

Pamiętnik Literacki 2013, 1, s. 111-133



**Obecne nierzeczywiste. Apofatyczna
reprezentacja jako agon na przykładzie prozy
Magdaleny Tulli**

Marta Koszowy

MARTA KOSZOWY

(Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa)

OBECNE NIERZECZYWISTE

APOFATYCZNA REPREZENTACJA JAKO AGON NA PRZYKŁADZIE PROZY MAGDALENY TULLI

Podstawową techniką pisarską Magdaleny Tulli jest układanie konstruowanych i rekonstruowanych obrazów reprezentacji w skokowe sekwencje¹. Nie odnosząc się do rzeczywistości wprost, ujmując jej nieuchwytność w języku, Tulli kreuje światy alternatywne, istniejące wobec wizualnego percypowania. Współtworzy teraźniejszość, przeszłość i przyszłość, ujmując je w tropy poetyckie. Język współgra z wyobraźnią, pamięcią i obrazem. Dlatego trudno tu doszukać się stałego kształtu, należy budować wciąż od nowa, ustanawiać i zrywać związki z rzeczywistością, która w tym nieepickim modelu prozy² jawi się jako niewystarczająco substancjalna.

Świat w prozie Tulli jest widzialny, jednak jego obrazy są płynne i fragmentaryczne, ujawniają swoją figuracyjność – to konstrukcje tropiczne (jak drzewo i antydrzewo w *Snach i kamieniach*), których wizualizacja zmusza do ujrzenia świata nadrealnego, onirycznego³. Wychodząc od obrazów-figur (metafory, synekdochy, metonimii, alegorii, a także fotografii), Tulli daje prozę trudną do zobaczenia w mimetycznej realizacji. Obrazy, unieważniając się, ustępują pola kolejnym symulacjom reprezentacji. Świat uobecnia się w sposób negatywny – apofatyczny⁴.

¹ Uwaga ta dotyczy *Snów i kamieni*, *W czerwieni*, *Trybów* oraz *Skazy*. Cytując te utwory M. Tulli stosuję następujące oznaczenia: S = *Skaza*. Warszawa 2006; SK = *Sny i kamienie*. Wyd. 5, zmien. Warszawa 2004; T = *Tryby*. Warszawa 2003; W = *W czerwieni*. Warszawa 2004. Wyd. 2, zmien. Liczby po skrótach wskazują stronie.

² Zob. P. Czaplński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 271–276.

³ O oniryczności *Snów i kamieni*, a także o wpływie B. Schulza na prozę Tulli piszą Czaplński i Śliwiński (*op. cit.*, s. 273–275).

⁴ Jest to świat wizyjny, którego obrazy nie mieszczą się w ramach epistemologicznie i ontologicznie pojętej obrazowości (nie są konstruktem nałożonym na rzeczywistość przez intelekt – model epistemologiczny, ani epifanią bytu – model ontologiczny). Podmiot nie panuje nad reprezentacją, świat nie uobecnia się w sposób referencyjny ani fragmentaryczny. Literacka rzeczywistość stanowi rodzaj kombinacji reprezentacji apofatycznej i estetycznej, konstruowana jest na wzór relacji świata i tekstu obowiązującej w obu tych reprezentacjach. Zdaniem M. P. Markowskiego (*O reprezentacji*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. ..., R. Nycz. Kraków 2006), reprezentacja apofatyczna jest wyrazem niewiary w samą reprezentację, która musi ustąpić przed rzeczywistością, zakłada niewyrażalność rzeczywistości, nie dającej się ująć w jakiegokolwiek formy. Prowadzi to do dwóch rozwiązań: ikonoklazmu (rezygnacji z technik reprezentacyjnych,

Świat literacki istnieje wobec zewnętrznego, jednak opiera się realistycznym założeniom, jest w obliczu rzeczywistości czy też zamiast niej. Odwołując się do jej znaków wskazujących czas, miejsca, przekształcone momenty historii w. XX, pisarka alegoryzuje i parabolizuje, zrywając kontakt ze światem, do którego odnosi się w sposób aluzyjny. Choć łatwo dociec, np. którym z miast jest w *Snach i kamieniach* „W i A”, jakiej ideologii dotyczą tworzące je plakaty propagandowe, wszystko rozpada się w nierealnej, figuralnej konstrukcji cząstkowych niby-przedstawień.

Pęka w szwach przedstawienie, rozchodzi się obraz świata, prują się nitki wątku i osnowy, zacinają się tryby struktury fabularnej, to świat snów (czasem koszmarów) i niespełnionych marzeń, w którym odbija się jak w krzywym zwierciadle rzeczywistość, zbudowany z materii języka, dążący do rozpadu, świat wybrakowany, pełen skaz.

Słowa, z których w ostatecznej instancji wynikają światy, mogą odnaleźć się w dowolnej konfiguracji. Podmiot tekstu przekuwa je, przekształca, modyfikuje i odnawia ich znaczenie, przeistaczając za ich sprawą powstałe reprezentacje. Te zabiegi, tematyzowane w książkach Tulli, ujawniają świat przedstawiony jako konstytuowany, aranżowany wobec niemocy twórczej, wyrażają także intencję tekstu – próbę powoływania do życia wobec pustki.

W ten sposób rzeczywistość literacka prezentowana jest jako dostępna negatywnie i pozornie, w braku. Prawdziwe są jednak uczucia: lęku, strachu i bólu, których w każdej z powieści doświadczają szablonowi, pozbawieni indywidualnych cech, charakterów i kompletnych biografii bohaterowie, zagrożeni destrukcją podobnie jak świat, w jakim istnieją.

Opowieści Tulli stanowią zatem literacki agon, walkę o udział w kreacji, o odnowę świata i przetrwanie jego mieszkańców. Starcie to objawia się m.in. jako próba wyciągnięcia bohaterów z opresji życia teleologicznie nastawionego na śmierć, ujawnienia alternatywnie postrzeganej historii świata jako dziejów pragnień (w tym podstawowego pragnienia bycia).

Bohaterowie prozy Tulli umierają, lecz żyją (jak Emilka Loom w powieści *W czerwieni*); są skazani na zagładę (np. w *Skazie*), ale w ostatnim momencie ktoś otwiera przed nimi możliwość ucieczki; mają nie istnieć w świecie literackim, lecz w decydującej chwili pojawiają się za sprawą uporczywości (jak obecna w finalnej scenie *Trybów* dziewczynka ze zdjęcia); zostali wymazani, jednak ich ślad pozostał (jak na fotografiach obywateli przeciwmiasta w *Snach i kamieniach*).

Ten ratunkowy gest jest oczywiście niewystarczający, to akt woli dokonywany w obliczu bezradności. Ci, których lichota została uwieczniona na zdjęciach z „placu przeładunkowego” w *Skazie*, nigdy nie zaprezentują swoich pogodnych

wprowadzenia zakazu przedstawiania) lub intensyfikacji technik reprezentacyjnych i nieskończonej multiplikacji reprezentacji. Czasoprzestrzenie, które tworzy Tulli, mają charakter kreacyjny, podobnie jak w modelu estetycznym, oddalają się od rzeczywistości, są puste, pozbawione przekładu na język empirycznych doświadczeń. Rzeczywistość zostaje zastąpiona „doskonale autonomiczną sferą reprezentacji” (*ibidem*, s. 326–327) i przez nią niejako anulowana. W schemacie reprezentacji apofatyecznej – „rzeczywistość jest o d - s t a w i o n a od samej reprezentacji, [...] między porządkiem reprezentacji a porządkiem świata panuje radykalna niewspółmierność” (*ibidem*, s. 329); w przypadku reprezentacji estetycznej – „jest [ona] p o d - s t a w i o n a na miejsce rzeczywistości, wchodzi na jej miejsce i ją unieważnia” (*ibidem*, s. 329).

fotografii, takich, na których cieszą się życiem. Nie zostaną zapamiętani w sposób godny i pełny, taki, w jaki chcieliby zaistnieć. Ocalenie wdziera się zawsze bocznymi drzwiami, przesmykuje się fortelem, siłą determinacji twórcy i bohaterów, takich jak ojciec-mechanik w *Trybach*, próbujący przedostać się do fabuły, by pokazać zdjęcie córeczki. Następuje mimo wszystko, mimo nieuchronności zniszczenia, tak że trudno dać mu wiarę.

To marne ocalenie, przesmyk, który ujawnia się w każdej z książek, jest jednak drogą do nicości, wyjściem ze świata zaprezentowanej rzeczywistości ku niewiadomemu, nieznanemu, ku przestrzeni korytarzy i rur, skryciem się za zasłonę, która stanowiła dekorację rzeczywistości. Nie ma pewności, że ucieczka od zagłady nie oznacza wyjścia w śmierć (nie wiadomo, czy ocaleni uchodzący ze *Skazy*, przewiezieni do Ameryki, są żywi czy martwi: „trafiają w końcu do ziemskiego raju, a może i pośmiertnego: w tej kwestii nie będą mieli całkowitej pewności” (S 174)).

Na koniec zamknięte już narracje są anulowane przez narratora:

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 117]

Wszystko dotknięte nazwą musi zniknąć, umrzeć, to ona uśmiertelnia, w niej zaczyna się entropia świata. Nie ma dostępu do stwórczego języka Adama, wybawiającego języka anielskiego⁵. Aby uciec ze Ściegów, trzeba przełamać spójność składni języka, przerwać opowieść, nie czekać na ostatnie słowo (W 158). „Z ciemnością i bezwładem jeszcze nikt nie wygrał” (T 148) – głosi ostatnie zdanie *Trybów*. Tam, gdzie zjawia się wybawienie, jest ono dezawuowane lub wyłącznie wolitywne (służąca od notariusza ocaleje, by zostać prostytutką (S 176), nowożeńcy rozwodzą się (S 177), „wychowankowie sierocińca trudnią się nocnymi rozbojami” (S 176), a ból rodziny, której dziecko zaginęło na placu, nigdy nie zostanie ukojony (S 178)).

Szczęśliwe zakończenia nigdy nie bywają szczęśliwsze, niż to możliwe. Wydawałoby się, że przynoszą, tak samo jak wiosenne odwilże, obiecujący początek czegoś nowego, lecz jest inaczej. Odsłaniają tylko przegniłą materię zawiedzionych nadziei. Pomyślnie zwroty akcji nie przynoszą ulgi, przeżarte pleśnią niezamierzonych ironicznych znaczeń, nasiąknięte zatęchłą rozpaczą minionych sezonów. I to z nich właśnie, z tych zakończeń nie kończących niczego, wykiełkują nowe historyjki. [S 178]

Ocalenie jest poza przedstawionym światem: zatem gdzie? W śmierci? W martwym języku figur, które, podobnie jak zdjęcia użyte w tekstach, dają ocalenie zbudowane na pustce?

Tulli kreuje i dekonstruuje akt stworzenia jako akt rozpadu języka. Język niszczy podmiot, będąc narzędziem kreacji, jest także samopożerającym się i unicestwiającym pasożytem. Jak twierdzi Jacques Lacan, tylko taka świadomość stanowiłaby podłoże jakiegokolwiek działania – świadomość niemożności tworzenia wyzwolonego od ustalonych reguł języka istniejącego *a priori*⁶. Relacja,

⁵ Zob. W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*. Transl. J. Osborne. London – New York 1992.

⁶ J. Lacan, *Le Sinthome, 1975–1976*. W: *The Seminar of Jacques Lacan. Book XXIII*. Transl.

w którą wchodzi pisarz, byłaby według psychoanalityka jedynie relacją z symptodem, doświadczeniem *objet petit a* jako zasłony zrywanej podczas aktu tworzenia, ukrywającej autystyczny rytm powtórzenia popędu Erosa i Tanatosa, próżnię natury⁷.

Jedynym celowym ruchem jest zatem wierność symptomowi (r e a l n e m u), akt kreacji równoczesny i jednoznaczny z aktem destrukcji. Nie ma ucieczki od realnego, tworzenie musi zakładać jego bliskość. Pat egzystencjalny to zarazem pat twórczy. Nie da się poprawiać dzieła stworzenia, a tworzyć można, zdaniem Lacana, tylko zwracając się ku nicości, nie wymazując jej, demaskując negatywną strukturę rzeczywistości. To patetyczna, zarazem heroiczna i deheroizowana próba wyjścia.

Zdaje się, że Tulli buduje na otchłani. Język jej tekstów jest świadomy swej figuratwności i nicości, jest schizofreniczny, dzięki czemu, paradoksalnie, stanowi wyjście ku naprawie stworzenia. Pisząc w ten sposób (w symptomie), Tulli walczy o więcej życia⁸. Następuje coś w rodzaju agonu z językiem jako nienależącym do mówiącego. Akt ten nadaje życie językowi. Warunkiem jest świadomość, że język nie jest własnością twórcy i wywłaszcza podmiot. Władzę nad językiem sprawują tu: wyższa instancja – ten, który w *Trybach* zlecił nieporadnemu narratorowi snucie opowieści – a także same słowa, konstrukcje fabularne, demaskowane przez Tulli jako rządzące wypowiedzią.

Teksty Tulli można traktować jako wyrastające z Lacanowskiego fatalizmu. Jednak w jej prozie uwyrażnia się próba przekroczenia greckiego światopoglądu. Pisarka walczy o życie, świat bez cierpienia i śmierci, z którego jest wyjście, wybawienie, choćby liche i oparte na próżni. Zdjęcie u Tulli to głos z otchłani realnego, z zatracenia i nicości wołający o istnienie.

Świat prozy Tulli nie jest ani logocentryczny, ani ikonocentryczny. Słowo i obraz słowem tworzony to budulce, którymi posługuje się nieudolny demiurg, komponujący z marnych materiałów niedopracowane światy przedstawione. Występujące w jej prozie odniesienia do fotografii uwypuklają podwójność – obecność i nieobecność, trwałość i nietrwałość unicestwianych i ocalanych światów. To na zdjęciach utrwaleni są mieszkańcy przeciwności w *Snach i kamieniach*, to zdjęcie

L. T h u r s t o n. Niepublikowany maszynopis. Lekturę zawdzięczam seminarium A. Bielik-Robson poświęconemu sublimacji odbywającemu się w Szkole Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN w roku 2010/11.

⁷ W tym kontekście *objet petit a* związany jest szczególnie z porządkiem realnego – rozumianym jako brutalny brak w świecie, utracony obiekt (np. mitologicznej harmonii, jedni, całości), którego nigdy jednak nie było. Realne łączy się również z pojęciem traumy, tak jak *punctum* oznaczającej uklucie, cięcie. Realne jest więc próżnią, pustką, otchłanią w naszym byciu, jaką próbujemy wypełnić. *Objet petit a* stanowi zarówno brak, jak i każdy obiekt, którym doraźnie zasłaniamy ową lukę w naszej symbolicznej rzeczywistości. *Objet petit a* nie jest jednak tym, co wstawiamy w miejsce braku (przedmiotem), ale sposobem jego maskowania. Podobnie jak „*das Ding*” we wcześniejszej realizacji koncepcji Lacana, *objet petit a* nie istnieje jako rzecz, ujawnia się tylko w relacji do pragnienia, stanowi zarazem przepaść, próżnię, pustkę, lukę, brak, wokół którego zorganizowany jest porządek symboliczny, i to, co zasłania ów brak. Jest zatem tym, co zostaje z realnego i umyka symbolizacji oraz reprezentacji.

⁸ Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002. – A. Bielik-Robson, *Sześć dni stworzenia albo oszustwo wobec czasu*. W: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004. U Blooma, a za nim u Bielik-Robson figurą takiej walki – o błogosławieństwo – jest biblijny Jakub, który ze starcją z aniołem wychodzi zwycięsko, jednak kulejąc.

przechowuje martwą/żywą narzeczoną w powieści *W czerwieni*, to zdjęcie ocala – ujawnia, pozwala zaistnieć w fabule dziewczynce z fotografii w *Trybach*, to na zdjęciach uwiecznieni są uchodźcy ze *Skazy*. Zdjęcie ratuje, ale także odsłania śmiertelność, jest przyczyną zguby, symbolicznie zawiera w sobie popęd zarówno życia, jak i śmierci.

Próbując przechować istnienie lub wywołać je (np. dziewczynka w *Trybach*), będąc również nośnikiem śmierci (znikający z odbitek sklepikarze z powieści *W czerwieni*), narzędziem kształtowania wizji świata jako wiarygodnej (w *Snach i kamieniach* zdjęcia zachowują ład miasta, ale też rozsadzają tworzony porządek) i niewygodnej prawdy cząstkowej (fotografie uchodźców w *Skazie*), zdjęcia ukazują świat apofatycznie – to, co uwieczniają, w tym samym stopniu jest obecne, co i nieobecne. Nie ilustrują świata; ten, do którego się odnoszą, jest nieuchwytny. W miejsce rzeczywistości wywołują jej alternatywne oblicza, ujęcia podparte wyobrażeniem i pragnieniem.

W *Snach i kamieniach* zdjęcie ma ustanawiać w obrębie fabuły porządek ontologiczny i epistemologiczny, pokazuje jednak swoją zewnętrzną, narzuconą światu strukturę. Jest strategią utrzymania ładu, wątlą i pozorą. W utworze *W czerwieni* fotografia zostaje zdemaskowana jako zasłona, której przypisuje się dowolne wartości, jednocześnie następuje ujawnienie *eidosa* fotografii, którym, m.in. według Rolanda Barthes'a i Hansa Beltinga, jest śmierć – cienie odbijające się w fotografii jak w skiagrafi staną się cieniami zmarłych, nie ma dla nich ocalenia ani współczucia, zdjęcie wywołuje śmierć.

Przewyciężyć tę narzucającą się wizję może próba agoniczna, która wymaga ujawnienia podmiotu. W utworach *Sny i kamienie* oraz *W czerwieni* skrywa się on za tekstem, pozostaje niewidoczny. *Tryby* i *Skaza* odwołują się do instancji wewnątrztekstowego narratora – występującego w świecie przedstawionym. W *Trybach* należy on do bohaterów, a obok niego pojawia się trzecioosobowy prowadzący narrację podmiot. W *Skazie* pierwszoosobowy podmiot mówiący jest zarazem jedną z postaci, narratorem i autorem, ale też negocjuje swoją rolę. Snuje spekulacje na temat swej obecności jako bezpośredniego świadka i bohatera prowadzonej narracji.

Zdaje się, że Tulli, podobnie jak Harold Bloom, w swoich przesunięciach, odchyleniach od ontologicznej i epistemologicznej pełni świata – w wierności realnemu i niewierności wobec *mimesis* wyraża pragnienie życia (repetycja, dosłowność oznacza śmierć, a niewierność *mimesis* – pragnienie życia⁹).

Afabularne *Sny i kamienie* to opowieść o powstawaniu nowego, nieuchronnie staczającego się ku zniszczeniu, ładu. Mityczne korzenie narracji ujmuje obraz drzewa i przeciwdrzewa, stanowiących bieguny narracji o początku. Na nich miasto dojrzewają jak owoce – gotowe i zamknięte. Genezyjska historia rozpadu i odbudowy ma zatem chthoniczne źródła – w ziemi, w nasieniu znajduje się wzór, którego nie chcą powielać budowniczy miasta W i A. Uczucia istnień zasiedlających miasto giną w pozorze, są szkicowe i puste, podlegają repetywnemu szablonowi, z góry narzuconemu światu, nieskończonemu i ustalonym, zanim W i A zostało powołane do istnienia – cyklowi wegetacji.

⁹ Zob. Bielik-Robson, *op. cit.*, s. 275.

Ze spalonego drzewa świata (jak można mniemać, w pożodze drugiej wojny światowej, choć tego typu dookreślenia nie są tu konieczne) kiełkuje nowe miasto, którego rozwój stymuluje wiara budowniczych. W potencjalnym załączku mieszczą się wszystkie naraz możliwości, cały plan świata, który jest fragmentem i całością, bezkresem i zapadłą dziurą.

Świat jest oparty na dialektyce części i całości, zasłony (dążenie do pełni) i braku (rozpad) *objet petit a*. Powstaje na papierze kreślarskim, nie można ustalić, czy jego pochodzenie ma charakter naturalny (nasienie – jest drzewem), czy mechanicystyczny (motory, przekładnie, koła zębate – jest maszyną). Bez względu na to świat ma konstrukcję dialektyczną – każda rzecz łączy się z przeciwrzeczą (SK 17), a po odcięciu jednej od drugiej (jak drzewa od przeciwdrzewa) obie umierają, to, co przetrwa, staje się zaledwie „częścią dekoracji teatralnej albo snu” (SK 17). Figurę możliwości istnienia świata jako drzewa lub maszyny – „jest drzewem” i „nie jest drzewem” – określa się jako równoważną, skrywa ona jednak zdeterminowane ludzką wolą, przeciwstawione naturze źródła miasta. W nieożywionej i rozkładalnej na części pierwsze maszynie nie ma tajemnicy. Po ustaleniu przez budowniczych, że miasto jest maszyną, następuje oddzielenie góry od dołu, miasta od przeciwmiasta. Powoduje to oparty na wykluczeniu przeciwmiasta i koncepcji drzewa, na nowo ustalający wartości – oddzielenie dnia od nocy – akt stworzenia w destrukcji.

Budowniczowie odpychają od miasta przeciwmiasto (SK 24), to też codzienna praca wszystkich mieszkańców (pozornie koncentrująca się na froterowaniu podłóg i czyszczeniu luster). Zasadza się na niej porządek mechanizmu, podtrzymywany także przez instalacje oddzielające chaos od porządku (SK 35). Gwarantem istnienia miasta w nowej formie maszyny są budowniczowie, którzy swoją obecnością wypełniają całą przestrzeń, spozierając ze zdjęć ustanawiają moc porządku powstałego m.in. za ich sprawą:

To oni świecili wewnątrz elektrycznych żarówek, oni łopotali w chorągwiach, oni też tykali w zegarach. Oni to, wisząc na ścianach i przenikliwie spoglądając przez szkło oprawione w ramki, każdego dnia siłą swojego wzroku odpychali od miasta przeciwmiasto. [SK 24]

Kosmogonia miasta wyrosłego z planu, projektu nakreślonego na kartce, z maszyny potwierdza się również w zdjęciach prasowych, dających pewność co do rzetelnej struktury świata. Gwarancją sensu ma być porządek wizualnych wyobrażeń, to, co wygląda solidnie, musi być solidne jak zasłony skrywające kruchość świata:

Świat wyglądał porządnie, fundamenty były głębokie, mury grube, rury zupełnie nowe. Myśląc „świat”, wyobrażano sobie przede wszystkim to, czego można dotknąć: mury, i rury, syпки piasek, miękką glinę, chłodną wodę, szorstkie odłamki czerwonych cegieł, wapienny pył. [...] sztandar łopocący na wietrze. [...] Stąpano po niej [tj. po ziemi] ufnie, nie wątpiąc, że istnieje naprawdę. [SK 10]

W mieście W i A nikt nie kwestionuje, że wszystko, co kreowane, jest potrzebne, gdyby było inaczej i w świadomość budowniczych wdarłaby się ta wiedza, należałoby porzucić dzieło. Enumeracji podlegają wszelkie potrzebne do stworzenia przedmioty – od mundurów milicjantów po tekturowe aktówki, czerwone napisy na ścianach i miliardy cegieł. Ludzie powstają z kostiumów – kombinezonów, fartuchów i mundurów. Świadectwo zdjęć podtrzymuje konstrukcję. Podobne wykrzyknikom słupy kominów, znak zaplanowanego sukcesu, nieustannie fotografuje się i filmuje (SK 30), umieszcza się na plakatach, by potwierdzić doniosłość

zmian. Jednak zarejestrowana na taśmie rzeczywistość, dostępna w telewizorach i pod powiekami widzów, po skończonej projekcji rozprasza się.

Upewnienie przez fotografię jest zdemaskowane jako nic nie znaczący gest referencjalny, który ma na celu utwierdzać, zakotwiczać rzeczy w świecie, podnosić ich wiarygodność, wszakże moc tego gestu jest potencjalna i złudna, to technika przesłaniania luki, zasłona *objet petit a*. Porządkowi wizualnemu nie tylko brakuje stabilności, ale też stanowi on draperię, dekorację, która przy wnikliwszym zbadaniu okazuje się pusta i powierzchowna, jest lichą kotarą, naprędce skonstruowaną, by skryć brak, pozornie tylko skończoną i pełną. Zarówno obraz, jak i słowo mają zaledwie iluzoryczną moc sprawczą. Miasto istnieje równocześnie w sposób oczywisty, niekwestionowany oraz urojony, fantasmagoryczny. Paradoksalnie, choć stwarza je słowo i zapisuje obraz, nie można poddać go przedstawieniu, miasto wymyka się oglądowi. Pojawia się i znika. Ciągi niejednoznacznych, sprzecznych zdań kreuja lub podważają jego istnienie.

Zdjęcia są w *Snach i kamieniach* elementem świata, mają stanowić ład, a potwierdzają jedynie jego marność i powtarzalność. Zdarzeniami (choć brak tu faktycznego ciągu przyczynowo-skutkowego czy składających się choćby w chaotyczną fabułę incydentów) rządzi rytm monottonnych repetycji (SK 31), w którego pośpiechu gubi się szczegół, zacierają się dalsze plany, „trudno [...] rozpoznać rzecz, na której spoczęło oko” (SK 31). W konsekwencji mieszają się i nachodzą na siebie światy przedstawione. Proces ten zostaje stematyzowany, śledzenie jego przekształceń jest główną treścią *Snów i kamieni*.

W przestrzeni miasta, a także wobec niej, istnieją światy równoległe. To m.in.: świat zdjęć prasowych, plan miasta z sercem-pałacem pośrodku rozety, świat odbić w pałacowych lustrach, świat widziany z ostatniego piętra pałacu (tak mały, że nie da się do niego przedostać – trzeba by umrzeć), świat ludzi (pielęgniarek i milicjantów), idealny świat budowniczych, którzy świecą w żarówkach, wiszą na ścianach, plakatach, łopocą na sztandarach, świat kamiennych posągów oraz ponury świat robotników.

Świat rzeczy popada w chaos, rozmywają się sensy, nawarstwiają gromadzone przedmioty. Tylko niedostępny świat kamieni zachowuje swoje granice. *Logos* uprawomocniający tę rzeczywistość traci znaczenie:

odkąd mieszkańcy [...] zaczęli się domyślać, że każdą rzecz można zastąpić czymś innym, tak jak każde słowo zastąpić można innym słowem, o tym samym i – równie dobrze – przeciwnym znaczeniu. Nie dbali już o rzeczy, a tym mniej o słowa: szukali tylko zapomnienia. [SK 37]

W i A zamieniło cykl wegetacyjny na repetycję innego, mechanicznego rodzaju, to przesunięcie miało stworzyć nowy świat. Po okresie rozpędu i planowania zwalniają obroty trybów, następuje zmęczenie materiału, to czas zaniedbań i prowizorycznych rozwiązań, rzeczy są zastępowane przez surogaty, namiastki, ersatze.

Mieszkańcy odkrywają swą obcość – miasto nie jest stworzone dla nich, lecz dla nowego człowieka, który, być może, z nich powstanie. Rodzą się miasta pokątne i nieplanowane, rozsadzające całość coraz bardziej wieloznaczną, a zarazem nic nie znaczącą. Zbliży się awaria, świat otula wszechogarniający pył i smutek. Władza wzroku zostaje zachwiana – zdemaskowana jako pozorna. Soczewką oka da się zobaczyć w końcu niewiele.

Tory umieszczone na planie projektują niewykonalne podróże, których celem są nazwy miast i istniejące w nich odbicia wyobrażeń, przestrzenie wyłącznie „onomastyczne”. Paryż to miejsce, gdzie kupuje się bulki paryskie i nie robi się z owsa ryżu (udostępnianie, rekontekstualizacja powiedzeń oraz utartych metafor to stały zabieg prozy Tulli). Zaprzepaszczone możliwości powodują powstawanie miraży – Pragi, Montevideo, nazw egzotycznych i pożądaných. Wyłaniają się kolejne miasta snów (tropiki, Ameryka, miasto napadów na banki rodem z filmu *noir*) rozsadzające miasto porządków, które też przecież kiedyś zrodziło się z marzeń. Jedynie nazwa chroni miasto przed rozsypką, to jednak znów złudny ratunek – słowa nie są posłuszne, a nazywanie rzeczy nie przynosi szczęścia.

Z przeszłości wyłaniają się miejsca-światy, nazwy miast wczorajszych. Miasto W i A znika, przemienia się w wydrukowane słowa. Nieoczekiwanie z linii prostych i gwiazdy, porządkujących dotąd bieg ulic i życie, wyłania się meander. Drzewo i miasto to w końcu tylko wyrazy. Ostatecznie okazuje się, że nie da się ich odzielić, odciąć jednego od drugiego, zatem nic nie może zostać anulowane i usunięte, dlatego wciąż istnieją równoległe koncepcje miasta-drzewa i miasta-maszyny, dlatego mimo zniszczenia na początku narracji przeciwmiasto trwa nadal. Skoro niczego nie da się unicestwić, niczego nie można także stworzyć, tekstowe istnienie równoważy się z nieistnieniem.

Zdjęcia są tu spoiwem, podobnym słowu, jednak bardziej obiektywnym, choć z tego powodu pozbawionym kreatywnej mocy. Słowo zaś może deformować rzeczywistość, ustanawiać ją od nowa, demaskować swą strukturalną pustkę, lecz nie jest w stanie dowodzić istnienia rzeczy. W nazwach rzeczy istnieją fantazmatycznie. Słowa tworzą puste, wyłącznie tekstowe reprezentacje, funkcjonujące w porządku pragnień.

Niezdolne do kreacji fotografie śladowo przechowują odbicie istnienia. Mimo to prawda w nich zawarta rozsądza porządek słowa, pozwalając mieszkańcom przeciwmiasta wtargnąć do W i A. Podwójna rola zdjęcia – utwierdzanie porządku budowniczych i niszczenie go – ujawnia apofatyczny, stale otwarty na brak i pełnię, charakter fotografii w prozie Tulli.

Za sprawą zdjęć pamięć o przeciwmieście oraz jego mieszkańcach staje się niemożliwa do wyparcia, przeciwmiasto wdziera się do miasta i na tym polega jego wątłe ocalenie, choć także z tego bierze się klęska, rozpad W i A.

Świat powstaje z recyklingu, rzeczy przedostają się do miasta wykopów przez lej, mieszkańcy także „wyczołgali się przez ów lej”, przybywając z okolic dawnego W i A, gdyż „nic na świecie nie może zostać zniszczone całkowicie i ostatecznie [...]” (SK 69). Przez lej wdziera się miasto przeszłości, wspomnień, uratowane przed zagładą, postacie uwiecznione na fotografiach będą trwać zawsze. To miasto z prospektów pamięci – przedwojenne, istniejące równoległe. Jego pejzaże ogląda się wzrokiem zwróconym do wnętrza pamięci, nie mogą one jednak ożyć.

Ludzie w gumiakach byli do siebie podobni, jakby wyszli spod jednej sztancy. [...] Byli dziećmi postaci siedzących na giętych krzesłach w atelier fotografa lub stojących na tle drzew w kolorze sepii w najróżniejszych strojach i nakryciach głowy: w okrągłych sukienkach z ceratowymi daszkami, w kepi z bączkiem i w kaszkietach bez daszka, a nawet w melonikach i kapeluszach panama. Spadkobiercy tych wizerunków oprócz elementów rysopisu odziedziczyli – jak weksel do spłacenia – nietrwałość formy. Z dzieci przemienieni w dorosłych i sami zdani na łaskę cudzych wspomnień, przechowywali w pamięci nieistniejące

adresy i wnętrza, dźwigali budynki, place, ulice, z którymi nie mogli się rozstać. Na podorędziu mieli tylko to, co najpotrzebniejsze: jakiś zegarek, jakąś walizkę, składany nóż, prymus, szalik, podobizny pań w kapeluszach z woalkami.

Jedną z ważniejszych różnic między miastem wykopów i miastem ze wspomnień polegała na tym, że większości postaci z fotografii już nie było. Ich oczy, szarawe lub brązowe, patrzące spod woalek nieco naiwnie w jakieś wiosenne popołudnie albo też w letni poranek, którego nikt już nie pamięta, nie mogły zobaczyć ani wykopów, ani ludzi w gumiakach, którzy nosili przy sobie ich nadpalone zdjęcia. Nie wiadomo, co stało się z miłością, nadającą ciepły odcień sepiowemu spojrzeniu. Czy rozpadła się w proch wśród płomieni, jak porcelanowa filiżanka, czy uleciała z dymem ku niebu.

Spojrzenia, wnętrza i przedmioty zacierały się we wspomnieniach, w miarę jak obserwatorzy przyzwyczajali się do nowych obrazów. Niektóre rzeczy, osmolone, lecz całe, brano wprost z rumowisk. [SK 66–68]

Tulli ujawnia kruchość słowa i obrazu (także fotografii jako tropu obecności i nieobecności), eksplikując niemoc języka, dąży mimo wszystko do nazywania rzeczy, świadoma marności obrazu, powołuje się jednakże na jego wąty autorytet. Język i fotografia, słowo i zdjęcie to figury życia i śmierci, niezbędne znaki nawigacyjne, boje, które zatrzymują w kadrze ról. Świat jest ograniczony słowem i przez nie stwarzany. *Logos* poręcza jego istnienie (podobnie jak czynią to zdjęcia). Słowa i obrazy mają strukturę bliską Lacanowskiemu *objet petit a* – zasłaniają jedynie nieuchronność katastrofy, nie zapewniają niczego poza iluzją stabilności. Mimo to prozie tej patronuje przekonanie, że: „Nie wydarzy się nic, czego nie można nazwać, a wszystko, co można nazwać, wydarzy się prędzej czy później” (SK 96).

Nazywanie rzeczy po imieniu pomaga jednak na krótko, próba odnowy języka, stworzenia języka bliskiego światu, języka kreacji, ale też w zdjęciu szukającego podparcia, jest skazana na fiasko.

Wiara, że miasto może być inne, nie znalazła potwierdzenia. Wyschły soki, które ożywiały je na początku sezonu wegetacji. Ucichły i przebrzmiały chóralne pieśni, żadna cegła nie jest już podawana z rąk do rąk, soczewki dwuobiektywowych lustrzanek, którymi fotografowano kiedyś słoneczne place budowy, pokryły się kurzem i zmętniały w mrocznych szufladach, niepotrzebne, ponieważ nie przepuszczają już światła. W tych czasach starości świata każdy jest tu sam i każdy ma swoje własne miasto, które sypie mu się na głowę zwietrzałym tynkiem, martwymi liśćmi, kurzem wyartytch słów. [SK 113]

Gdy nazwa niszczeje, bezcelowe jest też fotograficzne poświadczenie literackiej rzeczywistości. Figura fotografii staje się równie zbędna jak słowo. Całość rozsypuje się, świat się zużywa i popada w szarość. Awaria, której można się było spodziewać, spowodowana jest chaosem przeciwmiasta przenikającego przez lej. Ta destrukcja stanowi jednak także dzieło stworzenia, które dopełnił potop przeciwmiasta.

Nazwy także ubywa. Erozja oszlifowała litery, a niektóre skruszyła i porozsiewała. Te, które zostały, nie niosą już żadnej treści. Żal, że niknie nazwa. Ale czyż mogłaby być równie piękna, gdyby nie rozpadała się z chwili na chwilę? Nie ma liter – nie ma miasta. Albowiem tylko one były czymś pewnym w chaosie dat, zdarzeń i wyobrażeń. [SK 103]

Miasto przemian to miasto śmierci, powstałe na mieście porządku, budowane przez pamięć i niszczone przez zapomnienie, zrodziły je poszukiwania wczorajszego dnia. Nowe słowa nie są wcale lepsze i tak jak stare nie ulegają niczyjej woli.

Tylko życie kamieni, wolnych od lęku przed cierpieniem, pozostaje wciąż niewzruszone.

Tulli tworzy światy *Snów i kamieni* mimo zakotwiczonego w nich braku, ten defetystyczny akt kreacji skazuje na klęskę, odnawia przecież ustaloną z góry historię. Ostatnim gestem jest wierność symptomowi, realnemu skrywającemu się za słowem i obrazem, za kreowaną rzeczywistością. Tryb rozkazujący, życzeniowa partykuła „niech” oddaje świat przedstawiony i narrację we władanie pustki. Nic nie istnieje naprawdę: ani miasto, ani drzewo, ani „my”, jedynie kamienie, wolne od nazwy, trwają.

Strategia pisarska polega więc na tworzeniu w obliczu pustki – ostatecznie światy muszą zniszczyć, są skazane na rozpad, mimo to Tulli opowiada o nich: buduje je w języku. Mimetyczna repetycja okazuje się powierzchowna i martwa, planowanie światów ze świadomością tej niemocy, ujawnianie jej w tekście – to próba aktu stworzenia. Choć literacka rzeczywistość prozy Tulli wciąż nieskutecznie próbuje zaistnieć i przeistoczyć się, to właśnie nieuchronność klęski licznych nałożonych na siebie światów stanowi ich piękno. Tulli unika więc patetycznego tonu Lacana. Świadomość niemocy nie powoduje egzystencjalnej pułapki, nie ma wymiaru traumy. Ta oczywista dla pisarki niedostępność świata, równoczesne hegemonia i niemoc języka, a także obrazu, wymagają refleksji i pracy. Warto mimo ich marności podjąć walkę o stworzenie.

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 zeber przestanie oddzielać serce od reszty świata. Wtedy łatwiej będzie przyjąć oczywistą prawdę, że przygniatający nas ciężar nic nie waży. [SK 116–117]

Agoniczna jest cała struktura tekstu Tulli, nie tylko motywacje jej bohaterów (walka o istnienie miasta inne niż ustalone – istnienie bez przeciwmiasta), choć historia opowiadanego świata została już zamknięta, można przesunąć optykę, zdeformować pierwowzór, ale też ujawnić lichotę budulca – słowa i obrazu.

W *Snach i kamienniach* istnienie i nieistnienie równoważą się, nie można zniszczyć przeciwmiasta, miasta marzeń, choć podobno trwale nie istnieje nic poza kamieniami. Słowo, nie znacząc nic, znaczy wszystko. Na zdjęciach uwiecznia się i popada w rozsypkę świat. Zachowani są na nich zarówno nieżyjący mieszkańcy przeciwmiasta, rozsadzający swoją obecnością W i A, jak i budowniczo wie na tle rosnących kominów. Próba wywołania/odbudowy/stworzenia została podjęta, a ciężar pustki nic nie waży.

Grubymi nićmi szyją fabułę powieści *W czerwieni*, tocząca się w Ściegach między wojną rosyjsko-japońską w 1904 roku a drugą wojną światową, strukturyzują dwa pragnienia: po pierwsze, znalezienia się w tej raz mroźnej, raz upalnej – galijskiej? nadmorskiej? pruskiej? – miejscowości i, po drugie, (niemożliwej) ucieczki z niej.

Kto był już wszędzie i wszystko widział, powinien na ostatek udać się do Ściegów. [W 5]

Kto zapragnie opuścić Ściegi, może się chwycić jednego z dwu sposobów. Jeśli jest przyjezdnym – na przykład akwizytorem własnych zalet, zmuszonym ubiegać się o przychylność rynku, kolekcjonerem przeżyć, nauczonym przez życie pokory – powinien o brzasku bez namysłu wnieść się w górę w gondoli zawieszzonej pod balonem sterowca. [W 106]

Próby wydostania się ze Ściegów są jednak daremne – choć w miejscowości jest stacja kolejowa, a w drugiej części opowieści pojawia się także port, nikt stamtąd nie uciekł. Mieszkańcy miasteczka skazani są na jego ciasną przestrzeń (mogliby próbować zbiec co najwyżej przez antypody). Faktycznie uwolnić ich może dopiero śmierć; nawet przyjezdni, jeśli opuszczają Ściegi, to w trumnie. Ratunek daje jedynie fantastyczny schemat egzotycznego romansu-przygody – w pierwszej części tekstu radcowa Krasnowolska znika z oficerem wojsk kolonialnych, w drugiej Stefania Neumann *primo voto* Chmura ucieka z plantatorem herbaty, a w trzeciej Natalie Zugoff czmycha balonem wraz z francuskim kapitanem.

Przybycie do Ściegów i ich opuszczenie to dwie skrajne narracje splecione sekwencją utkwienia w mieście. „Każdy, kto dotarł do Ściegów, chwali sobie obiecującą mglistą szarość, wilgotną, ciepłą bryzę, w której tak pięknie rozkwitają pragnienia” (W 55). We wszystkich tych opowieściach miasteczko położone jest w innym zaborze i trwa w nim następna wojna. Najważniejszymi ośrodkami, wokół których skupia się fabuła, są Zakłady Strobbla (wytwórnia porcelany; jej znak firmowy przemienia się w kolejnej z odsłon w swastykę), firma Loom i Syn, posiadająca m.in. podupadające z opowieści na opowieść szwalnie, oraz fabryka Neumanna produkująca płyty gramofonowe.

Ściegi degradują się, pogarsza się standard życia mieszkańców, wyrodniejac relacje społeczne. W miejsce odchodzących postaci wstępują nowe, przejmując przeznaczone tamtym role. Bohaterka pierwszego epizodu – Emilka Loom, narzeczona syna radcy, Kazia Krasnowolskiego, po swym niefortunnym wypadku¹⁰ zastąpiona zostaje przez Stefanię Neumann. Ta rozwódka, którą po śmierci Emilki poprosi o rękę Kazimierz, nie dorówna swej poprzedniczce wartością. Podmianie podlegają także fotografie. Zdjęcie, które przedstawiało Loomównę, dodawało młodemu oficerowi otuchy. Grywając w karty w garnizonowym kasynie zwykł on przypatrywać się jej wizerunkowi.

Obmacywał kieszenie munduru w poszukiwaniu prostokątnego kartonika. Nosił przy sobie fotografię narzeczonej. Szybkim spojrzeniem na wskroś przenikał dziecinne oblicze, w którym nie było żadnego niedomówienia, żadnej tajemnicy, niczego, co mogłoby go zranic. [W 14]

Po śmierci Emilki jej wizerunek nie mógł już dostarczać ukojenia. Nie zważając na sentyment i uczucia zmarłej tragicznie, ale i niestosownie, zamieszkującej wciąż, mimo zgonu, w domu Looma, Kazimierz zniszczył fotografię i wrzucił na dno szuflady.

Para oczu znalazła się w rozsypce. Jedno spojrzenie przyłgnęło do wachlarza w dłoni, gdy drugie pomknęło w pustkę. Niewinność, która biła z oczu Emilki i która za jej życia koila smutek Kazimierza, a po niestosownej śmierci stała się źródłem niepewności i rozpamiętywań – zatraciła się wreszcie między poszarpanymi krawędziami, pośród okruszków tureckiego tytoniu. [W 23–24]

Zamiast tamtej fotografii pojawiło się zdjęcie Stefanii:

¹⁰ Emilka zginęła, przygnieciona gzymsem przedstawiającym róg obfitości, gdy podniecona biegła na swój pierwszy bal, a u drzwi czekali na nią słudzy Kazia i Augustusa Strobbla z liścikami, nie dopuściła jednak do ceremonii pogrzebowych, snując się odtąd po domu i zaczytując romansami.

Kazimierz chmurnie spoglądał na fotografię, podobną do tamtej, przedartej, której miejsce zajęła. Kiedy w kasynie wyciągał portfel, żeby płacić, fotografia nagle przypominała mu o podwieczorkach z tańcami, na których Stefania bywała po kilka razy w tygodniu. [W 25]

Przedmioty, podlegając podmianie, trafiają wciąż w te same miejsca, jednak w inne ręce: „pierścionek zaręczynowy czekał na [...] decyzję tuż obok przedartej fotografii, w pudełeczku wyściełanym aksamitem, w szufladzie zamkniętej na klucz” (W 26). To jednak nie Kazimierz Krasnowolski włożył go na palec wybranki.

Gdy wybuchła pierwsza wojna światowa, degrengolada w Ściegach dosięgnęła nawet domu publicznego Madame, gdzie pojawiali się żołnierze coraz późniejszego rodzaju („W portfelach zamiast banknotów trzymali rodzinne fotografie, a w kieszeniach nazbyt obszernych bluz pobrzękiwały klucze od mieszkania”, W 40). Śmierć rządzi się kapryśnymi prawami, w tej części opowieści metaforą nieuniknionego losu jest czerwony jedwab. Wyprute z tamborka Stefanii czerwone nici zwiastowały zgon. Jedna z nich wplątała się we włosy Kazimierza, z frontu wrócił on „w podłużnej skrzyni zabitej gwoździami” (W 31).

Po kataklizmie wielkiej wojny Ściegi przeobrażają się. Z rozbitej butelki z modelem okrętu, należącej do Loomów, rozlał się ocean. Portowe odtąd miasto odwiedził cyrk, a po jego wizycie uległy dewaluacji nie tylko pieniądze, ale i bardziej ulotne wartości. Ściegi zostały zarzucone surogatami i imitacjami, na rynku krążyły fałszywe banknoty, niemal wypierając prawdziwe. Miejsce syna radcy w konkursach o rękę Stefanii zajął jego dawny ordynans Felek Chmura i przy oświadczeniach ofiarował jej wyjęty z wiadomej szuflady pierścionek, a po ślubie zagarnął fabrykę Neumannów. Miasto deklasuje się, Slotzki zajmuje fabrykę Strobbla i zamiast porcelanowych spodków i filiżanek produkuje umywalki, „by dbać o czystość”. Podczas „godziny czystości” zniszczony zostaje nawet przybytek Madame.

W trzeciej części książki Ściegi to opanowane przez nazistów miasto ciągłego upału i wiecznego śniegu. To miejsce niemożliwe, ale istniejące. Wykluczające się warunki, które w nim panują, paradoks syntezy pierwszej i drugiej opowieści – aluzyjnie określa przerażający absurd drugiej wojny światowej. Na witrynach wiszą dwujęzyczne szyldy, przytwierdzone do budynków powiewają flagi z emblematem fabryki Slotzkiego, a zakłady Looma należące teraz do Maksa Fiffa zaczynają produkować amunicję. Nadrzędną metaforą losu jest tym razem nie cyrk, ale teatr dyrektora Raucha, do którego przyjeżdża z Paryża (uciekłszy wcześniej przed bolszewikami) gwiazda rewiowa Natalie Zugoff. „Na afiszach, którymi oklejono słupy przed teatrem, Natalie Zugoff broczyła czerwienią szminki i miała wydrapane oczy” (W 115). Po rozpoczynającej falę tyfusu (a według logiki tej opowieści: skoro jest tyfus, będzie i wojna) śmierci Murzynka, z którym jeździła w trasy, odrzuceniu oświadczyn Maksa Fiffa (rolę zaręczynowego klejnotu gra wciąż ten sam pierścionek Kazimierza Krasnowolskiego) i nieprzychylnych komentarzach prasowych Zugoff uciekła balonem z francuskim amantem.

Następnie, szukając śladów artystki, do Ściegów przybył z Buenos Aires Argentyńczyk Pedro Alvarez, prywatny fotograf jej męża, księcia Biełorukowa-Muchina. Fotografia w tym epizodzie staje się substytutem obecności, a także przedłużeniem spojrzenia.

Aby wynagrodzić hotelarzowi swoją nieobecność, książkę posłał mu dużą portretową fotografię, oprawną w szkło i złoconą ramkę, z zamaszystym własnym podpisem. Spoglądał z niej

swoim jedynym okiem, wylupiastym i pożądlwym. Drugie oko zasłaniała czarna korsarska opaska. [W 135–136]

Alvarez osobiście przybił portret nad recepcją i pospieszył obfotografować każdy szczegół pokoju, pełnego porzuconych w nieładzie sukien, nie zabranych przez Natalie Zugoff, i garderoby teatralnej, w której pozostawiła ona zeschnięte bukiety. Po zakończeniu dokumentacji i wręczeniu pamiątkowej fotografii personelowi hotelowemu¹¹ fotograf chciał wrócić do domu. Wydostał się jednak ze Ściegów dopiero w trumnie, ze śladem po nożu sprężynowym w plecach, gdyż wszystkie próby ucieczki z miasteczka były daremne (pękły osie w samochodzie hotelowym i nie dostał się na statek, oddawszy się hazardowi przesądził swój los i już nigdy żywy nie opuścił Ściegów). Wykradzione zdjęcia, na których Argentczyk uwiecznił również miasto, krążyły wśród mieszkańców.

Zakończył pracę zdjęciami ścieżańskich ulic. Wąskie i ciemnawe, wymagały długich czasów ekspozycji. Na kliszach przechodnie zostawiali po sobie ledwie widoczne smugi, czasem pojawiała się w otwartych drzwiach półprzezroczysta postać sklepikarza z założonymi rękami, którego obecność trwała zbyt krótko, by pozostał wyraźniejszy ślad. [W 136–137]

Obywatele miasteczka nikną w mrokach, zbyt dynamiczna obecność przed obiektywem nie pozwala im postaciom ujawnić się w pełni na odbitce. Żywe, codzienne zachowania, brak skamienienia w pozie przemawiają za życiem, nie oddają bohaterów we władanie fotografii jako zapisowi śmierci. Jednak te częściowe, niewyraźne, wymykające się wizerunki w konsekwencji sprowadzą zgubę na mieszkańców Ściegów.

Na kliszach można było rozpoznać każdy sklepik. Tu i ówdzie w drzwiach unosiły się półprzezroczyste, beczelne postaci sklepikarzy z rękami założonymi na brzuchu. Oko ludzkie jest niedoskonałe, łatwo daje się zwodzić pozorom, klisze widzą lepiej. Jeśli przez ciało kupca prześwieca framuga i napis na szybie, cóż to może znaczyć?

– Wszystko jasne – mówili mężczyźni z okutymi laskami, przechadzający się po ulicy.
– Klisze nie kłamią. [W 148]

Zdjęcia inicjują nieszczęścia nawiedzające miasto, zarażają świat swoją widmową strukturą. Widziadła rzekomo zmarłych nie chcą odchodzić i prowadzą pokątne życie. Fantazmatyczne powłoki, powidoki sklepikarzy utrwalone na fotografiach dają pretekst do pogromu – giną żywi, wypędzeni zostają umarli, wśród nich nie zawadzający nikomu duch Emilki Loom. Ludzie z emblematami fabryki Slotzkiego na ramionach niszczą szyldy sklepowe i wybijają szyby. Niczym w noc kryształową – „Lustra nagle zniknęły, rozpryskując się w kawałki” (W 154).

Ściegi niszczą pożoga. Trzem powiązanim ze sobą historiom nadawały porządek kolejno metafory – szwalni, cyrku i teatru. Te figury tekstu okazują się ocaleniem, jednak nie dla miasta, ale dla samej opowieści.

¹¹ Zob. W 137: „Przed samym wyjazdem przyniósł do recepcji dużą zbiorową fotografię, nad którą unosiła się jeszcze woń odczynników, niepokojąca jak przemijanie. W mgnieniu oka zbiegła się cała obsługa, wszyscy chcieli zobaczyć. W górnym rzędzie oglądano postacie portiera i posłańców z czapkami w rękach, którzy patrzyli z powagą prosto w obiektyw. W środkowym siedzieli na krzesłach hotelowi boje, wyprostowani, usta wykrzywione drwiącym uśmiechem, a na dole pokojówki przybierały pozy wielkich dam [...]”. Zdjęcie zastąpiło w złotej ramce podarty na strzępy portret księcia, jednak zaczęło niepokojąco ciemnieć, a postacie zniknęły w mrokach.

Historia Ściegów wyszła z pożaru cało. Opowieści są niezniszczalne. Powtarzano je w ogonkach do kuchni polowych, jakby nic się nie stało. [...] Opowieść o strzępach czerwonego jedwabiu, osiadających na mundurach, ciągnęła za sobą tę o fałszywych pieniądzach, puszczonej w obieg przez cyrkowe małpy. Z nich wysnuwała się nieuchronnie ta o spisku martwych finansistów, za sprawą której pożar strawił miasto.

Nikt nie zapłakał. Ani nad kupcami, którzy spłonęli, zabarykadowani, w swoich sklepach. Ani nad szwaczkami pogrążonymi w ciemnościach. Ani nad pijanymi marynarzami, którzy poszli na dno. Ani nad oszukanymi żołnierzami wielkiej wojny, ani tym bardziej nad małpami. [W 157]

Zdjęcia nie przynoszą ratunku, wręcz przeciwnie, zgubę, przypominają o marności, kruchości życia. Ironicznie opowiedziana fabuła to prześmiewczy gest wskazujący na degradację samej repetycji. Trzy części historii powtarzają w coraz lichszych i czarniejszych barwach dzieje upadku. Godnego istnienia nie zachowują tym razem nawet fotografie, ujawniają, że świat jest zawsze światem cieni.

Jednak w tak opowiedzianej historii Europy Środkowej pierwszej połowy w. XX zawarty jest minimalny gest ratunkowy – choć w powtórzeniu czai się śmierć, niemimetyczna narracja pod skazą ironii skrywa pragnienie życia. Tulli jakby unieważnia śmierć. Żąda nieśmiertelności dla swoich bohaterów, pozwala im prowadzić pokątne życie. Emilka Loom zaczytuje się romansami w domu ojca do momentu, gdy wygonią ją w zaświaty „faszyści”. Zdjęcia mogą jednocześnie być świadectwem życia (również po śmierci), mogą także ujawniać śmiertelność. To wobec nich toczy się życie i przychodzi jego kres. Narrator powieści *W czerwieni* staje w obronie życia, pozwalając swym bohaterom łamać prawa natury, która ostatecznie i tak o nich się upomina.

Temat *Trybów* stanowi określone już w pierwszym zdaniu powieści – „Stwarzanie światów!” (T 5). Moc narratora jest jednak w tej kwestii ograniczona, to nie on, wbrew podstawowym regułom, prowadzi narrację, podpatruje jedynie życie postaci, które rozgrywa się w zapętłonych, symultanicznych sekwencjach niby na stacjach-mansjonach upokarzającego misterium życia, w którym nikt o niczym sam zdecydować nie może.

Hotel i cyrk to dwie struktury, ramy świata przedstawionego, wplecione w odrębne, choć przeplatające się czasoprzestrzenie – współczesności i Warszawy (?) z okresu okupacji: „A więc po jednej stronie pięciodrzwiowy srebrzystoszary *hatchback* z rozsuwanym dachem, po drugiej granatowa policja” (T 122). Bezradny narrator zawieszony jest pomiędzy światami hotelowych pięter, umieszczonych w kłamrze cyrkowej narracji. Próbuje przedrzeć się przez zleconą mu fabułę oscylującą wokół zdrady i miłosnego trójkąta. Na antypodach świata skrywa się przeciwświat na opak, którego czeluść zasłania lśniąca posadzka.

Nie mając wpływu na obserwowane zdarzenia, narrator nie może wyrwać się także z własnej roli. Nie umie zapanować nad światem przedstawionym, gubi się i płacze. Świat dynamicznie zmienia się bez jego ingerencji, miejsca nie przypominają tych, którymi przed chwilą były.

Pamięć, gotowa wbrew rozsądkowi rozpatrywać na serio takie rozwiązanie, jak przeniesienie windy o pół kondygnacji wyżej, z podejrzaną gotowością podsuwa wspomnienie przebytych rzekomo kilkunastu stopni schodów, mętne i zapewne pod wpływem dziennego światła gotowe zniknąć w gnieniu oka, jak źle wywołana fotografia. Wobec jawnej sprzeczności płaczą się kierunki i przestrzeń rozpada się na niedopasowane fragmenty. [T 73]

Zakontraktowany, by stworzyć historię, umówiony na odbiór kolejnej dniówki narrator nie umie wywiązać się z tej powinności. Ten, który faktycznie opowiada historię potyczek narratora z tekstem, bohaterami i przestrzenią świata przedstawionego, pozostawia sobie przywilej narracji schowanej za tekstem. Nie obnaża także swojej substancjalności, jak czyni to w przypadku ogołoconego z intymności bohatera-narratora.

Narrator jest urażony. Oczekiwał poszanowania dla swoich przywilejów, sądził, że wszystko to, co dotyczy jego prywatności, pozostanie poufne. Cokolwiek teraz powie, zabrzmi podejrzanie: czyżby miał coś do ukrycia? Toteż czuje się oszukany, wydany na pastwę wścibskich spojrzeń. Najchętniej wycofałby się niezwłocznie z całego przedsięwzięcia. I tak nie ceni go zbyt wysoko, pozwala sobie skrytykować konwencję, jej sztuczność budzi w nim zniecierpliwienie. [T 80]

Narrator został powołany do istnienia nawet z butami i komiczną powłoką wypożyczonego rekwizytu – ciała, upokarzającego rytmem fizjologicznej powtarzalności.

Na nic nie zdadzą się jego złorzeczenia, choć nie czuje się on odpowiedzialny za historię, która została mu powierzona (niewiele zapłacono mu „w zamian za obecność, za okruczeństwo świadectwa” [T 119]), a z tym wiąże się i udręka zobowiązania, i nieuchronność fiaska). To on jednak pociągany jest do odpowiedzialności, obciążany za fuszerkę, sztuczność draperii i mętność opisów, oskarżany przez autora, swojego zleceniodawcę o niechlujstwo i ujawnianie kulisów opowieści.

Co to kogo obchodzi, czy świat istnieje! Niech wygląda tak, jakby istniał. Łudzące wrażenie realności, oto czego oczekuje od narratora ten, kto mu płaci. Historyjka, jak wszystko inne, powinna płynąć potoczycie od początku do końca, ani na chwilę nie zbaczając z kursu. Fojchtmajerowie! Jakim prawem zostali tu wpuszczeni? Kto pozwolił otworzyć fornirowane drzwi z ich nazwiskiem na tabliczce? I to kluczem od domu w ogrodzie. [T 116]

Narratorowi udaje się jednak przyłapać autora na braku kompetencji – odwrócony plecami do świata, zgarniający pieniądze, pan wszelkich okoliczności, jest gdzieś poza i nic go nie obchodzi.

Narrator miał opowiedzieć nieskomplikowaną fabułę, którą zamyka awantura w ogrodzie. Pominięcie tej finałowej sceny to wpadka niewybaczalna. Ależ opowiedział o tym, co się stało w ogrodzie, niczego nie pominał! Nagle odkrywa ze zdumieniem, że pewny swej władzy rozmówca jest źle poinformowany. Przeoczył zakończenie, umknął mu kluczowy fragment. A więc to jego nieuwaga wywołała rozprzężenie. Wątki się pogubiły. [...] Ale narrator nie zdoła dość do słowa, głos w słuchawce mu przerwie, wie swoje i ma własną kwestię do wygłoszenia. [T 117]

Zaniedbania, lekceważenie i niedbalstwo można przypisać zarówno kontraktującemu układ, jak i wykonawcy, wszelkie argumenty tego sporu są obusieczne, historyjka spod sztancy nie jest tu jednak tak istotna, jak samo starcie i charakterystyka jego stron. „Rozmówca oczekuje teraz od narratora wyjaśnień: kim właściwie jest, zwykłym partaczem czy może zgoła dywersantem i złoczyńcą” (T 118).

Narrator *Trybów* znajduje się w sytuacji, którą można określić jako Bloomowski „lęk przed wpływem”¹², walczy ze sterującym nim autorem o świat i swój głos.

¹² Przeniesienie typologii Blooma do moich rozważań dotyczy wyłącznie używanych przez krytyka struktur dyskursu, w jego pracy związanych z walką o niezależność poetycką od wpływów prekursorów, z twórczością pisarzy wielkich i z silną poezją. W interpretacji Bielik-Robson, która

Stwarzanie światów traktowane jest, nie bez sarkazmu, jako błaha, pospolita czynność – „Nie ma nic prostszego. Podobno wytrzyma się je z rękawa”. Kruche i oświetlone na chwilę, bezmyślnie rzucone w pustkę, pochłania je ciemność, istnieją wobec nieuchronnej zagłady – „zbawić ich nie ma komu” (T 5). Schemat fabularny, który trzeba wypełnić, jest narzucony narratorowi. Wobec faktu dokonanego, w podrzędnej roli „podwykonawcy” aktu tworzenia, wchodzi on w relację agoniczną z zewnętrznym wobec świata przedstawionego innym – autorem. „Za całą treść egzystencji wystarczyć musi historyjka wytrzymańska przez kogoś z rękawa od niechcenia” (T 6).

Już na pierwszych stronicach książki zarysowują się kolejne realizowane przez narratora strategie agoniczne, które, choć w dużym uproszczeniu, można skonfrontować z Bloomowskimi zabiegami rewizyjnymi.

Nieudana strategia ascezy (Bloom rozumie *askesis* jako samooczyszczenie, doskonałą samotność i skromność, w której poza małością poety ujawnia się małość prekursora¹³), próba uchylania się od nakazów autora, ucieczki w milczenie spowodowane są frustracją narratora, któremu odmówiono wpływu na losy bohaterów i przebieg zdarzeń. Narrator wolałby skupić się na czym innym, a gdyby mógł naprawdę wybierać, w ogóle o niczym by nie opowiadał. Jednak nie mając dokąd odejść i jak wywikłać się z opłacanej roli, chwytą się różnych taktik agonicznych. Karykaturując je, popada w śmieszność i małość. Chciałby pozwolić sobie na otwartą arogancję względem autora i jego historyjki, lecz takie wyjście wyklucza jego pozycja.

Owocuje to dopełnieniem i antytezą (*tessera*¹⁴) wizji prekursora/autora, które ujawniać mają, że samo założenie dzieła jest wybrakowane. Wdrażając swoje wątki, wprowadzone jako poboczne, nie wyeksponowane przez autora (używając skrótów, kluczy do niedozwolonych miejsc świata przedstawionego), doszukując się własnych sensów w narzuconej fabule, narrator dokonuje reperacji dzieła.

Następnie przetwarzając fabułę po swojemu, inaczej, błędnie, narrator dema-

nada jej lekturze Blooma teologiczny wymiar, zabiegi rewizyjne są walką o życie i Boże błogosławieństwo. Odwołując się do wspomnianych tu tekstów obojga autorów, widząc w omawianej próbie tworzenia wobec jałowości, palimpsestowości i kalkowości współczesnej literatury, a także zawarte w treści dzieł Tulli potyczki o zaistnienie świata literackiego jako wskazującego i korygującego braki rzeczywistości. W moim mniemaniu postawę artystyczną tej pisarki można by określić jako ironiczny idealizm – dążący zarówno do odsłonięcia niedoskonałości świata, jak i do pokazania doskonałości skrytych w niedoskonałościach, walki o wyparcie cierpienia ze świadomością niemożliwości takiego idyllicznego położenia.

¹³ Bloom (*op. cit.*, s. 58–59) tak definiuje ów zabieg rewizyjny: „*Askesis*, czyli akt samooczyszczenia, którego celem jest stan doskonałej samotności. Tego bardzo ogólnego terminu używam w takim sensie, jak presokratejscy szamani, np. Empedokles. Inaczej niż w *kenosis*, czyli rewizyjnym procesie pustoszenia, późny poeta dokonuje aktu separacji: wyzbywa się części swego ludzkiego i wyobraźniowego bogactwa po to, by oddzielić się od innych, łącznie z prekursorem. Dokonuje tego w swoim wierszu, ustawiając go w takiej pozycji względem wiersza macierzystego, by ten także przeszedł *askesis*: w rezultacie bogactwo prekursora także wydaje się mniejsze”.

¹⁴ Bloom (*op. cit.*, s. 58) ujmuje to tak: „*Tessera*, czyli dopełnienie i antyteza. Słowa tego nie zaczerpnąłem z technicznego słownika twórców mozaik, którzy nadal go używają, lecz ze starożytnych kultów, gdzie oznaczało znak rozpoznawczy – na przykład fragment rozbitego naczynia, który razem z innymi fragmentami mógł na powrót utworzyć całość. Poeta antytetycznie »dopełnia« prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by zachować jego terminy, ale przypisać im inny sens – tak, jakby prekursorowi nie udało się pójść dostatecznie daleko”.

skuje kryzys opowieści i w tym odchyleniu od pierwowzoru (*clinamen*¹⁵) jest jego autorstwo.

Jednak i ten gest wydaje się niewystarczający, narrator płacząc się w wątkach, ujawnia więc jałowość typowej historii, stworzonej dla kiepskiego opowiadacza. Przez pomniejszanie swojej wartości dezawuuje nie tylko akt twórczy, opowieść, ale i samego autora.

Stosując zerwanie (*kenosis*¹⁶), wypierając się siebie, samoponizując się, próbuje ośmieszyć autora. W pozornie doskonałym odwzorowywaniu narzuconego modelu skrywa się złośliwa parodia kompromitująca sam wzorzec, klęska narratora niszczy autorytet autora. Narrator to klaun, potykająca się na równej drodze, żalosa osobistość, która nie ma pewności, choć ironicznie „pragnęłaby ufać”,

że ten, kto go powołał, wie więcej, ogarnia całość i zna zakończenie. Ale on nie pojawia się we własnej osobie na tej ani na następnych stronach, zostawia bez odpowiedzi listy i faksy. Być może, od tygodni gnuśnieje w łóżku, w pomiętej pościeli, odwrócony plecami do świata, twarzą do ściany, a wokół walają się puste butelki albo zużyte strzykawki, któż to może wiedzieć?
[T 6]

Cyniczne oczernianie autora i jego fabuły wynika z nieudanego zerwania zależności z nim (agonu *kenosis*). To, co narrator przedstawia na arenie, znane jest wszystkim do znudzenia (T 7), słyszane po tysiącokroć, dlatego lepiej być czytelnikiem niż narratorem, który musi odgrywać rolę, wytrzymać w niej do końca, w samotności i bez zrozumienia.

Próby agoniczne narratora są nieudane, przedstawione w krzywym zwierciadle. Jednak można doszukać się pewnych jego przewag. Góruje on nad bohaterami, skazanymi wciąż, jak akrobaci, na śmiertelne ryzyko. Są oni ograniczeni figurami tekstu – „metaforą, w której zamknięto ich los”. Postacie muszą wypełnić swoje zadania, bo „czy mają inne wyjście, niż bez protestu podjąć życie, jakie zostało im przeznaczone w tej historyjce?” (T 11). W wyższości nad bohaterami mieści się demoniczna wzniosłość¹⁷ odtwórcy jałowej opowieści, który może wobec nich występować w pozycji autora.

¹⁵ Zob. B l o o m (*op. cit.*, s. 57): „*Clinamen*, czyli poetycka błędna interpretacja lub błąd we właściwym sensie. Słowo zapożyczyłem od Lukrecjusza, gdzie oznaczało ono »odchylenie« w trajektorii atomów, które umożliwia zmianę we wszechświecie. Poeta odchyła się od prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by wykonać w stosunku do niego *clinamen*. *Clinamen* uwidacznia się jako korekta w jego własnym wierszu, która sugeruje, że wiersz prekursora podążał do pewnego momentu właściwym torem, ale potem powinien był się odchylić w kierunku wyznaczonym przez nowy wiersz poety”.

¹⁶ B l o o m (*op. cit.*, s. 58) ujmuje to tak: „*Kenosis*, czyli mechanizm zerwania podobny do mechanizmów obronnych, jakich używa nasza psychika w walce z przymusem powtarzania. *Kenosis* pozwala poecie zerwać ciągłość, jaka łączyła go z prekursorem. Słowo to zapożyczam od świętego Pawła, u którego oznacza ukorzenie się Jezusa wyrzekającego się boskości, by stać się człowiekiem. Poeta późniejszy, z pozoru wyzbywając się natchnienia, swej wyobrażonej boskości, korzy się – zupełnie jakby przestawał być poetą. Dokonuje tego jednak w taki sposób, że strąca z piedestału także prekursora, dzięki czemu późniejszy wiersz nie jest świadectwem aż tak zupełnej pokory, jak mogłoby się wydawać”.

¹⁷ Według definicji B l o o m a (*op. cit.*, s. 58): „*Demonizacja*, czyli ruch w stronę osobistej Kontrwzniosłości w reakcji na Wzniosłość, jaka jest udziałem prekursora: termin ten obejmuję z tradycji neoplatońskiej, gdzie pojawia się byt pośredni – ani boski, ani ludzki – który wnika w duszę adepta, by mu pomagać. Późniejszy poeta otwiera się na moc, którą zaczyna oddzielać od osoby rodzica i postrzegać jako należącą do sfery istniejącej poza prekursorem. Dokonuje tego we własnym

Walczący o swoje prawa do kreacji i osobności narrator ujawnia zewnętrzną, nadrzędną koncepcję tekstów Tulli jako agonu toczonego o świat z językiem. Fabuła jest tu pasażem postrzeganym podobnie jak język w Lacanowskiej wizji z XXIII seminarium.

Przylapany autor i przylapany narrator prowadzą bój z trzecim – z językiem, bo „kto naprawdę sprawuje władzę w tej przestrzeni, kto umieszcza w niej postacie, kto nadaje bieg zdarzeniom. Być może, główne kwestie rozstrzygają się w trybach gramatyki” (T 8). Zwymyślany narrator, pragnący przemówić własnym głosem, ściąga na siebie gniew i zniecierpliwienie, skazany jest na samotność, zostaje zatrzymany w martwej strefie historyjki – wśród zakurzonych rekwizytów. Nie ma pewności, czy to on posługuje się językiem, czy język nim, choć zablądził, to musi „brnąć naprzód, cokolwiek się wydarzy” (T 70). Wciągnięty w fabułę, nie tylko nie panuje nad nią, ale też jest nią zagrożony (szantażowany przez żartownisia, lecz nawet włóczęga wie lepiej, co stanie się ze skradzioną przez narratora butelką), nie od niego zależy dalszy ciąg opowieści, ukryte mechanizmy zdarzenia, w którym bierze udział, są mu nieznanne.

Postacie to tylko typy o podobnych twarzach, ich ciała (jak i ciało narratora) są „wypożyczone”, fabuła także ma z góry określony schematyczny rys. Potencjalni bohaterowie zabiegają uporczywie, by znaleźć się w narracji, walczą o uwagę.

Pojazd zahamuje z piskiem opon. Wyskoczą z niego dwaj mężczyźni w niebieskich kombinezonach. Jeden z nich nosi w portfelu zdjęcie dziewczynki. [...] ale chwila – to rozumiałe – nie wydaje się odpowiednia do pokazywania zdjęć. [T 33]

Zdjęcie schowane wewnątrz roboczego ubrania ma urzeczywistnić obecność ujętej na nim osoby. Statysta w niebieskim kombinezonie nie poddaje się, nawiedza narratora, narzuca się mu. Żąda istnienia swojej córki.

Narrator nie jest ciekawy, czego od niego chcą: szczególnej uwagi, wyjątkowych przywilejów, sposobności do wyjęcia wreszcie z portfela fotografii małej dziewczynki, do czego przy poprzedniej okazji stosowne warunki nie zostały stworzone. Jakby ta fotografia miała dodać impetu łatwym do przewidzenia pretensjom i żądaniom, nad którymi przetacza się żalostne pytanie „dlaczego”, a co gorsza, namolne słówko „niech”. [T 46–47]

Postać ta uporczywie śledzi kroki narratora, w kolejnym epizodzie niemo wyczekuje za parkanem domu F. w tle rozgrywającej się akcji.

Przez okno kuchenne widać parkan. Za parkanem stoi człowiek w ciemnoniebieskim kombinezonie. Stoi i czeka. Światło słońca, przepuszczone przez żelazne sztachety, rysuje na jego drelichu i na betonie ten sam deseń w prążki. Biały obłoczek sunący po błękitie tylko na chwilę przyśmiewa jaskrawy blask. Chwieją się żdźbła trawy, fruwią nad nimi kolorowe motyle. Czekającemu się nie spieszy, widać, że ma dość czasu i zawsze zdąży wyjąć z kieszeni portfel, w którym leży zdjęcie dziewczynki, zrobione dawno temu, założymy, że gdzieś na Bałkanach. Gdyby pozwolić mu powiedzieć wszystko, co zechce, za chwilę mogłoby się na przykład okazać, że matka dziewczynki – jej podobizna także leży w portfelu – została w tamtych stronach z niemowlęciem, któremu, niestety, nie zdążyli zrobić fotografii. A gdzie są teraz oboje, tego nie wiadomo dokładnie, w każdym razie w miejscu, z którego nie ma żadnego wyjścia: w jakimś głębokim dole, wśród zmartwiałego tłumu, przysypanego wapnem i ziemią. [T 76]

wierszu, sytuując go wobec wiersza macierzystego w taki sposób, by uogólnić i zatrzeć oryginalność tego drugiego”.

Człowiek w kombinezonie będzie żądał tego, co mu się należy – zaistnienia. Czemu postaci kurczowo trzymają się wymyślonemu, pozornemu życiu, nie jest jasne nawet dla metanarratora. Wbrew wszystkiemu istnienie jest wartością.

A więc trzeba by pytać i nie ustawać na pytaniach. Postacie boją się tych pytań jak śmierci, drżą przed nimi, uczeplone choćby uszka porcelanowej filiżanki, łatwo bowiem przewidzieć, że na samych pytaniach nie mogłoby się skończyć. [T 83]

Na każdym kroku lekceważeni i upokarzani, pozbawieni prawdziwego życia i skazani na powtarzanie wyznaczonej roli, wraz z narratorem wciągniętym w fabułę, bohaterowie mogą walczyć zaledwie o bycie, czy to poprzez wierne odegranie, wypełnienie swoich zadań, czy jak narrator przez domaganie się odrobiny autorstwa, czy wreszcie jak ojciec dziewczynki z fotografii – starając się o wciągnięcie jej do świata przedstawionego. Los bohaterów jest karkołomny, zamknięty w zdjęciach, które powielają przeznaczone postaciom role (ujawnia się to we wszystkich znalezionych przez narratora w domu Fojchtmajerów fotografiach – zarówno tych odkrywających zdradę, jak i tych powtarzających historię), wpisany w metafory – cyrku, hotelu, „metaforę marynistyczną” (zob. T 19), jednak to minimum, resztką oferowanego im bycia stanowi jedyną możliwość autoasercji.

Wszyscy utknęli w tym niefortunnym świecie, nieprawdziwym życiu, w obszarze martwym, gdzie „Ciąg miejsc, z których nie ma żadnego wyjścia, a do których otwarta przestrzeń także należy, wypełnia się po brzegi mieszaniną żalu i pragnienia” (T 81). Marzą, by istnieć naprawdę, tymczasem „Role, te same co zawsze, czekają jak potrzask, w który wpadać będą coraz to nowe postaci, bez względu na ich własne życzenia, obietnice, obawy. Historyjka rozporządza obywatelską siłą” (T 69).

Należałoby wspomnieć o wszystkich kondygnacjach murów i stropów, przygniatających jak nieukożone poczucie krzywdy. O torturze niewysłowionej nudy, przed którą nie ma już dokąd uciec. Przypadkowi przechodnie, w błyskach eksplozji wyrwani z tłumu przelewającego się przez handlowe ulice, leżą w czarnych foliowych workach, układanych warstwami. Martwym, schwytanym w potrzask zawsze tej samej historyjki, na koniec zostają już tylko ciała, do reszty wyzute z praw. Wszystkie z tej samej gliny, z tym samym przedziałkiem na czubku głowy, z palcami poślózkami od papierosów. [...] Ciało jest jak młyński kamień, którym obciążono marzenia, by utonęły bez ratunku. Niewyobrażalnie samotnym narratorom nigdy nie było dane wpłynąć na cokolwiek oprócz form gramatycznych; przyszło im dźwigać odpowiedzialność bez cienia wpływu na bieg spraw, a teraz zapełniają podziemia jak świat długi i szeroki, aż po morza: Błękitne, Zielone, Żółte, a nawet Białe – wszystkie martwe. Wody się nie mieszają. Na dnie spoczywają ciała wplątane w algi.

Narrator widzi, że nie poradził sobie z historyjką. Od początku ciągnęła w swoją stronę, wszystko w niej było już zawczasu rozstrzygnięte. [T 134–135]

Agoniczne, negatywne trwanie resztki podmiotu w jego walce, której narzędziami i zarazem pułapkami są słowa i kadry, na koniec potwierdza się i unieważnia. Wszyscy w komplecie, nawet uobecniona dziewczynka z fotografii, siedzą na widowni cyrku, w którym klaun-narrator odtwarza ostatnie akty swojego przegranego, ale podjętego (więc „udanego”) starcia.

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

W *Skazie* fotografie służą konstrukcji fałszywego świata, są tylko jednym z wielu podstawionych pod rzeczywistość elementów, rekwizytem sfery symulacji. Powoływanie światów do istnienia z nicości, ciemności i bezładu to temat wszystkich powieści Tulli. Tu byty wyłaniają się z kostiumów przygotowanych przez krawca. „Fason jest sztancą do powielania wyobrażeń” (S 8), określającą byt:

To strój stwarza postać, to on bierze ją w posiadanie, nigdy odwrotnie. [S 30]

Gdyby wolno było wybierać sobie stroje wedle uznania, być tym albo tamtym, bo tak się komuś podoba, historyjka musiałaby się rozsypać od razu po zawiązaniu akcji. [S 46]

Tak też dzieje się, gdy postaci przebierają się w cudze stroje, zmieniają nadany sobie fason ról. W tym pełnym pozorów świecie panują dwie zasady: „słabszy dźwiga więcej” (S 30), oraz aby los mógł się odmienić, potrzeba zmienić kostium (S 49).

Narrator co raz podkreśla swoją materialną obecność w tekście, gra z czytelnikiem w kotka i myszkę, zdaje się prowokacyjnie odgrażać i obiecywać: „A jeśli jestem...” Podstawia się w miejsce różnych postaci, by chwilę potem pełnić funkcję autora stwarzanych reprezentacji. Wykorzystuje przyznaną mu, uprzywilejowaną pozycję: „A jeśli to moje zamówienie?” (S 9).

Do kogo wszystko to należy, czyje dobra są rozkradane? Na proste pytanie, które się samo narzuca – kto tu powiedział „ja” kilka razy – nie ma uczciwej odpowiedzi. Ukrywanie się jest wyczerpujące, na dłuższą metę zgoła niemożliwe. Lecz słówko „ja” niczego tu nie wyjaśni. Za mało ono samo znaczy. Mniej niż podpis na wekslu, tyle co kulawy inicjał, który czyjaś ręka zostawiła na obdrapanej ścianie. W tych dwóch literkach treści jest tak mało, że należą do wszystkich i do nikogo. [S 18]

Powstały na zlecenie świat przedstawiony ma niewykończone, zaślaniające zionącą ze wszystkich stron pustkę dekoracje, o które nieuważne postacie mogą się obić. Fragment miasta jest ciasny i nieprecyzyjnie wykonany. „Oko woli omijać kłopotliwe szczegóły. [...] Kto może, chroni w ten sposób ufne wyobrażenie o całości, warte chyba więcej od niej samej” (S 8), „bruk tuż za rogiem się urywa” (S 12), a tramwaj linii „0” nie może odjechać po źle zmontowanych torach, brakuje szyn, mimo to trzeba zapłacić za każdą cegłę.

Dany jest tylko fragment o bardzo zawężonych granicach (notariusz nie może nigdy dotrzeć do pracy, gdyż jego kancelaria nie istnieje). Całości nie ma, choć może się wydawać, że ona tylko skrywa się, nieuchwytna, za światem-zasłoną, sztucznym plenerem. Za budową świata stoi pełne zaplecze „technicznych”, którzy oszukują autora i tworzą świat, oszczędzając na kosztach.

Ale rozległa całość, z której pochodzi ten fragment, nie jest dostępna. Na każdej z kilku ulic, które odchodzą od placu, bruk tuż za rogiem się urywa. Kto nazbyt ufnie zawierzy solidnemu wyglądowi bazaltowej kostki i zechce się oddalić, od razu utknie w piaszczystych koleinach, między ślepych ścianami kamienia, pod oknami narysowanymi kredą wprost na tynku. Dalekie dzwonnice, zamglone wieże wznoszą się nad dachami i podsuwają wyobrażenie o rozmiarach całości, której częścią byłby ten plac. [S 12–13]

Sukces świata zależy jednak od tego, czy dekoracje będą wyraziste, przekonujące, czy będą wyglądać jakby od zawsze były na swoim miejscu. Wierzchnia powłoka nie może budzić wątpliwości, że „świat nie został stworzony wczoraj” (S 15). W świecie, który jest atrapą, a wszystkie w nim rzeczy to rekwizyty, lepiej

koncentrować się na fasadach; gdy skupimy się na tym, co znajduje się dalej, w tle, w oku ujawnią się niedoróbki, rozmycia, nie dość zadowalająca głębia ostrości¹⁸.

Jedną z dekoracji jest zakład fotograficzny. Jego witryna ilustruje losy ludzi i przemiany zachodzące w historyjce. Sztampowe, legitymujące codzienny łańdz zdjęcia nowożeńców i niemowląt wypiera multiplikowana w nieskończoność fotografia dyktatora w mundurze marszałka, wróżąca nadchodzące zmiany. Katastrofy nie da się powstrzymać, fuszerka konstruktorów, zbliżająca się wojna, polityczne przemiany, a także eksplozja i zniknięcie, należącego do narratora, sejfu, w którym złożone były oszczędności pozwalające na rozwój fabuły, przesłaniają świat pyłem. Gdyby go spróbować ująć na zdjęciu, uwieczniłoby ono tylko „nieprzenikniony szary obłok” (S 57).

Nie da się oszczędzać na naprawach tła, kiedy plansze z dykty, na których namalowane było, co potrzeba, zostały poprzewracane i połamane, i wyglądają jak po trzęsieniu ziemi. Gnuśni praktykanci w drelichach, nękanie czkawką i pewni, że na tym świecie wszystko jest bez znaczenia, wyciągają już inne tła prosto z magazynów, pierwsze z brzegu. Śpieszą się i nie wybierają, skoro nakazano im czym prędzej zasłonić pustkę zionącą z wszystkich stron. To tła przesądzą o wyglądzie świata, nadają mu godny zaufania wizerunek, podtrzymują wiarę w jego solidność, w to, że wszystko, co widzi oko, istnieje naprawdę. [S 58–59]

Po drugiej stronie plansz, fantazmatycznie skrywających pustkę, biegną wszelkie instalacje. We wszechogarniającym chaosie pojawiają się, nie wiadomo skąd, tłoczący się uchodźcy. Uwięzieni na placu, są obcy i nieporządnicy, nie mogą liczyć na niczyją litość. Nadmiar postaci będzie skłaniał do radykalnych rozwiązań i doprowadzi do rozpadu fabuły.

Przebrany za komendanta złożonej z gimnazjalistów gwardii porządkowej student dba o utrzymanie obcego tłumu w obrębie placu. Zostaje jednak zdegradowany przez przebranego w płaszcz generalski kelnera, który następnie postanawia „ostatecznie rozwiązać sprawę”. Poddawanych kolejnym represjom i szykanom, głodujących, oszukiwanych i poniżanych niechcianych przybyszów w końcu zamyka się w niedostępnych wcześniej piwnicach jedynej w tej historyjce całego budynku. Zapasowy komplet kluczy ktoś, nie przebierając w środkach, ukradł z szuflady, spod sterty nieodebranych zdjęć, mieszkającemu pod trójką fotografowi. Zamurowani i odcięci od kanałów wentylacyjnych uchodźcy czekają na śmierć, zapas wapna do przysypania ciał stoi już pod drzwiami piwnicy-schronu. Obecność przybyszów zostaje przemieniona w nieobecność, „problem przestał istnieć, obce ciało usunięto” (S 153), udało się także wyłapać sprawiąjące od początku kłopot niewdzięczne sieroty, a dobrowolnie dołączyła do nich wyrzucona przez notariuszową służącą.

Bezmiar cierpienia jest już tak przytłaczający, że autor jako „najostatniejsza z ostatnich” postaci w historyjce musi wziąć na siebie cały ból. Uwięzieni znikają bez śladu – uciekają przez wykute za sprawą autora wyjście z drugiej strony, takśówki przewożą ich do Ameryki. „Nieobecność tłumu nie jest niczym innym niż szczególną formą obecności, a to, co uległo zmianie, w istocie jest drugorzędne”

¹⁸ Zob. S 40–41: „Po drugiej [stronie] siedział z pustką w głowie fotograf, właściciel zakładu z przeciwka; bębnił palcami w blat i patrzył na plac wtłoczony w prostokąt futryny okiennej niczym w cieniu, z lekka zakurzone białe *passee-partout*. Marszczył czoło, mrużył oczy. Pejzażowi miejskiemu za oknem brakowało jeszcze, jak się wydaje, zadowalającej głębi ostrości”.

(S 170) – ta apofatyczna logika pozwala przenieść klęskę w zwycięstwo. Pragnienie, wola zachowania uchodźców przy życiu, daje im możliwość bycia, mimo że nie istnieją. Zdjęcia, które po nich zostały, także świadczą przeciw nim – odzierają ich los z pamięci życia, zostawiając ślad czasu zagłady. Narrator jest instancją mogącą również i to odmienić przez przywołanie obrazów szczęścia, wplecenie ich w swoją alternatywną wobec zaistniałych faktów, woluntarystyczną opowieść.

Świadectwo przelotnej obecności uchodźców pozostało już tylko na zdjęciach, które zrobił fotograf. Oto dziewczynka patrzy prosto w obiektyw; zza poduszki, którą trzyma w objęciach, widać tylko oczy. Oto kolejka po wodę wije się z pustymi słoikami przy zamkniętym hydrancie, oto sieroty w łatanych ubraniach, oblizując usta, sięgają do kosza z bułkami. W tle tłum, zawsze ten sam, dźwigający walizki i uginający się pod ich ciężarem, odpoczywający na walizkach, nie pozwalający się łatwo od swoich walizek odpędzić. Gdyby teraz spytać tych ludzi o zdanie, uznaliby z pewnością, że lepiej było nie brać ze sobą żadnego bagażu. Ale kto to mógł wiedzieć z góry, dodawali, wzruszając ramionami. Zdjęcia zrobione na placu, gdzie ludzie ci znaleźli się wbrew swej woli i gdzie ich uczucia zostały podeptane, nie mogłyby się im spodobać. Życzyliby sobie z pewnością, żeby fotograf zniszczył je razem z kliszami. Gdyby się dowiedzieli, że zamierza, przeciwnie, sprzedać je za okrągłą sumę jakimś obrotowym agencjom fotograficznym, byłiby oburzeni. Na dowód, że te zdjęcia przedstawiają obrazy pozbawione kontekstu, nie niewarte i fałszywe, mogliby pokazać liczne wyjęte z portfeli prywatne fotografie, na których, trudno nie przyznać, wyszli bez porównania lepiej. I dopiero tamte, wcześniejsze zdjęcia, gdzie widać ich jeszcze w pełni urody, zdrowia i pomyślności, byłyby właściwą po nich pamiątką. Oczy patrzące w przyszłość bez śladu przerażenia, ubrania prosto spod igły, jeszcze nie zszargane przez los. Oto co powinno pozostać ich wizytówką w tej historii, gdy sami już ją opuścili. Ale zdania uchodźców od początku nie wzięto pod uwagę w żadnej kwestii, więc tym mniej liczone się z nim teraz, kiedy ich już nie było. [S 167–168]

Cudem, wolą autora ocaleni z zagłady uchodźcy wiodą w Ameryce lepsze, choć niedoskonałe życie, w końcu ich nowe miejsce wyszło spod tych samych rąk. Autor – urodzone nie w porę dziecko, zaginione po porodzie na placu – nie może się obwiniać: „Brukowany dobrymi chęciami, podpierany złamanymi nakazami sumienia, świat zawsze w końcu zaczyna się walić tu albo tam” (S 172–173).

Gest ratunku, przyznanie się do źle stworzonego świata, w którym panują odrażające stosunki, a jaskrawe niedopracowanie formy nie daje godnie żyć, jest interwencją dokonaną po fakcie. Autor dopuszcza, choć nie bez cierpienia, marność ciał i rzeczy, pozwala zaistnieć powtarzalnym, makabrycznym fabułom, godzi się na upokorzenia wynikające z reguły gry.

Jakież to ból, widzieć tak bez osłonek wszystkie usterki tego świata, jego nędzę i faktyczną niezdolność do istnienia. Przysmykam oko na prawdziwy stan rzeczy. Przysmykam drugie, nie chcę widzieć nic. [S 14]

Sam nie tworzy, lecz jedynie odtwarza rzeczywistość, w decydującym momencie pozwalając zbawieniu wejść tylnymi drzwiami, by uratować tych, którzy już nie istnieją. Dokonany *clinamen* jest tylko pragnieniem, możliwym w obrębie tak wykreowanego świata, nie istniejącym w wizji milczącego prekursora.

Z pewnego punktu widzenia nie ma zmyślonych opowieści. Każda na koniec, choćby wbrew wszelkim pozorom, okazuje się prawdziwa i nieunikniona. Każda jest sprawą życia i śmierci. [S 163–164]

Teksty Tulli uruchamiają ciągi bezładnych skojarzeń, obrazy poddane trudnemu montażowi atrakcji. Nawet jeśli ich znaczenie jest uchwytne, to nie sposób narzucić mu jednorodnego odczytania bez poczucia gwałtu zadawanego tej otwartej, ale skoń-

czonej prozie. Obrazy, które buduje pisarka, stawiają opór, gdyż mają naturę tropiczną, uwikłane są w świadomy dyskurs autoteliczny. Nadrealistyczne, choć mocno z rzeczywistością związane (po)widoki przewijają się zmontowane zaskakująco, znosząc klasyczne i awangardowe sposoby opowiadania. Tulli komponuje nie fabułę, ale zmienność obrazów, przestrzeni, zjawisk. Nie daje ani jednoznacznych odpowiedzi, ani klucza do lektury. Jedyne, czego możemy być pewni, to to, że za tekstem stoją pisarska szczerość i poważne podejście do konstruowanych dzieł, szacunek do ich treści, empatia wobec szkicowo przedstawionych bohaterów.

Zdaje się, że możliwość tworzenia nieskończonej liczby światów wynika z niewiary w przychylny człowiekowi świat i jest proporcjonalna do braku, który próbuje zamaskować. To, jak zakrywa pustkę, zawsze jednak zostaje zaprezentowane jako figuracyjne, niedoskonałe i sztuczne. Każdy świat jest zarazem możliwy i niemożliwy, każdy jest też wadliwy. Niełatwo być demiurkiem kreującym wobec nicości, opierając stworzenie na otchłani realnego. Walczyć z próżnią skrytą za obecnością, demaskując jednocześnie samą zasłonę *objet petit a*. Ułomność świata, ból i cierpienia w nim istniejące nie dają się wyplenić.

Świat przedstawiony prozy Tulli pokazuje konstrukcję *objet petit a* – zakrywa i ujawnia zarazem bezsens cierpienia i życia w repetycji. Aby godnie być, należy dokonać perwersji, odchylenia od klasycznych wzorców lub poddać się iluzji pełni, uwierzyć w kotarę przesłaniającą immanentny brak. Jednak agoniczne autoasercyjne zabiegi, które stosuje Tulli, pozwalają zachować podmiotową resztkę, życie. Fotografia, tak jak i słowo, jest przeciwnikiem i narzędziem tej walki. Elementem tworzącym zasłonę i dziurą w materiale odsłaniającą realne. Chodzi o to, by zdemaskować konstrukcje fabularne, gatunki i narracje, które nami rządzą, ujawnić szwy i ściegi, pokazać niewidoczne tryby języka opowiadające świat, historie i nas samych, odkryć, jak uwidocznia się skaza reguł. Klucz do świata, tak jak w *Skazie*, może znajdować się choćby w *atelier* fotografa.

Abstract

MARTA KOSZOWY

(Institute of the Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

PRESENTLY UNREAL.

APOPHATIC REPRESENTATION AS AGON

AS EXEMPLIFIED BY MAGDALENA TULLI'S PROSE

The paper raises the issues connected with the fight for preserving life in language and for a creative language from the perspective of agonic theory of Harold Bloom's "anxiety of influence" and Jacques Lacan's conception of the real. As exemplified by Magdalena Tulli's prose the author proves that the negative (apophatic) attempt at representation in that non-mimetic model of writing breaks the deadlock of Lacanian trap in the reality concealing structure and the lack of it – *objet petit a* through its disclosing.

Tulli continuously attempts at presentation which cannot be completed as it exists in the texts in an incredible way and requires reiterating the act of creation. She builds the world which is being created, incomplete, insufficient and at every moment open to collapse. It is the world in which attempts at representation fail in order to open space for following representations.

The world, though hardly accessible, exists and existed. Language is not only an instrument of description but also, and first and foremost, an instrument of creation set facing the reality. Tulli recalls literary reality in the act of speaking, builds narration devised for the world from language, clusters of words, and figurations of tropoi.