

Pamiętnik Literacki 2013, 4, s. 89-113



O konieczności powstania warszawskiego „Kinderszenen” i „Widma”

Maria Kobielska

MARIA KOBIELSKA
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

O KONIECZNOŚCI POWSTANIA WARSZAWSKIEGO

„KINDERSZENEN” I „WIDMA”*

Jarosław Marek Rymkiewicz

Założenia: polityka pamięci

Moim celem będzie przeczytanie *Kinderszenen*¹ jako projektu, który działa w przestrzeni pamięci – indywidualnej, zbiorowej i kulturowej. Jako „książkę o pamięci” określali już *Kinderszenen* niektórzy krytycy – przeważnie skupiając się jednak na indywidualnym wymiarze tekstu². Chciałabym zacząć od zwrócenia uwagi na trzy momenty *Kinderszenen*, które ukazują, moim zdaniem – mniej lub bardziej wprost – zamiar tekstu, jakim jest wydobywanie mechanizmów pamięci zbiorowej i kulturowej oraz określenie możliwości oddziaływania na nią (co, zgodnie z przyjętą przeze mnie definicją, nazwać wolno polityką pamięci³).

* Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/01000.

¹ J. M. Rymkiewicz, *Kinderszenen*. Warszawa 2008. Dalej cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając numery stron w nawiasach.

² Tak np. W. Kaliszewski (*Eksplodacja i narodziny*. „Wyspa” 2009, nr 1, s. 86) scharakteryzował go jako „opowieść odsłoniętych pamięci narratora”, a Z. Rosińska (*Nachträglichkeit*. „Kronos” 2008, nr 4, s. 336) czytała go jako zapis autopschoanalizy: „*Kinderszenen* to wybuch pamięci. Nie tylko tego, co zapamiętane. Ale tego, co zapomniane i odpomniane. Książka odsłania cały proces doświadczenia mnemicznego: przypominanie sobie, rozpoznawanie, wspomnianie i obecne w nim ocenianie”. Również za pomocą psychoanalitycznego instrumentarium, lecz zupełnie inaczej, jako zapis skutków fiksacji na traumie, odczytuje *Kinderszenen* A. Mach (*Literatura jako symptom*. „*Kinderszenen*” i „*Antoś Rozpylacz*”. „Wakat” 2009, nr 9/10).

³ Tak też rozumie ogólny zamiar *Kinderszenen* A. Ficowski (*Czysta forma w państwie*. „Rita Baum” 2009, nr 13. Na stronie: www.ritabaum.pl/archiwum/36-teksty/12794-gdyby_znak_by3_jasny_a_chora_piepn_nieywa.html (data dostępu: 17 II 2013)): według niego Rymkiewicz wykonuje zadanie, któremu miał nie sprostać np. A. Wajda przy *Katyniu* – tworzy z powstania „metafizyczną parabolę budującą świadomość młodych pokoleń. Wartość, którą można obracać na rynku, którą można złożyć w depozyt przyszłych pokoleń”; jako świadomą walkę o patriotyzm budowany na pamięci narodowej interpretuje *Kinderszenen* M. Woźniak-Łabieniec (*Falsyfikacja i polskie sny. W odpowiedzi Profesorowi Jackowi Trznadłowi*. „Arcana” 2009, nr 6) w polemice z J. Trznadłem. Z kolei W. Szczawińska (*Sceny z pamięci niczyjej, czyli Rymkiewicz bajki o historii*. „Res Publica Nowa” 2009, nr 5, s. 126) w artykule krytycznym określa jako cel Rymkie-

W pierwszym z tych momentów następuje przeciwstawienie prawdy historycznej, rozumianej jako efekt ustaleń naukowca, wyróżniającego spośród wielu relacji wersję „najprawdziwiej prawdziwą [...]”, „prawdzie Powstania [...]” czy „powstańczego życia [...]” (s. 35), zawartej we „wszystkich wersjach niezgodnych z ustaloną prawdą, wersjach niejasnych, niepewnych, rozpraszających się i znów skupiających – jak dym nad powstańczymi barykadami” (s. 34–35).

Elżbieta Janicka w swoim artykule o *Kinderszenen* – do którego, ze względu na skalę i powagę zarzutów stawianych książce, od razu chcę się odnieść – wskazuje na uderzające podobieństwo tej metodologii do postulowanego sposobu badania Holocaustu przez Jana Tomasz Grossa, uznając książkę Rymkiewicza za jego „jawne naśladownictwo, lustrzane odbicie – wersję polską [...]”⁴. Poetyka tekstu Janickiej waha się między stwierdzeniami o złej wierze Rymkiewicza⁵ a sugestiami przedświadomych bądź nieświadomych źródeł jego strategii. Tymczasem w *Umschlagplatzu* autor rozważa wprost „dyrektywy metodologiczne” historyków żydowskich dotyczące dziejów warszawskiego getta, ma więc świadomość istnienia specyficznych dyskusji nad pisaniem o Zagładzie⁶. Podchodząc zatem do *Kinderszenen* z pewnym rodzajem przychyłnej uwagi – a tak chciałabym ukształtować moją postawę interpretacyjną, także, a nawet zwłaszcza, wobec tekstów, w których nie odnajduję własnych założeń światopoglądowych, co, oczywiście, nie oznacza rezygnacji z podejścia krytycznego – nie widzę powodów, aby całkowicie odmówić Rymkiewiczowi świadomego kształtowania jego metodologii, istnienia łączności między wspomnianymi fragmentami *Umschlagplatzu* i *Kinderszenen*. Jednocześnie, co najbardziej odróżnia moje podejście od postawy Janickiej, stwierdzenie tej łączności nie wydaje mi się koniecznym i wystarczającym powodem do potępienia autora (i książki). W dużym stopniu nawet przyjmując – wyprzedzam w tej chwili własną analizę – argumentację Janickiej na rzecz tezy o holokaustyzacji powstania warszawskiego jako strategii *Kinderszenen*, nie chciałabym zamknąć na tym dyskusji o utworze, traktując kontekst Zagłady jako uniwersalny i niemożliwy do odparcia argument etyczny. Warunkiem (nie wyłożonym wprost) przystania na argumentację badaczki jest akceptacja poglądu o absolutnej wyjątkowości *Shoah* – w tej kwestii tymczasem, jak wiadomo, toczy się wśród samych historyków i wewnątrz studiów nad Holocaustem zasadniczy spór⁷. Dlatego też, nie przesądzając, wracam do rozważań nad założeniami Rymkiewicza.

wicza – ustanowienie powstania jako mitu założycielskiego, zbudowanie z fantazmatów, wspomnień i dokumentów historii „szczątkowej, ale domkniętej, totalnej i autorytarnej”.

⁴ E. Janicka, *Mroczny przedmiot pożądania. O „Kinderszenen” raz jeszcze – inaczej*. „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 4, s. 78. Marginesowo zwracam uwagę, że w kontekście osiągnięć i rozwoju studiów nad Holocaustem nie można chyba jednoznacznie Grossowi przypisać autorstwa i zapoczątkowania podejścia omawianego przez badaczkę. Ciekawe, iż Janicka ze swoimi zarzutami i argumentacją znajduje się niespodziewanie blisko tego, o czym, z radykalnie odmiennych pozycji, wspomina np. P. Lisicki (*Powstanie, polskość, los*. „Rzeczpospolita” 2008, nr z 10 X. Lisicki używa publicystycznego sformułowania „religia Holocaustu”). Jego wątpliwości budzi *Kinderszenen* właśnie dlatego, że identyfikuje on podobieństwo stosunku Rymkiewicza do powstania i – zdaniem autora nieuprawnionego – podejścia do Holocaustu jako wydarzenia wyjątkowego i niemożliwego do zrozumienia.

⁵ Włącznie z zarzutem negacjonizmu – zob. Janicka, *op. cit.*, s. 76.

⁶ J. M. Rymkiewicz, *Umschlagplatz*. Gdańsk 1992, s. 47–48.

⁷ Nie jest tu miejsce, aby dokładnie analizować ich stanowiska; w sprawie omówienia wzmian-

Wspomniane przeciwstawienie dwóch prawd – prawdy historii i prawdy życia – można przeformułować także za pomocą skontrastowania historii i pamięci. Idąc takim tropem, chciałabym zatrzymać się nad jeszcze jedną formułą tej opozycji, pojawiającej się, gdy autor konfrontuje „fachowców od historii Powstania”, dla których kwestia odrzucenia alternatywnych wersji danego wydarzenia jest nieistotna, i „przyszłość naszej wiedzy o Powstaniu” (s. 34), dla której mają być one kluczowe. Oczywiście, Rymkiewicz używa w tym miejscu pojęcia wiedzy w sposób odmienny od podstawowego szkolno-akademickiego; chodzi mu o wychyloną w przyszłość kompetencję, chciałoby się rzec, praktyczną – wiedzę „jak”, dotyczącą rozpoznawania wzorów „powstańczego życia” i posługiwania się nimi. Jakiego rodzaju działań może to dotyczyć, przybliżają dwa pozostałe zapowiedziane fragmenty.

Poruszając ponownie temat właściwego podejścia do przeszłości, Rymkiewicz piętnuje traktowanie historii jako „obrazu izolowanych faktów, które, następując po sobie, uzyskują w historii swoje trwałe miejsca, ale nie są w stanie usprawiedliwić swojego istnienia – i nie są też w stanie wytłumaczyć się nawzajem [...]” (s. 158). Specyficzna formuła długiego trwania polega w tym ujęciu na odmowie wydzielania sztywnych momentów początkowych i końcowych dla przeszłych zdarzeń – które tymczasem nie tylko łączą się w sposób intuicyjny⁸, ale i oddziałują (a zatem w jakimś sensie: trwają) dłużej i powodują nieoczywiste skutki. Tak więc najważniejszym, jak do tej pory, skutkiem powstania warszawskiego jest, zdaniem Rymkiewicza⁹, niepodległość Polaków. Kwestia owych dalekosiężnych efektów pojawia się w kontekście wpływu „legend Powstania, krwi wtedy przelanej, ofiar wtedy poniesionych, wszystkich ówczesnych cierpień i całej ówczesnej chwały [...]” (s. 158). Istotne jest użyte tu słowo „legendy”, które powraca w zakończeniu tego rozdziałiku *Kinderszenen*: „to właśnie ono [tj. powstanie] ze wszystkimi swoimi legendami zadecyduje o przyszłości Polaków” (s. 159). Postulowane przez pisarza „działanie” przeszłości rozumiałabym więc jako generowanie bardzo silnego wzorca bądź punktu odniesienia dla zbiorowości, zapisywanego i przetwarzanego także w powstających w jej ramach tekstach kultury – czyli jako trwanie w pamięci zbiorowej i kulturowej.

Trzeci istotny w tym kontekście fragment również interpretuję jako odniesienie do procesów i praktyk o charakterze konstrukcyjnym, poprzez które przeszłość staje się treścią pamięci. To konstruowanie nie oznacza, naturalnie, fałszowania, a dla Rymkiewicza jest nawet wprost przeciwnie:

kowanych podziałów zob. np. A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocauście. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*. Przeł. L. Krowcki, J. Szacki. Warszawa 2003, rozdz. 3: *Holocaust – kwestia wyjątkowości*. Dyskurs o Zagładzie znakomicie analizuje J. Muchowski (*Historyka Shoah. Problematyka przedstawiania katastrof historycznych*. Warszawa 2006, s. 64), zwracając uwagę, że jego zasadnicze dyskusje „mają charakter niekonkluzywny”.

⁸ Zob. s. 158: „Historia inaczej się układa, jej wydarzenia inaczej są ze sobą powiązane i niekoniecznie łączą się ze sobą w porządku ściśle chronologicznym, i niekoniecznie w takim też porządku wynikają z wydarzeń poprzednich i warunkują wydarzenia następne”.

⁹ Warto w tym miejscu odnotować szczególnie wyraziste protesty kilku komentatorów *Kinderszenen*, wedle których oddziaływanie powstania miało być wręcz odwrotne – np. w czasach PRL stanowiło ono w tej optyce ponure *memento*, powstrzymujące przed ostrym sprzeciwianiem się władzy (np. A. K o p i ń s k i, *W zaklętym kręgu Polski dziecienniej*. „Czterdzieści i Cztery” 2009, nr 2). Zob. też K. V a r g a, *Jaka piękna masakra!* „Gazeta Wyborcza” 2008, nr z 10 XI (dodatek: „Gazeta na Święto”), s. 6.

jeśli w historii wydarza się coś naprawdę ważnego, to jest pewne, że wcześniej czy później albo sami usymbolizujemy to w naszych głowach, albo samo to się w nich, na swój sposób, usymbolizuje – to znaczy ujawni, tak czy inaczej, swoją istotną wartość, swoje głębokie, ukryte [...] znaczenie. [s. 56]

Przeszłość, która nabyła wartości symbolicznej, pełni funkcję integracyjną, co dla autora oznacza, że podzielenie pewnego kształtu pamięci stanowi próbiez polskości:

Jesteśmy Polakami, ponieważ mniej więcej tak samo oceniamy i tak samo przeżywamy Batorego pod Pskowem [...] ¹⁰. [s. 56]

Ciekawe, że Rymkiewicz wskazuje także – co przenikliwe – na praktyczne zróżnicowanie jednostkowych sposobów pamiętania, zwłaszcza jeśli chodzi o zasób wiedzy poszczególnych, by tak rzec, użytkowników pamięci ¹¹. Wspomnianym określnikiem polskości jest kompetencja interpretacyjna w stosunku do przeszłości – czyli umiejętność takiego pamiętania, które wydobywa wzmiankowaną tu symboliczną wartość. Dodać można, że ćwiczenie tej kompetencji okazuje się zamianem tekstu.

Eksploracja: pamięć jako konglomerat

W mojej interpretacji *Kinderszenen* proponuję więc uwikłaną definicję pamięci kulturowej, na jaką składa się określenie zarówno jej funkcji – integracyjnej w ramach wspólnoty, na której los oddziałuje – jak i mechanizmu jej powstawania, nie mającego nic wspólnego z weryfikacją faktów i falsyfikacją ujęć, ale raczej łączącego się ze splataniem różnorodnych, niekoniecznie uzgodnionych elementów. Nie piszę „splatanie s i ę”, ponieważ konstytutywna dla badanego tekstu wydaje mi się zaplanowana, zaprojektowana aktywność podmiotu/pisarza/badacza, który stawia sobie zadania rozwikłania jednych i splecenia właśnie innych jej wątków. Podkreślam więc w ten sposób aspekt świadomej aktywności przy kształtowaniu kulturowego pamiętania. *Research*, jeśli można tak powiedzieć, Rymkiewicza odnosi się do bardzo rozmaitych źródeł wiedzy; eksploracji zostaje poddana własna pamięć (pamięć dziecka), różnego rodzaju świadectwa i dokumenty są konfrontowane, omawiane, komentowane i obrabiane na poziomie literackim, z wielkim udziałem domysłów, spekulacji, interpretacyjnych rozstrzygnięć. Starając się ukazać ten konglomerat, wyróżnić pewne powtarzalne chwytły czy zasadniczą postawę, po raz kolejny napotykam na precedens we wcześniejszym tekście pisarza. Odnosząc się do zadania, jakiego podejmuje się w *Umschlagplatze*, deklaruje on:

¹⁰ Ciąg wymienianych w tym miejscu zdarzeń jest dłuższy – obejmuje „Batorego pod Pskowem, rzeź Humańską, bitwę pod Maciejowicami, rzeź Pragi, atak na Belweder, Olszynkę Grochowską, wymarsz Pierwszej Kadrowej i Bitwę Warszawską 1920 roku” (s. 56–57) – i niesie, oczywiście, specyficzne znaczenia, których pełnego odczytania nie mogę się w tym miejscu podjąć. J a n i c k a (*op. cit.*, s. 74–77) we wspomnianym tekście, rozwijając myśl A. Ostolskiego, interpretuje je jako przejaw „polonizacji”, rugowania śladów wielonarodowości Rzeczypospolitej – a zwłaszcza obecności jej żydowskich obywateli.

¹¹ Zob. s. 57: „Możemy więc mniej lub więcej wiedzieć o tych wydarzeniach, mniej lub bardziej pasjonować się ich szczegółową treścią, mniej lub bardziej ją przeżywać, mniej lub bardziej współczuć z tymi, co brali w nich udział, lepiej lub gorzej rozumieć ich intencje – ale dopiero głębokie znaczenie tych wydarzeń (jeśli potrafimy je odczytać) mówi nam, że jesteśmy Polakami”.

Mam jednak nad innymi historykami [...] pewną przewagę, która jakby predestynowała mnie do tej właśnie pracy. Jestem z wykształcenia historykiem literatury i przez wiele lat zajmowałem się interpretowaniem tekstów literackich. Czyli wydłubywaniem z nich poszczególnych słów i oglądaniem tego, co wydłubałem, z różnych stron¹².

Przywołanie umiejętności historycznoliterackich zakłada w tym ujęciu, że to, co analizowane, można potraktować jako tekst i przeprowadzić jego rozbiórkę językową – a nawet, jak w dalszej części cytowanego wywodu, że z przeszłości „pozostały tylko słowa”; pamięć kulturowa – trzymam się mojego sposobu interpretacji stawianych tu sobie zadań – nie jest bezpośrednią rejestracją przeszłości, ale jej przetworzeniem i odwzorowaniem, którego zasady i sensy można wyinterpretować przy wieloperspektywicznym oglądzie. Pierwszym przedmiotem takich badań staje się jednak własna pamięć. W ich toku rozpoznaje się w metakomentarzach charakterystyczne sposoby jej działania – podmiot zauważa i interpretuje swoje pamiętanie, szereguje wspomnienia według (domniemyanych) dat i znaczenia, a także poznawczych i emocjonalnych przyczyn ich ukształtowania. Analizuje też samą aktywność przypominania sobie, również na, zdawałoby się, najprostszym poziomie pamięci mimowolnej, poddanej fizjologii i trudno ujmowalnej w opowieść; podkreśla przy tym, że jego wspomnienia w ciągu upływającego czasu ulegały nieustannej wyobraźniowej obróbce.

Instrumentarium tej autoanalizy jest jednak dużo szersze. Pamięć wspomaga ją i napędzają rekwizyty, odtwarzanie jej treści stanowi poważny i intencjonalny wysiłek, a efekty tego procesu są podważane i konfrontowane z wieloma danymi innego pochodzenia. Tak został skonstruowany pierwszy rozdział *Kinderszenen, Mój dowód osobisty*. Tytułowy PRL-owski dokument jest właśnie takim rekwizytem pamięci, poddawanym bardzo szczegółowemu, ekfrastycznemu (czy nawet hypotypostycznemu) oglądowi. Za detalicznym opisem tego przedmiotu idą dopowiedzenia i uzupełnienia jego właściciela, a także jego komentarze, których perspektywę *ex post* wyraźnie zaznaczono. Dowód osobisty Rymkiewicza można by uznać za tzw. *cue*, wywoływacz pamięci – zarazem jednak to wywoływanie jest starannie zaplanowane i cały ogląd rekwizytu służy podwójnej konkluzji. Po pierwsze, to nośnik politycznego sensu: podkreślenia dystansu podmiotu do państwa sprzed 1989 roku. Po drugie natomiast ogląd tego obiektu wiedzie precyzyjnie do wyróżnienia jedyne z elementów wywołanych z pamięci, który dla podmiotu zachowuje ważność – „dwóch pieczętek [...]” utożsamionych z „czterema latami [...]” (s. 11) zameldowania w warszawskim mieszkaniu przy ulicy Kilińskiego 1. W ten sposób indywidualny życiorys podmiotu ma się spleść z historią powstańczą – co jest zadaniem dalszej części tekstu.

Po początkowym zasygnalizowaniu wyjątkowości tej lokalizacji wyjaśnienie jej znaczenia ulega retardacji – która również stanowi jedną z zasad rządzących poetyką całej książki. Na kilku następnych stronicach fakty o zdarzeniach z ulicy Kilińskiego są ukrywane, kryptonimowane jako „coś okropnego” (s. 13), to, co autor teraz wie. Te peryfrastyczne określenia wplecione zostały w narrację wspomnieniową dotyczącą pierwszych lat małżeństwa bohaterów. W finalnym, kulmi-

¹² R y m k i e w i c z, *Umschlagplatz*, s. 41. Oczywiście, trzeba odnotować, że określenie auto-komentowanej tu praktyki Rymkiewicza – czyli nadawania sensów przez izolowanie elementów utworu i umieszczanie ich w różnych kontekstach – mianem interpretacji jest kontrowersyjne.

nacyjnym punkcie tekstu dokonuje się fuzja dwóch planów czasowych, dwóch scen połączonych tą samą przestrzenią i podobną dzienną datą, choć oddzielonych odstępem prawie trzydziestu lat. Pierwszy z nich to 11 VIII 1971, szczególnie pamiętany przez autora-narratora, gdyż z tego dnia urodził się jego syn; precyzyjny opis drogi do szpitala przekształca się, na zasadzie tożsamości miejsca, w sprawozdanie z 13 VIII 1944:

Tam, gdzie Podwałe łączy się z Senatorską i wychodzi na plac Zamkowy, zatrzymałem taksówkę i powiedziałem taksówkarzowi, że jedziemy do szpitala na Lindleya. Było to dokładnie (niemal dokładnie) w tym miejscu, w którym dwa dni później i dwadzieścia siedem lat wcześniej [...] dwa niemieckie Tygrysy wyjechały z Krakowskiego Przedmieścia i nie dojeżdżając do kolumny Zygmunta skręciły w lewo [...]. [s. 17]

Opis dalszych zdarzeń z 1944 r. – eksplozji domniemanego czołgu-pułapki, która, przybliżana i oddalana w kolejnych peryfrazach i retardacjach, jest głównym powstańczym wątkiem *Kinderszenen* – rekonstruuje perspektywę generała Tadeusza Bora-Komorowskiego. Narracja o tragicznym wybuchu z 1944 r. wdarła się zatem w opowieść o lecie 1971, a następnie w taki sam sposób na nowo ustąpiła jej miejsca:

nie zdążył [Bór-Komorowski], bo okno, w którym stał, przestało istnieć. Przestała także istnieć ściana, w której było okno. Otworzyłem drzwiczki i jakoś umieściłem Ewę (co nie było łatwe) w taksówce. [s. 18]

Ostatnie zdanie jest, oczywiście, prostą kontynuacją przerwanej wcześniej toku wypowiedzi. Powstanie warszawskie wdziera się więc w osobistą, rodzinną historię autora-narratora, naznaczoną – w związku z jego przebywaniem w określonej przestrzeni – przez to zdarzenie; indywidualna pamięć autora-narratora, uruchomiona badaniem adnotacji z dowodu osobistego, prowadzi narrację jednocześnie w kierunku intymnych wspomnień i cudzej, powstańczej przeszłości. Powstanie zostaje wchłonięte przez osobistą pamięć, a osobiste wspomnienia – wciągnięte w pamięć powstania. Pamięć jest więc konglomeratem, w którym elementy z różnych – wydawałoby się – porządków zapisują się jeden obok drugiego, a nawet, palimpsestowo, na sobie¹³.

Omówiona tu właśnie struktura pracy nad własną pamięcią, zderzająca życiowe doświadczenie z interpretacją przestrzeni, relacjami i ich konfrontowaniem, weryfikowaniem, wreszcie – komentowaniem całości, które spaja, niejako się rozszerza, oddala od indywidualnego punktu wyjścia. Miejsce własnego dowodu osobistego, impulsu do opisanej eksploracji, zajmują inne dokumenty, relacje, książki o powstaniu – składniki wiedzy historycznej i pamięci kulturowej. Strategię tę w pełni reprezentuje rozdziałik *Wóz amunicyjny wjeżdża w ulicę Kilińskiego*, a zatem skupiony na wydarzeniach bezpośrednio poprzedzających wybuch (ostatnie jego zdanie brzmi „To była właśnie ta chwila” (s. 129), narracja jest więc doprowadzona do owego punktu i po raz kolejny retardacyjnie zawieszona). Pierwsza część tego tekstu to swego rodzaju stan badań – zestawienie różnych

¹³ Zob. D. W o j d a, *Jarosław Marek Rymkiewicz o kobietach, trupach i dzikiej przyjemności*. „uniGENDER” 2010, nr 2 / 2011, nr 1. Na stronie: www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=13 (data dostępu: 17 II 2013): „Łącząc dwie sierpniowe daty, pisarz ukazuje, że los jednostkowy splata się z losem narodu i że Powstanie Warszawskie jest niczym podwaliny domu na Kilińskie-go – na tym fundamencie poczyna się i wzrasta nowy byt”.

wersji trasy, jaką pokonali żołnierze niemieckim wozem amunicyjnym, świętując jego zdobycie. Początkowo autor unika pierwszej osoby, omawiając i cytując liczne źródła w *quasi*-historycznej manierze („Istnieje kilka wersji [...]” (s. 121)), „Na równie [...] wątpliwy [...] wygląda [...]”, „Uzasadnione wydaje się zatem przypuszczenie” (s. 122), itd.). Efekt tej żmudnej kwerendy jest jednak zupełnie nieczytelny – śledzenie wywodu okazuje się niemożliwe bez znajomości topografii Warszawy z okresu wojny i posłużenia się mapą, idzie tu o wywołanie wrażenia zagubienia w ogromnie szczegółowych dociekaniach. Obecność autora-narratora, prowadzącego te rozważania, od pewnego momentu zaczyna się wyraźniej zaznaczać, co znamionuje porzucenie wspomnianej bezosobowej manieri i – dalej – bezpośrednie pojawienie się „ja”, a także podkreślenie emocji, a może wręcz wyczerpania kwerendą: „O Boże. Po co on chciał jechać, po co oni chcieli jechać w kierunku placu Zamkowego [...]” (s. 127).

Przeszłość w tak wielkim zbliżeniu okazuje się więc bezsensowna – przy tak szczegółowym pytaniu (którędy dokładnie jechał wóz amunicyjny) nie można ustalić ani faktów, ani żadnego głębszego ich znaczenia. Zamiar ostatecznego zgłębienia powstańczej rzeczywistości staje się powodem kryzysu sensu, jaki zażegnać trzeba w *Kinderszenen* poprzez odwołanie się do metafizycznie rozumianych kategorii, jak los czy życie, gdzie „usytuowuje [się] wiele takich sytuacji, które nie mają najmniejszego sensu, ale [...] zajmują w nim nawet bardzo dobre miejsce, nawet bardzo ważne” (s. 128). Do motywu i roli losu w *Kinderszenen* jeszcze powrócę.

W trzech rozdziałkach, w których z kolei centralny lub istotny jest wątek generalnego gubernatora Hansa Franka, skupiają się specyficzne dla książki sposoby przechodzenia od analizowanych danych i dokumentów do budowania całościowych wizji, interpretacji, poszukiwania sensu. Punkt wyjścia stanowi tzw. dziennik Franka, będący naprawdę zbiorem jego notatek, przemówień i protokołów – Rymkiewicz analizuje kształt i losy dokumentu, dopowiada jego znaczenia, zestawia go z innymi materiałami, takimi jak zdjęcia gubernatora. Jeśli w *Wozie amunicyjnym [...]* pisarz fingował w pewnym momencie historyczną analizę źródeł, w tekstach o Franku uruchamia wspomniane kompetencje historyka literatury, wzbogacającego swój dyskurs analizą dokumentów życia społecznego, mediów („Ilustrowany Kurier Polski”, tzw. gadzinówka wydawana w okupacyjnym Krakowie), studiami wizualnymi (fotografie).

Badając postać Franka, Rymkiewicz chce się dowiedzieć, na czym polegać miałaby postulowana przez niego „cała ówczesna osobowość niemiecka” (s. 41), lecz środkiem do osiągnięcia tego celu jest pytanie jednostkowe: „Co miał w głowie generalny gubernator [...]? Jak on widział swój los, swoją przyszłość?” (s. 97)¹⁴. Pisarz inscenizuje czy odtwarza ową strukturę umysłową Franka tylko do pewnego stopnia; gromadzi fakty, ostentacyjnie jakby ich nie selekcionując, stawiając obok siebie spostrzeżenia zasadnicze z perspektywy historii i drobiazgi, na pozór

¹⁴ Co ciekawe, tak samo sformułowane pytanie pojawia się w *Umschlagplatze* (s. 62) jako skrót autorskiego *credo*: „No może to jest niezdrowa ciekawość. Ale jestem pisarzem i to jest mój zawód: dowiadywać się, co inni ludzie mają w głowach”. Trzeba zaznaczyć, że w poprzedzających to miejsce fragmentach *Umschlagplatze* chodzi o zadanie rozważania – w duchu wspólnej odpowiedzialności – postępowania tych przedstawicieli własnego narodu, którzy zachowywali się w czasie wojny karygodnie.

biorąc za dobrą monetę domniemane argumenty Franka. Buduje to jednak efekt ironiczny – o którym za chwilę szerzej – i ostatecznie służy gestowi potępienia i unieważnienia („Nie wiadomo nawet, czy czymś takim, jak psychika niemieckiego mordercy, warto się w ogóle zajmować” (s. 98–99)), sugestii demonicznej, uosabiającej obojętą „psychiki niemieckiej” (s. 75)¹⁵, wyłożeniu po raz kolejny Rymkiewiczowskiej koncepcji losu, czy wreszcie – rozszanym obficie w tych tekstach prostym współczesnym aluzjom politycznym, na które zwracali uwagę już liczni recenzenci *Kinderszenen*¹⁶. Autor używa tu rzeczywiście metod filologa, ale interpretatora-insynuatora, wydobywa pewne fragmenty zapisków Franka i, zrazu nie dopowiadając, zadaje pytanie, co nam jego sformułowania współcześnie przypominają – aby aluzyjnie, lecz czytelnie utożsamić z Unią Europejską marzenie Franka: eufemistycznie tak nazwaną „Europę współpracy [...]” (s. 79) pod niemiecką nazistowską władzą¹⁷.

Retoryczna struktura wywodu

W tym naprawdę kłopotliwym punkcie trudno ruszyć z interpretacją dalej – najprostsze rozwiązanie, czyli przyjęcie, że cały tekst zostaje zinstrumentalizowany podług tych mało wyrafinowanych politycznych diagnoz, wydaje się niezadowolające, trudno też jednak przejść do porządku dziennego nad ich miejscem w jego ramach. Częstkową odpowiedzią na tę wątpliwość może być próba zanalizowania ogólnej struktury perswazyjnej *Kinderszenen*, a zwłaszcza wskazania rozmaitych figur „ja”, które wyłaniają się z tekstu. Wyróżnić je można, oczywiście, w umowny sposób, ponieważ nakładają się one na siebie i przenikają; sądzę jednak, że spektrum podmiotowych postaw ma w tym wypadku co najmniej cztery punkty względnie centralne, wokół których krystalizują się postaci: 1) dziecka, 2) dorosłego, ale zakłopotanego, niezbyt zorientowanego czy przenikliwego, 3) fachowca i 4) mentora – przy czym są to nie tyle osobni narratorzy, ile zmieniane przez narratora perspektywy¹⁸.

Pierwsza z tych figur, jakie uszeregowałam według swego rodzaju poziomu kompetencji, pojawić się może, oczywiście, we wspomnianej wcześniej sytuacji eksplorowania dziecięcej pamięci; jako retoryczna taktyka nie ogranicza się jednak do niej. Jej wyróżnikami byłoby eksponowanie: naiwności, pozornego zawierzenia

¹⁵ W tym samym miejscu znamienna parenteza: „Można by uznać (ale uznać nie można, bo to stałoby się podstawą do oskarżeń o rasizm), że były to i są skłonności plemienne [...]” (s. 75) – widać tu, po pierwsze, sprzeczność, autor-narrator zaznacza, że nie napisze tego, co właśnie napisał, jego deklaracja jest pusta; po drugie, co uderza w tym rozumowaniu – według sformułowania w tekście – nie chodzi o uniknięcie rasizmu, ale o uniknięcie oskarżeń o rasizm.

¹⁶ Zob. np. K o p i ń s k i, *op. cit.*, s. 290–292. – A. F r a n a s z e k, *Krwawa dziura*. „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 223, s. 15. – M. K a l a n d y k, „*Kinderszenen*” – *śpiew Chochola i głód mitu*. „Nowa Okolica Poetów” 2008, nr 1/2, s. 282. – W. B r o w a r n y, *Dawno temu na wschodzie...* „Odra” 2009, nr 3, s. 115.

¹⁷ Zob. s. 97: „[Frank] chciał oprzeć Rzeszę (a wraz z nią całą niemiecką Europę) na fundamencie sprawiedliwego nordyckiego prawa i sprawiedliwej nordyckiej potęgi. To było rozsądne i właśnie na naszych oczach się realizuje – zaczyna się ciekawa realizacja”.

¹⁸ Jestem przekonana, że opisana tu konstrukcja byłaby także poręcznym narzędziem do analizy innych prozatorskich książek J. M. Rymkiewicza poruszających tematy historyczne, zwłaszcza *Wieszania*.

relacjonowanym tekstom, braku rozeznania w ich znaczeniach, gromadzenia nieuporządkowanych przykładów, a na poziomie stylistycznym – przede wszystkim specyficzna składnia, posługiwanie się zasadniczo nieskomplikowanymi pod względem konstrukcji, lecz często bardzo długimi zdaniami, dopowiadające paratezy, mnożenie, jakby na próbę, synonimów, specyficzna, po części nieadekwatna, leksyka. Powstaje w ten sposób wrażenie obcości, podkreślenia niezrozumiałości pewnych zjawisk i (również mentalnego) dystansu, jaki dzieli od nich osobę mówiącą – ale zarazem dystansu, jaki dzieli ją od czytelnika, przede wszystkim gdy stosunkowo beznamiętnie i bez zdziwienia relacjonuje ona rzeczy dla niego niecodzienne, a także tragiczne¹⁹.

Nie oznacza to, oczywiście, że w utworze występuje pewien, od początku do końca dziecięcy, narrator – jego doświadczenia w stematyzowanej formie wydobywane są z późniejszej pamięci, o czym była już mowa, i komentowane przez kolejne figury, w tym również za pośrednictwem wspomnianej perspektywy zaskópotanego dorosłego. Po części jest to kontynuacja naiwnego sposobu wyrażania się, nadmienionego wcześniej, ale wyróżniają tę perspektywę przede wszystkim próby odniesienia się do dziecięcego punktu widzenia, wytłumaczenia go i sprobematyzowania, często jednak zaznaczające tylko pewną bezradność²⁰. Gdy dziecięca pamięć autora-narratora nie stanowi przedmiotu rozważań tekstu, potrzeba tego rozróżnienia jest mniejsza. W rozdziałikach dotyczących Franka omawianą perspektywę znamionować będą choćby gromadzone bez selekcji szczegóły dotyczące jego życia (jak wzmianka o tym, że nielegalnie wysyłał on rodzinie jabłka, zestawiona w jednej linii z informacją o skazaniu go na śmierć) czy pozorowane dawanie wiary jego słowom, jak np. w passusie o „wielkim zdaniu generalnego gubernatora [...]” w rekapitulacji jednego z przemówień:

zaryzykował [...] (mówię: zaryzykował, bo to się mogło wtedy nie spodobać Führerowi czy Himmlerowi) coś w rodzaju komplementu [...]. „Zasadniczo, Polacy są [...] najbardziej godnymi zaufania siłami roboczymi w Europie, i to szczególnie do stałej, prostej roboty”. [s. 79]

Jak widać, zaprezentowane postawy przejawiają się już na elementarnym poziomie – jak leksyka; jednym z najwyrazistszych odpowiedników takiego wyróżniającego stylu w kolejnej perspektywie, fachowej, będą liczne przytoczenia

¹⁹ Za przykład można wziąć opis podróży pamiętanej przez dziecko z czasów wojny, w którym widać i wspomniane cechy składniowe („Jechało kilka osób, poza mną z pewnością jechała moja matka, może też moja siostra, może też mój wuj, jechały też jakieś bagaże, walizki, raczej więc jechaliśmy wozem, a nie bryczką” (s. 47)), i mnożenie powtórzeń oraz dopowiedzeń („pamiętam [...] dobrze karego konia, który ciągnął wóz lub bryczkę, bo to był mój przyjaciel – jeden z moich wielu tamtejszych przyjaciół. Wszystkie konie babki, choć nie wolno mi było do nich podchodzić (żeby nie kopnęły), były moimi drogimi przyjaciółmi – stałem w pobliżu stajni i, patrząc na konie, myślałem ze wzruszeniem, że one, patrząc na mnie, myślały o mnie i też są wzruszone – tym, że mają takiego przyjaciela” (s. 47–48)), i przyjmowanie niezrozumiałej rzeczywistości w naturalny, niewinny, rezolutny sposób, przez posłużenie się słownictwem i pojęciami dostępnymi dziecku: „Gdyby byli w hełmach, wydawaliby mi się pewnie groźniejsi. W każdym razie nie byli to jacyś nieprzyjemni żandarmi, tacy z blachami na piersi, czy jeszcze gorsi esesmani” (s. 48).

²⁰ Przykład bezskutecznych niby-dorosłych dociekań, fingujących dziecięcy język i doroślejszy sposób myślenia: „Zastanawia mnie teraz wielkość dziury w plecach tej szpitalnej kobiety – widzę ją wyraźnie, mam ją, jak to się mówi, w oczach, przed oczyma, ale wydaje mi się ona o wiele za duża. Chodzi mi tu o to, że z taką ogromną dziurą na plecach nie można chyba żyć – ktoś, komu zrobiono w plecach taką dziurę, powinien natychmiast umrzeć [...]” (s. 51).

niemieckojęzyczne – przywołania z dziennika Franka często są przy tym opatrzone komentarzami w rodzaju „Piękne zdanie, warto usłyszeć, jak ono brzmi po niemiecku” (s. 76). Podkreśla to, oczywiście, kompetencję lingwistyczną autora-narratora, ale także literaturoznawczą, artystyczną – mówiący prezentuje się jako ktoś, kto potrafi zgłębić użytkowy tekst pod względem estetycznym. Obok występuje wspomniana już kompetencja historyczna, eksponowanie licznych lektur i posiadanych wiadomości, włącznie z bardzo szczegółowymi datami. Częścią tego zadania historyka jest też rozważenie przyczyn i skutków wydarzeń, innych możliwości ich przebiegu, dointerpretowywanie ich sensów, zaprezentowanie własnej ich wizji. Postawę czujności, z jaką autor *Kinderszenen* odnosi się do historii, doskonale opisać mogłaby uwaga, jaką Dorota Wojda skomentowała jego dużo wcześniejszy tekst:

Rymkiewicz tropi niejasne punkty i luki w obrazie dziejów, wprowadza kontrfaktyczność i fikcjonalność – snuje domysły, jakie byłyby następstwa innego rozwoju wypadków, zmyśla ich alternatywne przebiegi, synchronizuje przeszłość z teraźniejszością²¹.

Rymkiewicz byłby zatem historykiem wzbogacającym swoje dociekania uprawianiem historii alternatywnej. Model historiografii, jaki w tym momencie stosuje, pokrywałby się zasadniczo z tym, który w *Wieszaniu* rozpoznała Wojda – tekst okazałby się „aktem nowej narratywizacji”²² dziejowego faktu (od początku będącego konstruktem).

W ten sposób budowana zostaje sytuacja, w której czytelnik ma liczne powody, aby zawierzyć mówiącemu – świadkowi wydarzeń, jako dziecko wzruszającemu, nieuprzedzonemu z uwagi na swoją niewinność i względną naiwność, a jednocześnie wyposażonemu w profesjonalne kompetencje i przekonująco wykładającemu własne racje. Na tych trzech filarach częściowo opiera się czwarta figura – mentora/autorytetu, który domyka i podsumowuje strukturę perswazyjną *Kinderszenen*. Połączenie pierwszych dwóch wspomnianych perspektyw z tą ostatnią może wydawać się mało prawdopodobne, a jednak okazuje się wykonalne – dzięki płynności zmian między nimi, dzięki temu, że tekst nie podkreśla ich zróżnicowania, ale splata je jako rozmaite momenty odnoszące się do dominującej nad nim, identyfikowalnej biograficznie postaci autora-narratora. Przyjmowanie dwóch pierwszych perspektyw, jeśli się weźmie pod uwagę dwie ostatnie, wypada uznać za gest swego rodzaju kokieterii, zaskarżenia sobie przychylności i uwiarygodnienia się przez skromność i samoumniejszenie. W tym sensie można także powiedzieć, że dużą część tekstu Rymkiewicza obejmuje ironiczny nawias.

Mentor nieraz przemawia podniosłym tonem, jego retoryką rządzi strategia proklamacji – ustanawiania nieodpartych tez, dobitnych, niedyskutowalnych dia-

²¹ D. Wojda, *Rewizje historii i dyskursu kryminologicznego: Kuśniewicz, Terlecki, Rymkiewicz. „Przestrzeń Teorii”* 2011, nr 15, s. 168. Autorka omawia w tym momencie *Wielkiego księcia z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*.

²² D. Wojda, *Potworność istnienia. O „Wieszaniu” i innych utworach Jarosława Marka Rymkiewicza*. „Arcana” 2007, nr 2/3, s. 171. W kontekście metody Rymkiewicza badaczka przywołuje narratywizm, nowy historycyzm, poetykę kulturową i analizę dyskursu według M. Foucaulta; wyróżnia stosowane przez pisarza w historycznej narracji specyficzne zabiegi, jak „podważanie zasady niesprzeczności, snucie wyobrażeń, obmyślanie hipotetycznych ciągów dalszych i budowanie z osobnych części możliwej całości” (s. 170), hiperbolizacja, rezygnacja z rygorystycznej selekcji źródeł. Uwagi te da się z powodzeniem odnieść także do wielu fragmentów *Kinderszenen*.

gnoz na wysokim poziomie ogólności (np.: „Niemcy, w latach wojny, byli rozdzielani przez ich dwie, bardzo głębokie, lecz raczej przeciwne sobie, a nawet wykluczające się skłonności – jedną z nich można nazwać skłonnością do dominacji, drugą zaś skłonnością do wyłączności” (s. 75)). Charakterystyczny ton wywodu wprowadzają zwłaszcza stawiane pytania, służące jego porządkowaniu, na jakie zaraz udzielane są (nieraz złożone) odpowiedzi (np. „stał przed nimi problem, na który koniecznie musieli znaleźć jakąś odpowiedź. Problem, całkiem oczywisty, zarazem teoretyczny, jak praktyczny, wyglądał tak – co zrobić z tymi sąsiadami? Sposób, w jaki ten problem był rozwiązywany [...] itd. (s. 75)). Mentorowi przypisuje także konkretną formę osobową – gdy dziecko i dorosłego znamionuje pierwsza osoba liczby pojedynczej, a fachowiec wypowiada się często bezosobowo, ten nie waha się sięgnąć po wspólnotowe „my”, jednocześnie inkluzywne i ekskluzywne – czego przykładem jest omawiany wcześniej cytat „Jesteśmy Polakami [...]” – konsolidujące i stawiające wymagania, konstruuje warunek, bez spełnienia którego następuje wykluczenie²³.

Myślę, że właśnie ze względu na takie ukształtowanie tekstu status wspomnianych aluzji politycznych staje się nieoczywisty. Rymkiewicz, „reżyser inscenizowanych zdarzeń”²⁴, subtelnie, nieewidentnie reżyseruje także osoby tekstowe, jednocześnie podważające się i potwierdzające nawzajem. W ten sposób tworzy się, jak sądzę, całkiem skomplikowany mechanizm, który można by uznać za pewną realizację retorycznego *captatio benevolentiae*, zjednania sobie odbiorcy – tu przez specyficzne połączenie topiki skromności z pozycją autorytetu. Ostatnim zagadnieniem, do jakiego chciałabym się szerzej odnieść, jest, oczywiście, kwestia użycia tego narzędzia do kształtowania pamięci kulturowej – czyli odpowiedź na pytanie, jakie powstanie warszawskie konstruuje dla swych odbiorców *Kinderszenen*, jakie nadaje mu znaczenia.

Powstanie - hiperbola

Proponowana przez *Kinderszenen* wizja powstania składa się z wielu elementów; przez swoją wielopłaszczyznowość nabywa wrażenia wyczerpującej. Różne perspektywy spojrzenia na nie sygnalizowane są już przez tytuły i podtytuły niektórych rozdziałów, metodycznie wyliczające, że ich przedmiotem będzie „Powstanie jako problem metodologiczny” (s. 27), „jako przedmiot estetyczny” (s. 55), „jako wybuch szaleństwa” (s. 185). Poruszając się w spektrum opisanych tu wcześniej figur, książka łączy prywatną perspektywę egzystencjalną z metafizyczno-historiozoficznym uogólnieniem. W ramach tej pierwszej powstanie okazuje się kluczowym zdarzeniem dla biografii autora-narratora, według tej ostatniej – aktywną, kształtującą dzieje Polski siłą. Określają je raz ostentacyjnie szczegółowe opisy, kiedy indziej – równie jaskrawo – abstrakcyjne sformułowania, w rodzaju „niebywały fenomen dziejowy [...]” (s. 36). W pewnym sensie reprezentuje ono wojnę, której wszystkie traumy jakoś się do niego odnoszą, jednak – co uzasadnię dalej – nie uchwyciłoby tego stosunku w sposób właściwy nazwanie powstania jej

²³ Osobną kwestią pozostają zwroty do czytelnika lub czytelników wykorzystywane niekiedy przez Rymkiewicza.

²⁴ W o j d a, *Rewizje historii i dyskursu kryminologicznego: Kuśniewicz, Terlecki, Rymkiewicz*, s. 170.

pars pro toto. Natomiast można, jak sądzę, powiedzieć, że na takiej synekdochicznej zasadzie eksplozja na ulicy Kilińskiego okazuje się skrótem, kondensacją powstania traktowanego tym razem jako pewna całość. Wybór takiej strategii umożliwia jednocześnie uzyskanie kilku efektów: po pierwsze, zakorzenia, jak pisałam wcześniej, postać autora-narratora w przeszłości powstania, a powstanie w jego osobistym doświadczeniu; wzmacnia to, oczywiście, wrażenie wiarygodności i bezpośredniości. Aspekty zdarzenia, na jakie kładzie się w tekście największy nacisk, to: tragiczność i brutalność, niemiecki podstęp, wreszcie niejasność przebiegu i przyczyn, pierwiastek losowości, przypadkowości. Całe powstanie – *totum* omawianej synekdochy – ukazuje się więc czytelnikowi przede wszystkim jako makabra, jako starcie z przebiegłym, oszukańczym przeciwnikiem i jego pułapkami, ale równocześnie jako zdarzenie ciemne, trudne do interpretacji.

Jednym z celów tekstu jest takie wykorzystanie tematu powstania, nazywanego często masakrą, aby zbudować spójny wizerunek absolutnego wroga – demoniczna niemieckość ulega biegunowemu przeciwstawieniu bliskiej, zrozumiałej polskości i dąży do jej destrukcji w wielu aspektach i na wielu poziomach. *Kinderszenen* nieraz proponuje podstawową w tym kontekście, choć co najmniej wątpliwą z historycznego punktu widzenia, tezę, że zamiarem Niemców w czasie drugiej wojny światowej było „wyeksterminowanie Polaków [...]” (s. 132); w przeglądzie metod, które miałyby doprowadzić do jego spełnienia, szczególnie ważne okazują się te „straszliwe zbrodnie [...]”, jakie są „chyttrze zaplanowane, skryte i podstępne” (s. 225) – „krzyżackie podstępny” (s. 226), jak określa je autor-narrator, uruchamiając jeszcze starsze klisze pamięci zbiorowej i kulturowej. Zamiar *Kinderszenen* jest więc antagonizujący; na zasadzie takiego przeciwstawienia przypadają Polakom wszystkie możliwe dobre role, zarówno te najczęstsze w narodowych narracjach o przeszłości, czyli ofiar i bohaterów (także bohaterów-sza-leńców), ale jednocześnie fachowców, rzetelnie i ze znanstwem wykonujących pracę, jaką stanowi operacja wojskowa²⁵. Po drugiej, niemieckiej stronie natomiast podkreśla się obecność „fachowców od mordowania [...]” (s. 224). W mitotwórczej strategii tekstu rzeczywiście można więc dostrzec podstawianie powstańczego losu Polaków w wyjątkowe miejsce, które w strukturze pamięci o drugiej wojnie światowej zajmuje Zagłada.

Zaprezentowane tu już dociekanie okoliczności wybuchu nie tylko buduje skomplikowaną relację między przeszłością, pamięcią a historią, ale i nadaje powstaniu znaczenia symboliczne, interpretuje je. W rozdziałiku *Wnętrze pułapki* zestawienie różnych danych czy opinii na temat wozu amunicyjnego prowadzi do dwojakich wniosków – początkowo stanowi ilustrację tezy o „pomysłowości Niemców [...] w dziedzinie przynęcania i łowienia w pułapkę [...]” (s. 83). Wywód ten jednak nie jest zupełnie konkluzywny²⁶, kończy się wręcz zwątpieniem: wiele

²⁵ Zob. s. 224: „Trzeba [...] o tym naszym cudownym Powstaniu, nawet jeśli myśli się o nim ze łzami w oczach, myśleć jeszcze i tak właśnie – jako o przygotowanej przez nie byle jakich fachowców świetnej, niekiedy wręcz zachwycającej operacji militarnej”.

²⁶ Co interesujące, na jego początku autor wikła się w coś na kształt fenomenologii pułapek, formułując absurdalną tezę, że ich zastawianie to „szczególny rodzaj biologicznej podłości, nieznamy innym [niż ludzie] rodzajom życia” (s. 83), czemu, oczywiście – gdyby to wziąć na poważnie – zaprzecza powszechna wiedza nie tylko o, by daleko nie szukać, pajakach, ale nawet o drapieżnych roślinach.

wskazuje na to, że „pułapka nie była pomyślana jako pułapka [...]” (s. 88). Stąd druga interpretacja – tragiczna eksplozja stanowi w niej „pułapkę losu”, a zapal powstańców, aby tego niezamierzonego konia trojańskiego przeciągnąć na swoją stronę barykady, został wywołany przez mroczną, niezrozumiałą siłę, „ciemną, nieznaną przynętę [...]” (s. 89)²⁷. W części pt. *Przyczyny eksplozji* wątek ten powraca – i jako pułapka, podstęp, i jako pomyłka bądź błąd techniczny wybuch na Kilińskiego mieści się w porządku przypadkowości, w każdej wersji „Białe światło eksplozji oznacza objawienie się losu” (s. 228). Powstanie można zatem ująć jako wydarzenie pełne grozy płynącej także z nonsensu. Lęk i zachwyt wywołuje również „powstanie jako przedmiot estetyczny” (s. 55), „wspaniałe amok [...]” (s. 189), a schodząc na poziom konkretny – hipnotyzujący obraz wozu amunicyjnego, pokonującego zawieszoną ponoć przez Niemców na Krakowskim Przedmieściu zaimprovizowaną kurtynę z „prześcieradeł, kołder i dywanów [...]” (s. 65), która chronić ich miała przed ostrzałem. W tym kontekście powstanie zostaje ujęte w ikoniczny skrót, niezrozumiałe, ale emocjonujące i fascynujące: „Jakież to piękno dziwne, tajemnicze, fantasmagoryczne!” (s. 62–63).

Gdy autor-mentor osiąga najwyższy poziom ogólności, podsumowuje, zamyka powstanie w prostych, z reguły superlatywizujących formułach:

Powstanie Warszawskie było największym wydarzeniem w historii Polaków – w całej naszej historii nie było (i pewnie nigdy już nie będzie) większego wydarzenia. [s. 140]²⁸

Powstanie jest zatem groźne, piękne, a także jednoznaczne pod względem historycznym i etycznym jako – wedle wyводу Rymkiewicza – konieczne i oczywiste w ówczesnej sytuacji, w której inna reakcja na niemiecką próbę eksterminacji całego narodu nie była możliwa:

Na ich szaleństwo mordowania Polacy musieli odpowiedzieć swoim szaleństwem – jeśli chcieli nadal istnieć na kuli ziemskiej. [s. 192]

Tak więc powstanie to „odpowiedź jedyna i nieunikniona” (s. 192) na okoliczności, które były emanacją wspomnianej już diaboliczności Niemców. Taka perspektywa, oczywiście, unieważnia wszelkie dyskusje dotyczące jego zasadności, sposobu przeprowadzenia, rachunku strat²⁹. Powstanie, ostateczne i konieczne, jest rozpatrywane w kontekście historii Polski, która jest wyłącznym obszarem odniesienia.

Tak oto liczne, ukazywane przeze mnie w tym tekście, perspektywy pamiętania powstania warszawskiego zbiegają się w jednym punkcie, odsłaniając rządzące utworem zasady. Strategię zaprezentowania powstania stanowi hiperbolizacja – ujawniająca się od najprostszego leksykalnego poziomu (wspomniane superla-

²⁷ Wzmiankowany już K o p i ń s k i (*op. cit.*, s. 296) dowodzi, że ta część rozważań Rymkiewicza to „nieporozumienie”, ponieważ wedle ustaleń militarystów wybuch został bezsprzecznie spowodowany przez samych powstańców, a o pułapce nie może być mowy.

²⁸ Polemizując z krytykami powstania (a nawet zakładając częściowe przyjęcie ich tez), podtrzymuje R y m k i e w i c z to samo zdanie: „to największe polskie nieszczęście było też największym wydarzeniem w historii Polski” (s. 187).

²⁹ J a n i c k a (*op. cit.*, s. 71) zwraca uwagę na to, że takie usytuowanie powstania warszawskiego eliminuje pytanie o jakąkolwiek odpowiedzialność powstańców bądź dowódców powstania, lecz jest niezbędne dla Rymkiewicza w jego „walce o sens powstania i polskości – walce za wszelką cenę”.

tywy), przez wielkie zbliżenia, po uczynienie go centralnym wydarzeniem historii. Powstanie nie jest więc tylko jednym – choćby wyjątkowym – z epizodów drugiej wojny, ale metafizycznym starciem, które decyduje o kształcie rzeczywistości wspólnoty, jaką afirmuje i projektuje książka³⁰.

Powstanie-hiperbola z *Kinderszenen* Rymkiewicza realizuje zupełnie inny model pamięciowy niż ten, który najlepiej reprezentuje najbardziej znany aktor powstańczej polityki pamięci – Muzeum Powstania Warszawskiego (dalej: MPW). Jeśli można sobie pozwolić na daleko idące uproszczenie: dominantą wizerunkową powstania jest tam jego atrakcyjność, pokazuje się je jako coś pociągającego, interesującego, jako przygodę. Adam Ostolski słusznie zauważa, że zaprojektowaną reakcją odbiorcy ekspozycji MPW stanowi entuzjazm wobec powstania³¹. W *Kinderszenen* miejsce tego entuzjazmu zajmują groza i powaga (oczywiście, łączące się z poczuciem dumy), a wrażenie, które wywiera powstanie, jest nieodparcie przyniatające. Warto w tym momencie zaznaczyć, iż w wywiadzie Rymkiewicz, chwalaąc polityczne inicjatywy towarzyszące obchodom rocznic powstania od r. 2004, dystansuje się jednak od estetyki MPW i pokrewnych mu przedsięwzięć:

Choć nie jest też tak, że w tych obchodach, także w działalności Muzeum Powstania Warszawskiego, instytucji bardzo potrzebnej, wszystko mi się podoba. Nie podobają mi się komiksy o Powstaniu, bo opowieść komiksowa, z natury rzeczy, trochę ośmiesza powagę tego wydarzenia. [...] Średnio podobają mi się [...] inscenizacje walk ulicznych, ale rozumiem ich cel pedagogiczny [...]. [...] jednocześnie można w ten sposób osiągnąć efekt odwrotny, można umniejszyć krwawą wielkość Powstania. [...] Tak wielkie wydarzenie rozrysowane na komiksy może stać się wydarzeniem trochę mniejszym³².

Lukasz Orbitowski

Alternatywne historie

Wydane w minionym roku *Widma* Łukasza Orbitowskiego³³ na pierwszy rzut oka można podejrzewać o to, że wpisują się w ten ciąg tekstów pamięci o powstaniu warszawskim, od którego dystansuje się Rymkiewicz w cytowanej własnie wypowiedzi. Zwłaszcza jeśli interpretować ją tak, że „umniejszają krwawą wielkość Powstania” poetyki wykorzystujące elementy kultury popularnej, promujące je upowszechnienia za cenę naruszenia pewnego *decorum*. Autor *Widm*, które decyduję się jednak postawić w moich rozważaniach obok *Kinderszenen*, znany jest przede wszystkim jako przedstawiciel fantastyki, a zwłaszcza literackiego horroru. W *Widmach* również, co pokażę, wykorzystuje elementy powieści grozy, jednak kluczowy kontekst, by tak rzec, genologiczny stanowi w tym wypadku inny spo-

³⁰ Według Wojdy (*Rewizje historii i dyskursu kryminologicznego: Kuśniewicz, Terlecki, Rymkiewicz*, s. 171) fundamentalna rola powstania polega na tym, że stanowi ono „usytuowany poza prawem i moralnością akt konstytuowania tożsamości przez wkraczanie w śmierć, która jest sednem istnienia”.

³¹ A. Ostolski, *Trauma i pamięć publiczna. Spuścizna II wojny światowej w pamięci zbiorowej współczesnej Polski*. Maszynopis pracy doktorskiej (w moim posiadaniu) obronionej w 2011 r. na Uniwersytecie Warszawskim, s. 233.

³² J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*. Warszawa 2009, s. 237.

³³ Ł. Orbitowski, *Widma*. Kraków 2012. Dalej cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając numery stron w nawiasach.

krewniony z fantastyką typ tekstu – historia alternatywna. Ma ona dość podobne podstawy do zdobywającej sobie coraz większe uznanie metody kontrfaktycznego uprawiania historii³⁴: tekst zakłada, że w pewnym momencie dziejów wydarzyło się coś, co w rzeczywistości nie miało miejsca (lub nie wydarzyło się coś, co miało miejsce, bądź potoczyło się w inny sposób), i przybiera formę literackich spekulacji dotyczących możliwych konsekwencji takiego ukształtowania świata. Jak pisze Paweł Tomczok, „mamy do czynienia z fabułą, która odnosi się do rzeczywistości rozwiniętej po jakimś historycznym nie-wydarzeniu”³⁵.

Klasyczną XX-wieczną realizacją tej konwencji jest *Człowiek z Wysokiego Zamku* Philipa K. Dicka (punktem wyjścia jest tu sytuacja, w której III Rzesza wygrała drugą wojnę światową). We współczesnej polskiej literaturze fantastycznej wybijają się historie alternatywne Jacka Dukaja: *Xavras Wyżryn* (jego założenie stanowi przegrana wojna polsko-bolszewicka z 1920 r.) i *Lód* (z rozmachem opisujący świat, w którym nie wybuchła pierwsza wojna światowa³⁶). Bardzo ciekawym przykładem jest *Krfotok* Edwarda Redlińskiego, w którym rozważa się (opłakane) konsekwencje niewprowadzenia stanu wojennego w 1981 roku. Jak dowodzi Jacek Tomczuk, literackich alternatywnych historii Polski pojawia się na rynku coraz więcej³⁷. Ciekawe, że kontrfaktyczne założenie wielu z nich można wyrazić jako brak jakiegoś wydarzenia istotnego w polskiej pamięci kulturowej: brak cudu nad Wisłą, brak stanu wojennego, czy – jak w *Widmach* – brak w historii Polski powstania warszawskiego (tak książka reklamuje się już na okładce)³⁸.

Bohaterem powieści jest ikona powstania i ikona poezji polskiej, Krzysztof Kamil Baczyński – zarazem bohater liryczny znanej nawet z lektur szkolnych poetyckiej historii alternatywnej, czyli wiersza Wisławy Szymborskiej *W biały dzień* (z tomu *Ludzie na moście* (1986)). Ten bardzo popularny tekst, w całości utrzymany w trybie przypuszczającym (jak przystało na odpowiedź na pytanie „co by było, gdyby”), spekuluje na temat możliwego życia Baczyńskiego po spełnieniu kontrfaktycznego założenia, że należał on do grupy ocalałych powstańców. Utwór ten jest istotnym punktem odniesienia dla Orbitowskiego: jego Baczyński w 1955 r. pisze wiersz, zatytułowany *W czarny dzień* (co stanowi również tytuł jednej z części powieści), który jest *vice versa* pastiszem utworu Szymborskiej, a więc – także w trybie przypuszczającym – ukazuje możliwą powstańczą śmierć jego autora na warszawskim placu Teatralnym (gdzie rzeczywiście zginął poeta). Przykładowo, zamiast zdania „panie Baczyński, telefon do pana” – znajduje się w nim wykrzyknienie „Jezus Maria, Krzysiek dostał!” (s. 275).

³⁴ Zob. np. A. D e m a n d, *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?* Przeł. M. S k a l s k a. Warszawa 1999. – J. T o p o l s k i, *Refleksje na temat historii alternatywnej*. „Przegląd Humanistyczny” 1999, nr 2/3.

³⁵ P. T o m c z o k, *Opowiadanie historii Polski – całkiem inaczej*. „artPAPIER” 2008, nr 24. Na stronie: www.artpapier.com/?pid=2&cid=1&aid=2034 (data dostępu: 17 II 2013).

³⁶ Dokładniej rzecz ujmując – kontrfaktycznym założeniem jest tu katastrofa naturalna (o kształcie inspirowanym upadkiem meteorytu tunguskiego), w której wyniku następują potężne zmiany klimatyczne, rozwija się nowa fizyka i chemia *etc.*

³⁷ J. T o m c z u k, *Historia pisana inaczej*. „Rzeczpospolita” 2012, nr z 3 IV.

³⁸ Reklamowych hasel jest na obu stronach okładki kilka: „Historia Polski bez Powstania Warszawskiego”, „Alternatywne dzieje powojennej Polski z Krzysztofem Kamilem Baczyńskim w roli głównej”, „Pistolety nie strzelają, granaty nie chcą wybuchać. Tak rozpoczyna się nowe rozdanie historii Polski”, „Poznaj tajemnice, która odmieni losy Polski...”

Powstanie warszawskie w *Widmach* nie wybucha, ale nie za sprawą decyzji dowództwa AK czy innych – mniej lub bardziej możliwych i przypadkowych – czynników, tylko z powodów nadprzyrodzonych, dzięki interwencji tajemniczej postaci męskiej, która pojawia się na początku i na końcu powieści. Unaoecznia przy tym skonwencjonalizowane powiedzenie o zmianie biegu historii – mimochodem odwraca bieg strumienia płynącego przez podwarszawską (fikcyjną) miejscowość Gnojnik tak, że jego nurt kieruje się w stronę miasta. Rzeka, której wątek jeszcze będzie tu poruszony, gra istotną rolę, oznaczając przemijanie czasu, naturę, oczyszczenie. Wokół wspomnianego mężczyzny mnożą się także inne sygnały świadczące o tym, że ma on coś wspólnego z różnymi ewentualnymi scenariuszami rozwoju historii – np. dym z jego fajki tworzy ilustrację tego scenariusza, który za sprawą działań mężczyzny ma pozostać niezrealizowaną możliwością:

wedrują w nim zamazane sylwetki [...], za nimi wznoszą się ruiny, łopoczą flagi, jęczą gąsienice czołgów, a dym układa się w ciemne niebo i spaloną ziemię, w jary zrujnowanych kamienic, groby w bocznych uliczkach, ludzie skulonych na dnie piwnic, poczerwieniałą rzekę [...]. [s. 14]

W rzeczywistości *Widm* powstanie zostało zamknięte w drewnianym pudełku, które zagadkowy donator daje na przechowanie Basi Baczyńskiej, wynagradzając ją sowicie i zabraniając otwierania paczki (co w oczywisty sposób uruchamia mitologiczny wzorec puszek Pandory – wedle niego będzie postępowała opowieść, a więc „pudełko z powstaniem” bez wątpienia zostanie naruszone). W całym stosie pudełek, jakie pojawiają się w powieści, zawiera się – wedle słów jednego z bohaterów – niedokonana historia Polski, potencjalne scenariusze dla kolejnych historii alternatywnych:

Polska, która odpiera atak Hitlera natychmiast, w trzydziestym dziewiątym, zdobywamy Berlin, zatrzymujemy się na linii Zygfryda, a może i dalej! Albo ta wersja, kiedy Kościuszko wypiera Suworowa. Nie ta, to inna, nie Kościuszko, to Napoleon. I to, i to! Polacy w Berlinie, Polacy w Moskwie. [...]

[...] Dalej, proszę bardzo! Krzywousty pisze inny testament i unikamy rozbicia w dobie podzielonej Europy. Moc! Jagiellonowie trzymają twardy kurs, szlachtę za pysk, dbają o dziedzica. Moc! Lokujemy własnego cara w Moskwie. Moc! [s. 573–574]

Widma jako całość realizują więc gatunek historii alternatywnej, ale dodatkowo motyw różnych możliwych przebiegów historii (lub ich wizji) pojawia się w powieści kilkakrotnie – najczęściej w związku z postacią Janka, niedosłego powstańca, obłąkanego w wyniku katowania przez Niemców i po długoletnich torturach w powojennym stalinowskim więzieniu. Pierwszą wizją Janka jest fantasmagoryczna walka aniołów-husarzy i diabłów odbywająca się na nieboskłonie 1 VIII 1944, niejako w zastępstwie niebyłego powstania. W roku 1955, po wyjściu z więzienia, Janek postrzega przestrzeń Warszawy tak, jakby powstanie miało miejsce, i to niedawno – miasto jest zniszczone i spalone, wszędzie poniewierają się ciała, a wielu na pozór żywych (i w jego optyce – przekonanych, że żyją) ludzi to *zombie*, których straszliwe rany i okaleczenia widzi tylko on³⁹. Bohater ogląda

³⁹ Zob. np. s. 170: „Część ze zgromadzonych żyła, większość nie. Ruszali się z dziurami w głowach. Unosili się w powietrzu, ukazując urznięte, oderwane uda, gestykulowali widmowymi rękami. [...] Wszystkie rany były suche – otwarte, lecz bez kropli krwi. Janka zemdlilo”.

niekiedy Warszawę zniszczoną, niekiedy odnowioną, a niekiedy taką, jaka jest współcześnie, z hotelem Marriott i sklepami, w których płaci się kartą (ta futurystyczna wizja jest dla niego, oczywiście, mało zrozumiała). Półprzypadkowy Janek odkrywa, że jego zadaniem w rzeczywistości 1955 roku jest zamach na Bolesława Bierutę; tak otwiera się kolejna możliwość spojrzenia na historię Polski, stanowiąca jakby jeszcze upiorniejsze przedłużenie wizji Jana Sowy z *Fantomowego ciała króla*. Przypomnę, iż badacz interpretuje historię upadku I Rzeczypospolitej, twierdząc, że faktycznie „umarła wraz ze swoim pierwszym i ostatnim władcą”⁴⁰ (czyli Zygmuntem Augustem):

Rozbiory [...] to tylko Symboliczne potwierdzenie czegoś, co na poziomie Realnym stało się już faktem dokładnie dwa wieki wcześniej: nieistnienia państwa polskiego. I Rzeczypospolita w latach 1572–1795 to fantomowe ciało króla. [...] Ciało fizyczne króla umarło śmiercią naturalną, a ciało wspólnotowe zostało dorżnięte przez szlachtę, która na jego trupie urządziła sobie kamawał zwany demokracją szlachecką. Ponieważ ciało było wielkie i potężne,gniło przez długi czas⁴¹.

Otóż w ramach omawianego wątku *Widm* nigdy nie doszło do momentu przez Sowę charakteryzowanego jako uzgodnienie Realnego i Symbolicznego; upiorna zjawa króla nadal wciela się w kolejnych pseudoprzywódców, Polska pozostaje uwikłana w beznadziejną, niemożliwą do przerwania sytuację obskuranckiego paraliżu, a ciało króla gnije wciąż na naszych oczach. Jak mówi Bierut-*zombie*, wcielenie „króla widmo, cesarza widm” (s. 433):

Ten kraj, ta straszliwa ziemia jest bezwolna i okrutna sama z siebie, miotana przez wiatry, których źródeł nie umiem przeczuć, a co dopiero rozpoznawać. Byłem bezsilnym obserwatorem, związane mi ręce, wystawiono łeb na ten krwawy deszcz. [...] Nie rozumiesz, że jesteśmy częścią tej samej siły, wykonujemy jej wolę, a gdy unosimy pięści, naprawdę leżymy krzyżem, modląc się do tego potwora? [s. 433–434]

Bez powstania?

Przedakcja *Widm* wprowadza moment zwrotny – 1 VIII 1944, kiedy wszystko przygotowane jest do powstania, ale w ostatniej chwili następuje powszechna i kompletna awaria broni:

granadierom na nic zdały się ich karabiny, urzędnikom broń krótka, nawet pociąg pancerny i samobieżne działka były zupełnie do niczego, równie dobrze można by prowadzić wojnę na papier i tekturę, a nawet ci, którzy postanowili się zastrzelić, musieli wybrać sznur albo żyć dalej. [s. 72]

Powstanie zostaje więc powstrzymane na możliwie najprostszym, technicznym poziomie; w efekcie Niemcy uciekają, powstańcy rozpraszają się, a do miasta wchodzi – prawie pół roku wcześniej niż w rzeczywistości – Armia Czerwona. Warszawa z r. 1955, gdzie rozgrywa się właściwa akcja powieści, uniknęła zatem zniszczeń – oczywiście, z wyjątkiem terenów po getcie, na których (w bliżej nieokreślonym jednak miejscu) ulokowano Pałac Kultury – i rozrasta się, a na jej

⁴⁰ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Kraków 2011, s. 239.

⁴¹ *Ibidem*, s. 239–240. Pomijam tu szczegółowe objaśnienie koncepcji dwóch ciał króla, zaadaptowane przez Sowę z pracy E. Kantorowicza.

zachodnim skraju zbudowano Nową Hutę. Miasto jest jednak zapyziałe, ponure i szpetne:

Jak odróżnić wielkie miasto od takiego, co wielkie udaje? [...] Nad nimi [tj. wielkimi miastami takimi jak Paryż i Rzym – M. K.], niezależnie od pory nocy [...], rozlewała się luna. [...] Warszawa zaś była niemal ciemna, miejsce luny zajmowały plamy, rozmazane światełka. Jakby szmatką przetrzeć; mgnienia peronów, komend. [s. 142]

Zbudowane po wojnie obiekty, zwłaszcza dwa wzmiankowane, określają charakter stolicy, często pojawiając się w jej opisach:

Popatrzył jeszcze na Warszawę. Jaśniała. I pięknie. Stare Miasto, niemal wyczyszczone, tak z wojny, jak i przedwojennej ekstrawagancji, otoczone kordonem nowych osiedli. Pałac Kultury, brzydki jak sam diabeł, jak trup Stalina, białą pośrodku tego wszystkiego. Kiedyś getto, teraz to. [s. 144]

Tkanka miasta nie ocalała więc, choć nieburzone pozostały przedwojenne budynki; Warszawa zdominowana jest przez Pałac (będący – poza całym ładunkiem polityczno-ideologicznym – częstym miejscem samobójstw). W pewnym sensie podobnej degradacji uległo życie bohaterów – choć nie zginęli, nie uniknęli szykan, a potem nie udało im się osiągnąć ani szczęścia, ani satysfakcji. Baczyński tuż po wojnie był więziony; stracił zdolności do pracy literackiej⁴², jest nieszczęśliwy w życiu rodzinnym, rozpada się małżeństwo z Basią. Utrwalony w kulturze wizerunek genialnego poety i idealnej pary kochanków ostro kontrastuje z bohaterami *Widm*, którzy zarzucają sobie nawzajem tęsknotę za wojną, w imię urojonej miłości lub żądzy sławy literackiej.

Wrażenie to podkreśla ostentacyjnie opisywana jako nieatrakcyjna, a momentami odpychająca fizyczność bohaterów („Jej nogi – już brzydkie. Kolana niby kamienie, na które naciągnięto coś paskudnego, trochę twardy śluz, trochę pokrowiec, a jednak to skóra” (s. 235); „Nogi miał z samych kości opačkanych żyłami i skórą” (s. 251)). Degradacja dotyczy więc tak samo otoczenia bohaterów, ciał ludzi, jak i ich wzajemnych relacji, których charakterystyki eksponują przyziemność, trywialność i beznadziejność, zbliżając się w pewnych elementach wręcz do poetyki turpistycznej (znamienne mogą być w tym kontekście zwłaszcza opisy raczej rozpaczliwych stosunków seksualnych, z których bodaj prawie żaden nie okazuje się udany).

Z rzeczywistością *Widm*, czyli rzeczywistością Polski bezpowstaniowej, od początku więc jest coś nie tak, jest ona nieudana i niedomknięta. Po wspomnianym otwarciu powieściowej puszkii Pandory, jak podsumowuje w końcu jeden z bohaterów, „czas nie tyle skręca, ile zaczyna się naprawiać, jak rzeka, która zerwała tamę i wraca na stare koryto” (s. 577). Świat *Widm* zbliża się – stopniowo i raczej chaotycznie – do rzeczywistości, w której jego kontrfaktyczne założenie nie obowiązuje, zatem jego konsekwencje stają się niebyłe, co, oczywiście, dezorientuje bohaterów i ostatecznie dezorganizuje niepewny ład. Najpierw znikają – dosłownie „rozwierają się jak dym [...]” (s. 423) – dzieci, które nie urodziłyby się w wyniku powstania, wśród nich Staś Baczyński⁴³. To samo stopniowo dzieje się z Pa-

⁴² Trudno jednak rozstrzygnąć, czy fatalna jakość artystyczna wspomnianego wiersza *W czarny dzień* została przez autora zamierzona – jako kolejny objaw tej degradacji.

⁴³ Jak wiadomo, Barbara Baczyńska zginęła w powstaniu, będąc w ciąży – do tego faktu na-

łacem Kultury, wybudowanym w niewłaściwym, jeśli wziąć za wzór rzeczywistość, miejscu⁴⁴. Przedwojenne budynki nie znikają, ale rozpadają się, grzebiąc w gruzach kolejne ofiary, na ich murach pojawiają się nieusprawiedliwione ślady kul:

Na Grójeckiej, może już na Ochocie [...] budynki stały całe, za to wypalone w środku od piwnic po dachy, z niektórych okien snuł się jeszcze dym. Gruzu niewiele, tylko parę dziur. [...]

[...]
Dziury po kulach, całe dziesiątki na wysokości jej [tj. Hani, kochanki Krzysztofa – M. K.] piersi. Ciągnęły się wzdłuż budynku. Ślad po rozstrzelaniu. [...] Od wojny już tyle czasu minęło, Warszawę odnowiono, władze zadbały, żeby żaden ślad po kuli nie został, a jak został, to w jakiejś bocznej uliczce, nie na Grójeckiej. [s. 362–363]

W niszczącym mieście przestają działać – i tak marne – instytucje życia społecznego; ludzie zaczynają się więc organizować na innych zasadach, tworzą się nowe hierarchie, w których najważniejsza jest siła, dostęp do broni i zdolność do przemocy. Liczy się własne przetrwanie, ewentualnie najpierwotniej biologiczna, rodzinna mikrowspólnota. Krótkotrwałe sojusze zawiązywane są dla osiągnięcia doraźnych celów; w niektórych częściach miasta panują jeszcze pozory normalności i pokojowego, solidarnego współżycia, ale strach i poczucie zagrożenia minimalizują je. Jeśli jakieś miejsce wygląda na bezpieczne, najważniejsze będzie, aby obronić je przed obcymi, masami zagubionych ludzi błąkających się po rujnującej się Warszawie. Egoizm, wykorzystanie innych, umiejętność oszukiwania ich stają się zaletami. Słabsi, zwłaszcza kobiety, oddają się silniejszym pod „opiekę”, a właściwie pod ich absolutną władzę. Improvizowanego porządku zaczynają pilnować patrole złożone w wielkiej części z warszawskich bandytów, wykonujące liczne okrutne egzekucje. Na prawym brzegu Wisły instaluje się Armia Czerwona, napięcie wzrasta, wybuchają nieskoordynowane walki. Za degradacją warunków życia postępuje więc załamanie się cywilizacji⁴⁵ – dotychczasowego porządku prawa, sprawiedliwości, etyki, relacji między ludźmi. Ten niszczący świat⁴⁶, w którym z rzadka tylko zdarzają się bezinteresowne czy życzliwe gesty, przypomina krajobraz przemierzany przez bohaterów powieści w rodzaju znanej *Drugi Cormaca McCarthy’ego* – postapokaliptycznej wizji rzeczywistości, w której pozbawiony społeczeństwa człowiek może jedynie odwlekać nieuchronną śmierć, desperacko usiłując zapewnić sobie środki do przetrwania kolejnego dnia.

Ślady niebyłego powstania zaczynają uwidaczniać się także w ciałach bohaterów, w których znikąd wyłaniają się rany i okaleczenia. Epizodycznie pojawia

wiązuje Orbitowski, choć niektóre fragmenty dotyczące wieku Stasia w 1955 r. stoją ze sobą w sprzeczności.

⁴⁴ Zob. np. s. 320: „Pewnego deszczowego dnia jego szczyt spowiły chmury, a gdy odeszły, dostrzeżono brak wielkiej iglicy i całego kawałka wieży, nad tarasem wznosił się nieregularnie postrzepiony mur, niby wielkie orle gniazdo. Wkrótce i ono zniknęło”.

⁴⁵ Zob. np. s. 470 (spośród bardzo wielu możliwych fragmentów): „Gdy gruz na ulicach blokował przejście, pędzono jędców z tyłu kolumny na przód, żeby uprzątneły drogę. Paru zawsze ginęło. Milicjanci i ich towarzysze tylko szukali okazji, żeby czmychnąć w bok, coś zabrać dla siebie. Wlekli potem te worki skarbów i kobiety za włosy. [...] Nieustannie słychać było strzały, choć obowiązywał wyraźny nakaz, by oszczędzać amunicję. Maszerujący nie mieli żadnego planu czy rozkazu, poza tym uzgodnionym przy ogniu: napierdalać aż do Wisły”.

⁴⁶ Jeden z bohaterów zastanawia się, czy to nie początek apokalipsy: „Między człowiekiem a światem nie ma różnicy. Długo słabnie. Długo zdycha” (s. 410).

się np. Juliusz Kaden-Bandrowski, w powieści dożywa siedemdziesiątki, aby umrzeć od rany, którą faktycznie odniósł jako 59-letni mężczyzna 6 VIII 1944:

zatrzymał się nagle, nie mogąc złapać oddechu. Martwiejącymi dłońmi zdołał rozerwać koszulę na piersi. Tam rana, jakby coś właśnie wydostało się ze środka. Badał ją chłodnym palcem, wyraźnie nie wierząc, że dotyka własnego ciała. [s. 471]

Makabryczne opisy gnijących, znikających części ciała, powiększających się uszkodzeń są najobszerniejsze w przypadku Baczyńskich; rosnąca z biegiem czasu rana w brzuchu Basi pojawia się w narracji wielokrotnie, a jeszcze szczególniejsze znaczenie mają obrażenia Krzysia, o których dalej. Omawiane tu fragmenty najbardziej – oprócz wspomnianych wizji Janka – wykorzystują poetykę horroru, zostały obliczone na wywołanie poczucia niesamowitości i zagrożenia, lęku, a także obrzydzenia.

Rzeczywistość *Widm* staje się więc hybrydyczna, jest zawieszona między dwoma punktami odniesienia, których znajomość i świadomość stanowi warunek odczytania powieści – powstaniem warszawskim (wraz z konsekwencjami) w jego historycznej wersji a hipotetycznymi dziejami Polski pomijającymi powstanie. Nieznośna sytuacja musi zostać przerwana, przemiana domknięta, historia naprawiona – przez działanie bohaterki (Hani), która (nie do końca zresztą orientując się w zasadach nadprzyrodzonego mechanizmu „pudełek”) interweniuje w węzłowe punkty wcześniejszej fabuły. M.in. odwraca pierwszosierpniową awarię broni powstańców i Niemców, znajdując się na moment w świecie, od którego bije blask piękna i autentyczności, tak kontrastujący z realiami większej części powieści:

niebo nad Warszawą roku czterdziestego czwartego. Jeszcze nigdy nie było ono takie piękne. Błękit, ale nie jeden: wiele jego odcieni skropiło się w wielką głębię, tu przeciętą przez białe nitki, tam soczystą, jakby wyciśniętą z pięści samego Pana Boga. Ptaki śmigały radośnie i nawet z chmur biła jasna radość [...]. [s. 591]

W efekcie świat odzyskuje ostrość i autentyczność, jednak w ramach uporządkowania przebiegu zdarzeń podsumowana musi zostać śmierć wszystkich, którzy zginęli w powstaniu, ich ciała zaś winny trafić do Warszawy. Bohaterka ponownie znajduje się więc w Gnojniku, a tym samym, odwróconym nurtem strumienia płynnie makabryczno-fantasmagoryczny ciąg zwłok, włącznie z osobami, które знаła oraz które spotkała w istotnych momentach fabuły, i także z ukochanym.

Odczytania *Widm* przez krytykę szły w tej sytuacji mniej więcej w trzech najwyraźniejszych kierunkach. Pierwszym z nich była interpretacja powieści jako wielkiej pochwały powstania, niezbędnego w polskiej historii, która bez niego ulega rozchwianiu i degrengoladzie (co dotyczy również ponurego losu ocalonych bohaterów). W tę stronę idzie w pewnym stopniu Piotr Skwieciński – relacjonując „uczuciowy galimatias”, w jaki wtrąca lektura książki, oraz opisując paradoksalną ulgę na myśl o hekatombie Warszawy, dzięki której „teraz mamy żywe miasto, a nie dziwaczny stwór-zombi”⁴⁷ – a także np. Anna Jurczyk⁴⁸.

Druga możliwość to interpretacja *Widm* jako pewnej metawypowiedzi na temat

⁴⁷ P. Skwieciński, *Trzeba wystrzelać gniew*. „Rzeczpospolita” 2012, nr z 2 VI. Na stronie: www.rp.pl/artykul/61991,885329-Trzeba-wystrzelac-gniew.html?p=1 (data dostępu: 17 II 2013).

⁴⁸ A. Jurczyk, *Powala, bruka, zachwyca*. Na stronie: www.lowiskoksiazek.blogspot.com/2012/05/powala-bruka-zachwyca.html (data dostępu: 17 II 2013).

historii alternatywnych – „powieści antygdymbologicznej”, jak to określa Jędrzej Burszta⁴⁹. Skoro przez alternatywną wersję historii nieustannie przebija ta autentyczna, wszelka zmiana jest pozorna – nawet nadprzyrodzona interwencja nie mogłaby przekształcić naszej rzeczywistości, świat zasadniczo pozostaje taki sam, co w tym wypadku (w przeciwieństwie do poprzedniego punktu widzenia) nie oznacza, że lepszy. Podobne uwagi pojawiają się także w tekstach Adama Skalskiego⁵⁰ i Łukasza Łozińskiego⁵¹. Powstanie okazuje się tu więc nie tyle niezbędne z pragmatycznych, etycznych czy estetycznych pobudek, ile konieczne, bo dokonane – jak cała polska (bądź ludzka) historia w jej dotychczasowym przebiegu.

Wreszcie trzeci wątek wypowiedzi recenzentów to podkreślanie wymiaru gry, jaką prowadzi Orbitowski z pamięcią o powstaniu – jak pisze Bernadeta Prandzioch: „próbuję [on] zmierzyć się z powstańczymi mitami, wejść w dialog z narodową sferą *sacrum*, niedotykalną, otoczoną czcią, ale martwą, bo nikt tak naprawdę jej nie rozumie”⁵². Piotr Mirski widzi twórczość pisarza jako pracę zaczynającą się m.in. od *imaginarium* polskiej pamięci, aby ożywić i wykorzystać jej elementy do własnych celów: Orbitowski podchodzi do historii tak, że „narodowe mity i traumy umiejętnie przekuwa w gatunkową literaturę”⁵³.

Pamięć kulturowa: widma, klisze, fantomy

Podejmując metapamięciowy wątek, proponuję uznać *Widma* za tekst, który mówi o niezbędności powstania warszawskiego – ale niezbędności w polskiej pamięci kulturowej, tzn. ukazuje, jak mocno ona obsadziła jego temat. Eksperyment myślowy, w którego ramach próbujemy wyeliminować z niej ten element, nie może się powieść – powstanie domaga się uwagi, nie da się go pominąć. Dlatego książka o historii „bez” niego w mniej lub bardziej stematyzowany sposób odwołuje się choćby do powstaniowych klisz utrwalonych w pamięci kulturowej – wygląda to tak, jakby narracji bez powstania nie można było poprowadzić, jakby stanowiła ona tylko tymczasowe przykrywanie rzeczywistości, która przebija przez tę złud-

⁴⁹ J. Burszta, *Polska inna, a jednak ta sama*. Na stronie: www.esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=14043 (data dostępu: 17 II 2013).

⁵⁰ A. Skalski, *Innej historii nie ma*. Na stronie: www.katedra.nast.pl/artukul/5997/Orbitowski-Lukasz-Widma/ (data dostępu 17 II 2013).

⁵¹ Ł. Łoziński, *Przez sześćset stron nie gładziłby. O „Widmach” Łukasza Orbitowskiego*. „Popmoderna”. Na stronie: www.popmoderna.pl/przez-szeszset-stron-nie-gladzilby-o-widmach-lukasza-orbitowskiego/ (data dostępu: 17 II 2013).

⁵² B. Prandzioch, *Pozorne ocalenie. „Widma” Łukasza Orbitowskiego*. Na stronie: www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2012/04/16/pozorne-ocalenie-„widma-lukasza-orbitowskiego/ (data dostępu: 17 II 2013).

⁵³ P. Mirski, *Dwa spojrzenia*. „Dwutygodnik” 2012, nr 78. Na stronie: www.dwutygodnik.com/artukul/3287-dwa-spojrzenia.html (data dostępu: 17 II 2013). Dalej idzie D. Nowacki („Widma” Orbitowskiego. Krzysztof Kamil i smoki. „Gazeta Wyborcza” 2012, nr z 27 III. Na stronie: www.wyborcza.pl/1,75475,11424337,_Widma_Orbitowskiego_Krzysztof_Kamil_i_smoki.html, (data dostępu: 17 II 2013)), który neguje w ogóle możliwość głębszej interpretacji *Widm* jako alternatywnej historii; według niego Orbitowski nie zajmuje się historiozofią, ale literaturą popularną, nie można więc z jego „błyskotliwego *pulp fiction*” wyinterpretować spójnych sensów, a tylko podziwiać „wyzwoloną wyobraźnię [...]” działającą wewnątrz „postmodernistycznego *imaginarium*” i poprzez „popkulturową obróbkę [...]”.

ną zasłonę, materializuje się wewnątrz opowieści, skąd miała być wyrugowana, i destrukuje ją, jak pocisk pojawiający się znikąd w *Widmach*:

Na wysokości pierwszego piętra [...] gęstniała ciemna plama wielkości półmiska. [...] [...] Tymczasem plama stała się już dziurą, a w niej z wolna materializował się pocisk artyleryjski o średnicy mniej więcej spodka [...]. Pocisk nabrał już właściwych kształtów. Przypominał wielki grzyb. Z pancierfausta. [...] [...] Od pocisku biegła szybko rosnąca rysa w stronę drzwi [...], dom runął, bez wybuchu i dymu, w wielkiej chmurze gruzu. [s. 338–340]

Można więc zinterpretować opisane tu zmiany i przesunięcia następujące w rzeczywistości *Widm* jako nawiedzanie jej przez historyczne powstanie, które pozostawiają mniej lub bardziej czytelne ślady. W turpistycznej scenie bohaterka bezskutecznie szuka źródła odoru, który unosi się nad Ochotą:

Jakby wędrowała przez wypatroszony cmentarz, jakby nad nią, nad jej głową, z nieba zwisali zmarli na rzeźniczych hakach. Ale tam tylko rozciągnięte chmurki, stada ptaków, niewyraźny błękit. [s. 365]

Warszawę nęka widmo zapachu pozbawionego początku; choć w powstaniu nikt nie zginął, makabryczne zmysłowe doświadczenie okazuje się silniejsze, reprodukuje grozę, także już niewidmową, sprowadzając „Muchy, chmary tłustego draństwa, przyciągnięte przez zapach zmarłych, których nie było” (s. 365).

Powstanie nawiedza również ciało bohatera, Krzysia, co obezwładnia stopniowo całe jego funkcjonowanie. Baczyński zginął od pocisku, który trafił go w głowę – w *Widmach* boryka się z powiększającą się wciąż, na pozór drobną, raną w potylicy, odniesioną w wypadku w fabryce, gdzie zbierał materiały do socrealistycznej, jak można przypuszczać, powieści⁵⁴. Wciąż na nowo opatrywana przez żonę lub kochankę, pogłębia się, a jednocześnie nasilają się objawy rozstrojenia psychicznego, osłabienia intelektualnego, urojeń bohatera, który, jak zauważa Hania, „Myli słowa [...], gubi myśli” (s. 264), nie potrafi wykonywać prostych czynności, nie rozumie skierowanych do niego komunikatów, zapomina podstawowe fakty ze swojego życia, a niekiedy traci władzę nad językiem, początkowo tylko zamieniając głoski w słowach⁵⁵. Następnie zaczyna mimowolnie wplatać w rozmowę bezsensowne, choć poetyckie frazy⁵⁶; ni stąd, ni zowąd wypowiada zdania ze wspomnianego tekstu Szymborskiej i te, które pojawiły się w jego pastiszu:

Z brodawką na policzku i gorącym czołem, jakby anielski marmur oblepiła ludzka glina. – Zgiął się w pól. Przycisnął ręce do brzucha. Wypluwał wersy jak skrzepy: – A kiedy to się stało, sam nie wiedziałby. [s. 327]

⁵⁴ Interesujące, że to wydarzenie chronologicznie dość znacznie poprzedza otwarcie przez Stasia „pudełka z powstaniem”, co wspiera moją interpretację o niedokończoną, marniejącej, nawiedzanej przez pogłosy „bezpowstaniowej” rzeczywistości *Widm*; nie trzeba więc kolejnych perypetii z magicznym przedmiotem, aby echa niebyłego powstania nękały bohatera.

⁵⁵ Zob. np. s. 263: „Jestem krowy”, „Przester zmęczony”, „Masz rosę? [...] To powiedz po prostu. Nie zasłaniaj się jakimś tam mrowiem [...]”.

⁵⁶ Zob. np. s. 316:

„Ale zamiast tego powiedział, coś powiedziało za niego:
– Jestem kamieniem przydrożnym obleczoneym w ciszę. Świnie suną po rozprutym niebie”.

Im bliżej do końca powieści, tym częściej tekst nawiedzają cytaty z wierszy Baczyńskiego, wypowiedziane przez coraz mniej przytomnego Krzysia, zwłaszcza w dramatycznych momentach, wzmagając niesamowitość i grozę sytuacji, wprowadzając poetycki wzorzec pojawiających się w tekście fantasmagorycznych wizji. Powstanie zbliża się do urzeczywistnienia w świecie powieści – i to najwyraźniej okazuje się dla bohatera warunkiem twórczości, żywego kontaktu z poezją, choć już nie pisania, bo do tego w tym stanie nie jest zdolny. Wypowiedziane przez niego frazy zyskują jednak status prorocstwa, głębię, i to Krzysz właśnie sprawia, że w kluczowym momencie Hania decyduje się – jak wspominałam – dokończyć naprawę historii, zainterweniować w nią:

Umrę, jeśli tego nie zrobisz. Wszyscy umrzemy. Więc pokochałeś kruche, ciepłe ciało, które się w formach słowicznych ustalo, jak mleko płynie w szklanym smukłym dzbanie, skrzypiec ma smutek i roślin śpiewanie. Jakoś to wiem, skąd wiem, nie pytaj. Idź! Będę tuż z tobą!⁵⁷ [s. 585]

Poezja Baczyńskiego to jeden z bardzo mocno skojarzonych z powstaniem elementów pamięci kulturowej, rozsadzających do reszty rzeczywistość *Widm*; jest ich wszakże więcej i pochodzą z różnych rejestrów. Dla czytelnika i czytelniczki, którzy są jej użytkownikami i uczestnikami, *Widma* stanowią od początku jakby grę w oczywiste skojarzenia – gdy w podtytule pierwszego rozdziału znajduje się data roczna, 1944, a pierwsze słowa w nim brzmią „Ostatniego dnia lipca [...]” (s. 7), natychmiast uruchamia się mechanizm oczekiwania na wybuch powstania. Suspens wytwarza się przez interakcję tekstu z pozatekstową wiedzą, napięcie wzrasta wraz z kolejnymi scenami przygotowań do powstania, aby potem nie zostać rozładowane. Swego rodzaju pamięciową kliszą jest zatem sama data 1 VIII, pojedyncze nazwy własne, jak *Monter* (s. 50), *Parasol* (s. 56) czy najmniejsze wzmianki o koniecznych rekwizytach i scenografii, granatach i barykadach. Mówiąc językiem współczesnego marketingu, twarzami powstania są Krzysztof Kamil Baczyński i jego żona, więc gdy rozpoznajemy ich w postaciach powieści, nieodzownie znajdujemy się w tym samym kręgu wyobrażeń. Nie można zatem napisać alternatywnej biografii Baczyńskiego, który przeżył – powstańcza śmierć jest niezbędna w jego kulturowym wizerunku. Książka Orbitowskiego stanowi także lekko zakamufłowany przegląd takich elementów, fundamentalnych dla powszechnego wyobrażenia powstania – dlatego też bohaterowie muszą ostatecznie zejść do piwnic i kanałów, a że to ostatnie dzieje się pod koniec powieści, od pewnego momentu zaczniemy się zapewne podświadomie niecierpliwić w oczekiwaniu na nawiązanie do motywu kluczowego dla filmu *Wajdy*.

Widmo powstania najpełniejsze jest może we wspomnianych wcześniej matakach Janka, który połowicznie wciąż znajduje się w Warszawie sierpnia i września 1944. Również one zostały skonstruowane z rozpoznawalnych motywów pamięci kulturowej – obrazów barykad, gruzów, pożarów, młodych żołnierzy, a także, jak sądzę, retroaktywnego w tym momencie pomnika Małego Powstańca, którego domniemany model jawi się Jankowi:

Janek powlókł się przez budynek rozwalony niemal do fundamentów; w gruzach leżały

⁵⁷ To początek wiersza K. K. Baczyńskiego *Dwie miłości* (1943). Skłaniając Hanię do wspomnianej interwencji, bohater sam skazuje się zresztą na śmierć.

trupcy, zaciskając palce na zimnych karabinach. Jeszcze dzieci prawie. Ciało chłopca pod wielkim hełmem, w worku munduru. [s. 169]

Powstaniowe motywy wpływają też na sferę gestów i działań bohaterów, którzy w mniej lub bardziej dosłowny sposób zaczynają je nieświadomie odgrywać. Bezładne walki i przegrupowania na ogarniętych anarchią ulicach Warszawy krystalizują się na krótkie chwile w rozpoznawalnych schematach: jak budowanie improwizowanej barykady⁵⁸. Uruchamianie utrwalonych motywów sięga również głębszych pokładów kulturowej pamięci – tych, które stanowiły kontekst i tradycję już w r. 1944, co najwyraźniej widać w serii czytelnich scen w Teatrze Wielkim. Jedni z bohaterów ukrywają się w labiryncie piwnic teatralnych, inni chcą wyjść na niebezpieczne ulice, żegnani gestem błogosławieństwa, a także „spojrzeniami ciemnymi i pełnymi nadziei” (s. 500). Wcześniej są gościnnie podejmowani na obfitej kolacji, której przewodzi sarmacki w typie aktor, uczestniczą w przedstawieniu *Kordiana*. Postaci wcielają się więc w tym momencie, oczywiście, niedokładnie (i wśród teatralnych, płaskich dekoracji, takich jak fałszywe meble), w powstańczą ludność, realizującą z kolei romantyczne i staropolskie wzorce.

Najciekawsze z reinscenizowanych powstańczych obrazów jest dwukrotnie nawiązanie do eksplozji wozu amunicyjnego na ulicy Kilińskiego, tej samej, którą zgłębia tekst *Kinderszenen*⁵⁹. Za pierwszym razem to scena zabawy Stasia ołowianymi żołnierzami znalezionymi przez niego po brzemiennym w skutki otwarciu „pudełka z powstaniem”. Ojciec podejrzewa, że odgrywając walki Polaków i Niemców o Warszawę, syn bawi się w 1939 rok, ale ten prostuje: „Nie! [...] My walczymy później! Miasto będzie wolne, tato” (s. 161). Uśpiona wcześniej pamięć o powstaniu oddziałuje na niego, zostaje zainscenizowana – kolejnym etapem zabawy jest właśnie odtworzenie eksplozji:

Wydobył drewniany wóz, starą zabawkę, udawał, że ciągnie go dwóch żołnierzy. W ten sposób wprowadził wóz do środka reputy. [...]

– Polacy zwyciężyli, ale Niemcy przygotowali coś jeszcze. [...]

– To pułapka, tato.

Ustawił żołnierzy wokół wozu. Położył na nim zaciśnięte dłonie i nagle rozprostował. Żołnierze polecili na wszystkie strony. Ani jeden nie został na nogach. [...]

– Niemcy przegrali, ale jest samochód. Taki niemiecki, tatusiu, strasznie wielki. I Polacy ucieszyli się, jak go znaleźli, bo mogli wsiąść i walczyć dalej – mówił Staś głosem dorosłego człowieka. – Tylko nie wiedzieli, że w samochodzie jest bomba, ta bomba właśnie wybuchła i nie ma. Wszyscy nie żyją. [s. 162]

Druga eksplozja w *Widmach* powiela ów schemat, a nawet powtarza historyczne miejsce – różnica jest taka, że nie ma w tym wypadku mowy o zorganizowanych walkach w okolicach ulicy Kilińskiego; w Warszawie panuje już chaos i specy-

⁵⁸ Zob. np. s. 515: „Przewrócony tramwaj okazał się zaczątkiem barykady, teraz pieczołowicie uszczelnianej. Każdy wynosił z mieszkań, co mógł. Targano stoły i szafy [...]”.

⁵⁹ Wpis z 30 XI 2008 (a więc niemal na pewno z okresu, w którym powstawały *Widma*, datowane przez autora 2008–2011) w internetowym dzienniku Ł. Orbitowskiego (na stronie: www.orbitowski.pl/2008/11/tydzien-z-glowy-7/ (data dostępu: 17 II 2013)) poświadczają jego lekturę książki Rymkiewicza. Orbitowski wzmiankuje, że poeta usiłuje zgłębić sens polskiej tożsamości „w drodze obróbki węzłowych punktów naszej historii [...]”; co ciekawe, deklaruje sprzeciw wobec jego wizji, uzasadniając go m.in. swoim przekonaniem, iż „nasza historia jest krwawym zamętem bez wewnętrznego porządku [...]” – przekonaniem niekoniecznie biegunowo odległym od omawianych wcześniej dylematów Rymkiewicza.

ficzne prawo dżungli, nie wiadomo, na kim zdobyta wojskowa ciężarówka budzi entuzjazm nieopanowanego tłumu, który „pragnął tylko samochodu i jego zamkniętej na drewnianej pace tajemnicy” (s. 416). Chwilę po tryumfalnym wjeździe ciężarówki i otwarciu jej: „[ta] zmieniła się w kulę ciemnego ognia, masakrującą wszystkich na ulicy Kilińskiego” (s. 416).

Wydarzenie, którego przebiegu usiłuje dociec Rymkiewicz, konfrontując dziesiątki relacji z domysłami i mnożąc do szaleństwa szczegóły w poszukiwaniu „prawdy powstańczego życia”, u Orbitowskiego jest wzorem z repertuaru utrwalonych powstaniowych skojarzeń, narracyjnym schematem, który może być użyty także w wymianie pewnych charakterystyk bądź w uproszczeniu. Pozostaje jednak emblematem powstania, skłania do powtórek i reinscenizacji, potwierdzając siłę swego miejsca pamięci. Pamięć kulturowa stanowi więc w *Widmach* rezerwuariat motywów, dzięki którym możliwe jest skonstruowanie czytelnego obrazu – nawet przy zacieraniu ontologicznego statusu jego elementów, mieszaniu ich, przestawianiu, pozabawianiu pewnych odniesień, wplataniu w zupełnie niewykorzystywane w tym kontekście wzory narracyjne i gatunkowe. Powstanie musiało się wydarzyć, bo jego obecność w kulturowej przestrzeni jest niemożliwa do wymazania. Posłużę się ponownie kategoriami z książki Sowy: amputowane z historii powstanie jest fantomem, doskwierającym członkiem, którego istnienia nie da się przestać odczuwać.

Motyw eksplozji jest jak wyrazisty łącznik między dwiema omawianymi przeze mnie książkami; istotniejsze wydaje mi się jednak wyróżnienie głębszego założenia, jakie – moim zdaniem – dzielą Rymkiewicz i Orbitowski, tekstowi interpretatorzy-inscenizatorzy powstania warszawskiego. Rozważanie możliwych przebiegów zdarzeń służy im do potwierdzenia wyjątkowego statusu tego, co się stało – alternatywność okazuje się techniką retoryczną. Niezbędność powstania, jedynej możliwej reakcji na obcą opresję, dla utrzymania polskiej wspólnoty u Rymkiewicza, i nieusuwalność powstania z kulturowej pamięci (i z pojęciowej struktury umożliwiającej rozumienie świata) w książce Orbitowskiego zbiegają się we wspólną figurę. Powstanie-hyperbola, konieczny element naszej rzeczywistości – taką pamięć kulturową konstruują, choć bardzo wiele je dzieli, obie książki: i *Kinderszenen*, i *Widma*.

Abstract

MARIA KOBIELSKA
(Jagiellonian University of Cracow)

ON THE NECESSITY OF THE WARSAW UPRISING. “KINDERSZENEN” AND “WIDMA”

The article studies the cultural memory on the Warsaw Uprising as present in Jarosław Marek Rymkiewicz's *Kinderszenen* and in Łukasz Orbitowski's *Widma* (*Specters*). In the first part, the author of the article analyses Rymkiewicz's mode of construction of memory on the Warsaw Uprising and dismantles the rhetoric structure of his argument. The interpretation leads to the conclusion that the hyperbole is a strategy of the uprising presentation and in effect Kobielska sees it as a deciding factor in Rymkiewicz's affirmation of the Polish community. In the second part, which refers to Orbitowski, she analyses the ways and effects of building the novel as an alternative history. Kobielska suggests a reading of *Widma* as a metamemory text which shows indispensability of the Warsaw Uprising to Polish cultural memory. The final comparison of the two writing strategies shows the convergence of the two modes into a common figure of the uprising-hyperbole, a necessary element of our reality.