ale w końcu – miejsce na przyszłość.

5. Powrót przyszłości

Uchwycenie tej paradoksalnej zależności jest lepiej widoczne, gdy odwołamy się do *Włoskich szpilek*. Choroba matki i ciągle, uporczywe powroty do przeszłości początkowo są dla córki trudne do przetrwania. Rodzą wyczerpanie, bezradność, rozpacz, nawet depresję. Przeszłość staje się więzieniem, z którego nie można wyjść, a wojna, która rozpoczęła się kilkadziesiąt lat wcześniej, wciąż trwa, tak samo realna i tak samo nieskończona, jak pamiętać o niej:

O czym wtedy myślałam? O tym, że przeszłości jest za dużo, i to nie takiej, jakiej bym sobie życzyła, a przyszłości za mało, i to nie budzącej nadziei. Grzęzłam w przeszłości, w której wszystko poszło na opak, i w przyszłości nie widziałam dla siebie ratunku. [W, 51]

Konfrontacja córki z przeszłością – odkrywana fragmentarycznie i na opak, nie od początku, lecz od końca, i nie po kolei, lecz zgodnie z logiką, którą wyznaczają rzuty choroby – jest na początku destrukcyjna. Ale wraz z przeszłością pojawia się coś, czego bohaterki zawsze brakowało: wiedza na temat źródeł własnego doświadczenia. Wiedza na temat niewiedzy, jaką było się przez lata karmionym, a która – wracając do tego, co przemilczane – wciąż oddziaływała na dziecko:

Śmiertelnej rany można się wyprzeć, lecz wtedy będzie ją nosił ktoś inny. Przechodzi na potomstwo przez powietrze. Przez milczenie [...]. Matka nie wierzyła w takie rzeczy. To, co przemilczane, w jej przekonaniu traciło atrybut istnienia. [Sz, 170]

Dopełniająca się przez wyparcie trauma drugiego pokolenia zostaje przetrwana dopiero, gdy pojawia się – realna i namacalna – przeszłość. Oczywiście, jak zauważa sama narratorka, ta przeszłość pojawia się nie tam, gdzie powinna, bo zamiast przyszłości, ale wraca. Pierwszym tego skutkiem jest uświadomienie, że relacja z czasem była zawsze zaburzona, nie tylko od momentu, w którym pojawiła się choroba. Podskórnie przeżywana przeszłość, wczepiona jak drut kolczasty w terażniejszość, nie tyle nie istniała, ile istniała zawsze i wszędzie, w każdym wymiarze czasowym, dzierząc nad matką niepodzielną władzę:

Jej defekt polega właśnie na tym, że ni stąd, ni zowąd zdarza jej się osunąć w inny czas, jakby podłoga się pod nią zapadła, jakby zleciała o kilka piętér niżej. [W, 142]

Utratę władzy nad czasem matka rekompensowała sobie kontrolą własnych emocji. Podobnie uczyła się również postępować córka. Narratorka – jeszcze jako młoda dziewczyna – chce naśladować matkę w jej zdolności do panowania nad wszystkimi swoimi odruchami, nad każdym afektem. Kiedy czuje, że nie jest to możliwe, że nie jest w stanie „narzucać rygoru” nie tylko faktom, ale i swoim emocjom, usiłuje się od nich odciąć, uspić je albo – wykluczyć:

Gdybym otworzyła, musiałabym usiąść i coś powiedzieć. Nie wiedziałabym, którym emocjom najpierw udzielić głosu, jakich użyć słów. [Sz, 120]

Emocje i wszystko, co z nimi związane, były zatem stopniowo wykluczane z życia matki i córki. Uczucia i afekty, komplikujące matce kontrolę nad rzeczywistością, zdają się funkcjonować podobnie, jak tytułowy szum, przez narratorkę identyfikowany jako życie, w całym jego skomplikowaniu:

Właściwie wszystko tu jest takie samo jak tam, tylko bez tego szumu. Bez niego łatwiej rozumiem.
– Co rozumiesz?

– Wszystko – odpowiedziała miękko.

Życie nazwała szumem! Lecz jeśli tak, czym miało być „wszystko”?

[Sz, 160]

Jeśliby uznać, że szum jest spowodowany nie tyle przez życie lub nawet emocje i afekty, lecz jest skutkiem zagłuszania własnych odczuć, można by traktować tę ostatnią, na poły wyobrażoną, bo odbywającą się już zza grobu, rozmowę z matką za zakończenie trwającego przez wiele lat procesu wykluczania: przeszłości, przyszłości, teraźniejszości, własnych emocji. Gdy zagłuszanie mija, świat staje się wreszcie wyraźny, rzeczywisty.

6. Podsumowanie

Podsumowując już, wydaje się, że tytułowy szum jest skutkiem czegoś, co można w pewnym uproszczeniu określić jako proces samozapomnienia, rozumianego jednak nie – zgodnie z pierwszą intuicją związaną z tym terminem – jako zapomnienie się we własnych emocjach i afektach, lecz jako zapomnienie o sobie, wyparcie siebie z myślenia o świecie i rzeczywistości. Doświadczenie to autorka opisuje wielokrotnie, za każdym razem łącząc trzy sygnalizowane w tym tekście tryby budowania afektu. Pierwszy z nich opiera się na wykorzystaniu mechanizmu wyparcia, ominięcia lub wykluczenia emocji dla wywołania silnego afektu. Wykluczenie emocji jest nie tylko nieskuteczne (to znaczy wcale nie sprawia, że emocje przestają istnieć), również głęboko afektuje – to, co ominięte, zyskuje nową siłę i budzi kolejne emocje i afekty. Dotyczy to zarówno wyparcia konkretnych wspomnień, w opisywanej w powieściach Tulli rzeczywistości wewnętrznie tekstowej, jak i przypadku stosowania zdystansowanego języka lub multiplikowaniu instancji narracyjnych i oddzielania ich od opisywanych zdarzeń – co stanowi specyficzne dla pisarki chwyt tekstowe, aktywujące afekt przez akt performowania zdystansowania. Drugi wykorzystuje zaburzenia relacji czasowych jako źródło niezależnego od konkretnych doświadczeń afektu. Trzeci zaś komplikuje pozycję narratora, czyniąc go równocześnie afektującym i afektowanym, źródłem i skutkiem toczącej się opowieści. Wspominane tryby budowania afektu są przez Tulli najczęściej używane łącznie, nakładając się na siebie i potęgując swoje działanie.

Wątek samozapomnienia łączy wspomniane tryby wyjątkowo wyraźnie, a ponadto, co niezwykle interesujące, spaja dwa odmienne nurty w twórczości Tulli, które można z grubsza określić jako nieepicki (za Czaplińskim)

i autobiograficzno-afektywny. Spójrzmy na poniższe cytaty, pochodzące z książek przynależnych do wspomnianych nurtów:

Siebie najprościej od razu wykluczyć i zapomnieć, tego nikt jej nie zabroni, i już ma na głowie o jeden kłopot mniej. [S, 29]

A więc ostatkiem sił dowlokła się aż do tego przechodniego pokoju i dopiero tam zgubiła drogę. [...] Byłam pewna, że to tam, w tym wielkim mieszkaniu uległa nieuchwytniej mocy litościwych spojrzeń, uwierzyła w wyższość milczenia, w zwycięską siłę chłodu. Dlatego pozwoliła, żeby rozwinęła się w niej twardość serca, jakiej życie naprawdę od nikogo nie wymaga. Wymaga trudów ponad siły, wymaga ryzyka ponad rozsądek, ale akurat tego nie, nigdy. Musiałam jej powiedzieć, że wszystko wiem. I jeśli coś mam jej za zła, to tylko to, że ugięła się i opuściła samą siebie. [Sz, 188-189]

Wątek opuszczenia samej siebie, wyprucia z emocji i z pamięci o przeszłych zdarzeniach łączy – strukturalnie, a nie tylko jako powtarzający się chwyt tekstowy – dwa odmienne nurty w pisarstwie Tulli. Wskazuje on również na możliwość odczytywania powrotu przeszłości w najbardziej autobiograficznej z powieści Tulli jako w pewnym sensie uzdrawiającego, łączącego umyślnie niegdyś oddzieloną od rzeczywistości przeszłość z teraźniejszym doświadczeniem:

Założeniem regulaminu jest ruch jednokierunkowy. Nie przewidziano przypadku mojej matki, która zawróciła pod koniec życia i zaczęła płynąć pod prąd. [W, 70]

Przeszłość wraca więc jako aktualne i – zgodnie ze specyfiką choroby Alzheimera – również przyszłe doświadczenie. Biegący w odwrotnym kierunku czas odsłania kolejne wyparte, zapomniane wydarzenia, zmuszając matkę do konfrontacji z tym wszystkim, co do tej pory funkcjonowało wyłącznie jako szum. Niekontrolowane doświadczenie powrotu przeszłości jest doświadczeniem ponownie traumatyzującym, gdyż zdaje się odgrywać wcześniejszą, krótką chwilę, w której matka decyduje się mówić²⁸. Wtedy jednak nikt nie

28 Por. fragment opisujący jedną relację wskazującą, że matka niegdyś opowiadała o swoim doświadczeniu:

„Ale rytm zdań, które z siebie wyrzucała, kłócił się z rytmem tego domu. Mówiła nieprzytomnie, z przymkniętymi oczami, urywając słowa, o zdarzeniach, o których inni pragnęli zapomnieć”. [Sz, 187].

słuchał, nie chciał słyszeć. Teraz córka jest obok i choć owo doświadczenie ma również dla niej silnie afektywny charakter, pozwala na skonfrontowanie się nie tylko z przeszłością, ale i przyszłością. Choć przeszłość wraca i zdaje się zagarniać teraźniejszość, jej wsteczny bieg odsłania, że tego, co jeszcze zostało do przeżycia – jeśli nic nieprzewidywalnego lub nadzwyczajnego się nie stanie – jest jeszcze dla córki sporo.

Ruch w stronę przeszłości otwiera zatem narratorkę na własną przyszłość, a matkę – na stającą się teraźniejszością przeszłość. Wcześniejsze doświadczenie czasu, które uczyniło przeszłość centralnym punktem każdego doświadczenia, zmienia się: po tym, jak czas zatoczył koło i reaktywował przeszłość, zaczął wreszcie biec do przodu, przestał jak przez lata tkwić w jednym punkcie lub – w trakcie choroby – iść pod prąd. Dopiero przywrócenie naturalnego biegu czasu pozwala na konfrontację z tym wszystkim, co przeszłość powinna wyzwolić, i na powolne odbudowywanie zarówno zaufania wobec rzeczywistości świata, jak i rzeczywistości własnego doświadczenia. Wcześniej wypruta z doświadczenia przeszłość oraz związane z nią emocje muszą zostać ponownie przeżyte, a więc najpierw stać się częścią teraźniejszości, by wreszcie przestać być klinem, który radykalnie narusza tryby funkcjonowania naszego doznawania upływu czasu.

Traumatyczna przeszłość nie przestaje oczywiście być wtedy mniej brutalna, ale jej ponowne doświadczenie i umieszczenie w trybach pamięci, teraz już inaczej funkcjonujących, pozwala zmierzyć się z własnymi emocjami wobec przeszłości, ale już w teraźniejszości, tym samym odsłaniając miejsce na przyszłość, która wreszcie może się wydarzyć i być czymś innym niż ciągły, lecz niewypowiedziany powrót przeszłego doświadczenia.

Wcześniej zepsute, zapętlające się na przeszłości, tryby pamięci zaczynają wreszcie uwzględniać inne wymiary czasowe oraz dopuszczać – wcześniej niemożliwe do przemyślenia – przeżycie teraźniejszości, które nie redukuje jej do bycia 'następstwem' przeszłości, lecz które dopuszcza, że teraźniejszość jest początkiem przyszłości. A to pozostawia miejsce na przeżywanie emocji tak, jak się wydarzają: tu i teraz, bez konieczności ich omijania, wypierania lub podporządkowywania narzuconym z góry ramom.

Abstract

Justyna Tabaszewska

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

Blurred Modes of the Present: Affective Temporal Structures in Magdalena Tulli's Work

Tabaszewska examines the unique type of narrative found in the work of novelist Magdalena Tulli (b. 1955). Beginning with a discussion of Tulli's prose as representing the so-called non-epic prose model, Tabaszewska goes on to highlight the atypical temporal structures in Tulli's books. Drawing on research on affect (B. Spinoza, B. Massumi, J. Bennett), emotions (S. Ahmed, M. Wetherell) and memory (A. Assmann), Tabaszewska suggests that the key to understanding Tulli's work is the non-linear temporality caused by a looping of affect and memory.

Keywords

affect, memory, trauma, Holocaust, Magdalena Tulli