

Trauma i epifania w „Piotrusiu” Leo Lipskiego i „Tłach” Stanisława Czycza

Radosław Pulkowski

Trauma i epifania w *Piotrusiu* Leo Lipskiego i *Tłach* Stanisława Czycza

Radosław Pulkowski

Agata Bielik-Robson, posługując się rozważaniami Jacques'a Lacana na temat *tyche* i *automatonu*¹, tłumaczy pojęcie traumy – najogólniej – jako spotkanie z Lacanowskim Realnym, niepoznawalną dla człowieka rzeczywistością². Filozofka twierdzi za Lacanem, że nagie doświadczenie rzeczywistości jest czymś, do czego nie mamy intelektualnego dostępu, czymś, czego doświadczamy w pełni nieświadomie i oswajamy dopiero wraz ze stworzeniem narracji, która porządkuje i pozwala nam przetworzyć to doświadczenie w dążące do harmonii rozumienie, mające związek z zasadą przyjemności. Ludzka percepcja jest zawsze dwuetapowa. Działanie traumy to forma desynchronizacji doświadczenia, opóźnienia w tworzeniu narracji na jego temat bądź zgoła niemożliwość opowieści. To zaś, co w traumie chorobliwe, bierze się z faktu, że Realne, czyli to, co Lacan nazywa *das Ding*, jest jedynie śladem, „czymś

Radosław Pulkowski

– mgr, doktorant w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku na Wydziale Polonistyki UW. Publikował m.in. W „Twórczości”, „Wakacje” oraz na łamach serwisów Dwutygodnik.com, Xiegarnia.pl. Artykuł składa się z nieco zmienionych fragmentów pracy magisterskiej, która została wyróżniona w XIX edycji Konkursu im. J. J. Lipskiego. Kontakt: radekpulkowski@gmail.com

1 J. Lacan *Tyche i automaton*, przeł. K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku: antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006.

2 A. Bielik-Robson *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, w: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004.

na kształt plamki ślepej albo strefy nieciągłości, na której wszelki trop się urywa”³. Innymi słowy – trauma to uraz psychiczny, którego działanie obnaża ludzką strukturę poznawczą.

Doświadczenie traumy i literatura są ze sobą ściśle związane. Literatura dąży do wyrażenia świata, „prawdy o świecie”, za pomocą znaków konwencjonalnych. Zarówno doświadczenie traumy, jak i literatura to ciągle powtórzenie, które próbuje osiągnąć coś z definicji niemożliwego. Pisarstwo strauumatyzowane najjawniej zmierza do aporii, bo zmierza do niej podwójnie. To właśnie ma na myśli Cathy Caruth, która w rozmowie z Katarzyną Bojarską stwierdza, że „istnieje pokrewieństwo między nimi i to w tym właśnie punkcie pokrewieństwa zaczynają dziać się rzeczy najciekawsze, zarówno w literaturze, jak w teorii psychoanalitycznej”⁴. W tym samym wywiadzie pada stwierdzenie, że doświadczenie traumy jest przeżyciem metafory. Rozmówczynie zgadzają się co do tego, że przeżycie traumatyczne pamiętane jest jak literatura, figura stylistyczna, gdyż niemożliwość oswojenia go przez świadomość skazuje jego pamięć na wrażenie fikcyjności. Literatura traumatyczna próbuje opisać rzeczywistość, która opisującemu już sama w sobie wydaje się literacka.

Trauma i literatura traumatyczna to fenomeny z gruntu paradoksalne – skazane na narrację i przez nią zdradzone. Literackie wyrażanie traumy jest w konsekwencji zawsze przekazem umiejscowionym genologicznie gdzieś w próżni między prozą a poezją. Po pierwsze – szczególna sytuacja zmusza autora do poszukiwania możliwie nowego sposobu wyrazu, uciekającego go znanym i oswojonym konwencjom pisarskim. Po drugie – wynika to z samej struktury traumy, czyli wtargnięcia nieopowiadalnego w zawsze dotąd pozornie opowiadalny porządek świata. Definiuję tutaj prozę jako przede wszystkim sztukę narracyjną, poezję zaś jako poszukiwanie szczególnych momentów tekstowych, dążność do epifanii, metaforyzacji lub – jak ujmuje to Hanna Gosk – „specjalną nadorganizację tekstu”⁵. Zmieszanie elementów poetyckich i prozatorskich łączy obie książki, które będę analizował – *Piotrusia* Leo Lipskiego⁶

3 Tamże, s. 22.

4 *Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2010 nr 6, s. 131.

5 H. Gosk *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Świat Literacki, Izabelin 1998.

6 Korzystam z wydania: L. Lipski *Piotruś (Apokryf)*, w: *Piotruś*, Olsztyn 1995. Wszystkie cytowane fragmenty powieści Lipskiego będę oznaczał za pomocą nawiasu w tekście głównym z literą P oraz numerem strony w podanym wyżej wydaniu.

i *Tła* Stanisława Czycza⁷. Są to teksty podobne w owym międzygatunkowym zawieszeniu mimo pozornie wyraźnej różnicy – *Piotrusia* zwykle się określać mianem (mini)powieści, *Tła* zaś to zbiór wierszy. Powieść Lipskiego jednak wcale nie koncentruje się przede wszystkim na przedstawianiu wydarzeń i opowiadaniu historii – można nawet stwierdzić, że to element poetycki jest w niej ważniejszy. Natomiast wiersze umieszczone przez Czycza w jego debiutanckim tomie są często zorganizowane prawie prozatorsko – opowiadają, oszczędnie używając środków charakterystycznych dla poezji. Trauma ujawniająca się w obu książkach to zatem narracja napotykalna inność, coś, co już nie daje się opowiedzieć i co obaj autorzy próbują wyrażać za pomocą środków poetyckich (możliwie jednak nieskonwencjonalizowanych). Obaj wiedzą, że zarówno proza, jak i poezja nie są wystarczające dla ich celów, a mając je za biegunowo przeciwstawne rodzaje uprawiania literatury – starają się znaleźć takie połączenie między nimi, które uwypukli niewypowiedzalność i sposób możliwego rozumienia traumy: gdzieś między „przeżyciem metafory” (wrażenie literackości zakłócające rzeczywistość) a reprezentacją przeżycia (chęć czynienia literatury z materii rzeczywistości). Lipski i Czycz próbują znaleźć miejsce w literaturze, w którym byłoby możliwe, aby sztuka prowadziła do „spotkania, podczas którego i za pośrednictwem którego dojdzie do «przekazania» traumy, jednak nie w formie przerażającego i oniemiającego balastu, ale jako przyjęcia nieredukowalnej inności”⁸. Oba teksty mają nie tyle opisywać doświadczenie traumy, co raczej imitować je. Mają „porażać zmysły” i być „miejszem z którego doświadcza się świata”⁹. Jest to możliwe, gdyż trauma jest właśnie nie-doświadczeniem, anty-doświadczeniem w momencie faktycznego przeżycia.

Ślady doświadczenia traumatycznego w obu książkach można podzielić na dwie kategorie. Pierwsza składałaby się ze śladów traumy w świadomości oraz pamięci bohaterów, narratorów bądź instancji nadawczych obu książek (co istotne – tożsamy z samymi twórcami bądź ich przypominających). Chodziłoby o sposób odnoszenia się do pamięci i historii, ułamki wspomnień pochodzących z „przedakcji” obu książek, kondycję psychiczną bohaterów,

7 Korzystam z pierwszego wydania tomiku: S. Czycz *Tła*, Kraków 1957. Fragmenty wierszy z tomiku *Tła* będę oznaczał, umieszczając w tekście głównym nawias z tytułem wiersza, z którego pochodzi cytowany ustęp, oraz numerem strony, na której znajduje się ten fragment w moim wydaniu książki.

8 K. Bojarska *Sztuka niemożliwej możliwości*, „Teksty Drugie” 2010 nr 5, s. 160.

9 Tamże, s. 161.

percepcję świata, szczególnie stosunek do seksu i miłości, kalectwo Piotrusia i świadomość katastroficzną u podmiotu lirycznego *Tę*, a także rolę traumatycznego powtórzenia. Tego typu śladami teksty są wypełnione do granic możliwości. Drugi sposób obecności traumy w obu dziełach wiąże się z tematyzowaniem i próbami wyrażania Realnego, co prowadzi do odczucia nicości i absolutnej pustki, która pojawia się w miejsce traumy. To z gruntu aporetyczne wyrażanie niewyraźnego staje się głównym zadaniem pisarskim obu twórców. W *Piotrusiu* i *Tłach* niejednokrotnie natykamy się na autotematyczne wypowiedzi dotyczące wyrażania, języka oraz jego (nie) przystawalności do rzeczywistości. Podkreślana jest jego niedoskonałość – nieskładność wypowiedzi czy jąkanie pojawiają się na różnych poziomach narracji, zarówno niższych: wśród bohaterów, jak i wyższych: w wypowiedziach narratora/podmiotu lirycznego. Lipski i Czyż z powodzeniem stosują strategię najczęściej wykorzystywane w literackich próbach opracowania tematu traumy, charakterystyczne w ogóle dla utworów doby kryzysu reprezentacji, a zatem: fragmentaryczność i logoreicznosc¹⁰ tekstu, a także coś, co Dominick LaCapra określa mianem opętania przez „głosy”¹¹. Poza wymienionymi sposobami wyrażania traumy w debiutanckim tomie poezji Czyża i (mini)powieści Lipskiego są stosowane jeszcze dwie strategię. Co więcej: są one dla obu książek kluczowe.

Stanisław Czyż jest pisarzem, który w znacznej części swojej twórczości, a w *Tłach* szczególnie, posługuje się charakterystycznym, nie wiadomo na ile uświadomionym, a na ile spontanicznym chwytem literackim. Zabieg sytuuje się na poziomie konstrukcji świata przedstawionego oraz opisywanych wydarzeń. Wyróżnienie tej stałej w twórczości autora *Pawany*, jest właściwie główną i poniekąd tytułową tezą poświęconej mu monografii autorstwa Jacka Rozmusa¹². Chwył polega na umieszczeniu akcji w sielankowym, „arkadyjskim” świecie, a następnie celowym wprowadzeniu weń nieusuwalnego zgrzytu, dysharmonii, czegoś, co w gnieniu oka ten świat

10 Aleksandra Ubertowska definiuje logoreę jako „krańcowe formy literackiej reprezentacji, w których żywił narracji nieomal zanika lub istnieje w postaci rudymenarnej”. Zob. A. Ubertowska *Shoah i niespełniona obietnica opowieści, w: Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, s. 251.

11 D. LaCapra *Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy*, w: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009, s. 179.

12 J. Rozmus *W okolicach arkadii Stanisława Czyża*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2002.

psuje. Co więcej: przez umieszczenie owego traumatycznego uszkodzenia właśnie na takim tle jego ładunek tragiczny tylko się zwiększa. Dzieje się tak właśnie za sprawą wyraźnego kontrastu. Ten stały mechanizm zauważa także Jan Marx, który w swoim eseju pisze wprost: „poeta celowo maluje bukoliczne obrazki, by z nich wysnuwać ponure wizje”¹³. Przykładów nie brakuje. Sielankowe, spokojne, leśno-wiejskie krajobrazy wzorowane na okolicach Krzeszowic, rodzinnej miejscowości autora, to „miejsce akcji” całego tomiku (Rozmus skądinąd trafnie zauważa, że młodość i rodzinne strony są dla Czycza światem, do którego będzie powracał w twórczości przez całe życie). W *Tłach* na każdym kroku pojawia się rekwizytornia, jakby wyjęta wprost z wierszy sentymentalistów (sentymentalizm autora *Anda* wytyka mu zresztą Marx w wywiadzie będącym częścią przytaczanego już eseju). Oto kilka tego typu sformułowań wybranych na chybił trafił: *idą / lekkim krokiem dziewcząt / po kwiatach; Dotyk ciepłej ręki o gładkiej skórze; nad rzeką / dziewczyna śmiejąc się / wypysuje z buta piasek jak z klepsydry; dziewczynko / kładąca garstkę maków / u stóp małej kapliczki / składająca ręce; Barwy śpią są inne oczy inne dźwięki las szumi jak oddech olbrzyma / w księżycu liść spadając świeci jak meteor / stal pistoletu lśni cudowna lampa Aladyna* (w tym ostatnim przykładzie pojawia się nawet wzięty wprost z sentymentalnego repertuaru rym!). W innych miejscach porządek z sentymentalnego zmienia się w taki, który chce oznaczać wyższą, być może boską i absolutną harmonię: „Słyszysz ten śpiew drzenie struny żądła / Wysoko biały krzyżyk prowadzi go niebem // gdy nad wierzzbami wlatują ptaki / z rozszerzonymi skrzydłami spadają przez światło / spadają nad rzeką rozżarzone jak szklane gwiazdy // Nad lśniącem rozlewiskiem gwiazdy się krzyżują // gwiazdzisty krzyżyk” (ekfrastyczny opis widzianego z ziemi samolotu z wiersza *Orfeusz*, s. 65); „Wysoko powietrzem snują się gorące ogrody elektryczne / Przejrzyste dziewczęta rozchylają drzewa // wirujące sferyczne zwierciadła / odbijają ich odsłonecznione i bardzo jasne włosy / lśniące grzebienie w rozchylanych coraz bardziej drzewach elektrycznych // aż nagle drzewa jaskrawie wyłamują się z trzaskiem z chmur” (opis burzy z wiersza *Burza*, s. 24). Te opisy zostają zwykle zrównoważone czymś, co degraduje ich sentymentalne piękno lub podniosłość. Dobrą ilustracją może być fragment wiersza *Chcę ci dać najpiękniejsze*, w którym to, co pozytywne i to, co negatywne sprzężone jest ze sobą od razu, zło nie psuje dobra po chwili, ale jest od niego nieodłączne:

13 J. Marx *Podróż do kresu nocy*, w: *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*. Tom 2, Alfa, Warszawa 2002, s. 254.

piękna
wyrwę ci z ucha lśniący kolczyk

dzwoni
słuchaj
w zapalnik złotem stukam
do słońca naszego słońca drzemiącego w rdzy

najpiękniejszego kolczyka ziemi gdy złotem wybucha

Twój najpiękniejszy
spada
kropla krwi
po rdzy ścieka
drżące serduszko (*Chcę ci dać najpiękniejsze*, s. 61)

Poza doborem wyrazów, określeń i sformułowań, zwykle w wierszach Czyz-
cza źródłem kontrastu bywa także zarysowana sytuacja liryczna: w pięknych
okolicznościach przyrody dokonywane są odrażające zbrodnie (opisujący
pobyt pod bramą nieczynnego już obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu
wiersz *Brama*, s. 27), miłość, która mogłaby być idealna, okazuje się taką nie
być (*Śpiąca w księżycu*, s. 25, *Chcę ci dać najpiękniejsze*, s. 60, *Taniec*, s. 70), piękna
harmonijna scena widziana przez podmiot liryczny staje się za sprawą jego
skażonej świadomości koszmarem (*Okno*, s. 35, *Białe południe*, s. 46) itd. Co
absolutnie charakterystyczne – w *Tłach* szala zawsze zostaje przechylona na
stronę wartości negatywnej. Jak w arytmetyce, wartość dodatnia i wartość
ujemna, przemnożone przez siebie, dają wartość ujemną. Zepsuta arkadia
przestaje być arkadią, a wręcz jej zepsucie widoczne jest tym bardziej, im
bardziej rajską była przed zbrukaniem.

Opisaną powyżej metodę pisarską Czyzcha można nazwać metodą zepsu-
tej bukoliki. *Piotruś* i inne dzieła Lipskiego są napisane w odmienny sposób,
choć strategię obu autorów łączy widoczne na pierwszy rzut oka umiłowanie
kontrastu jako środka ekspresji i sposobu intensywnego oddziaływania na
czytelnika. Literacki świat autora opowiadania *Dzień i noc* nigdy nawet przez
moment nie bywa sielankowy. Rzeczywistość widziana oczami narratora Lip-
skiego jest bolesna, niestabilna i dojmująca. Nie ma chwili, w której narrator
pokusiłby się o choćby złudną nadzieję, że mogłaby ona wyglądać inaczej,
nie marzy o idealnym świecie. Jeśli o czymś marzy, to raczej o powrocie do

względnej normalności – w *Piotrusiu* byłby to powrót do uczestnictwa w życiu przepływającym wciąż gdzieś obok bohatera, powrót do zdrowia, stanu sprzed stania się kaleką i sprzed doświadczenia traumatycznego. Piotruś nigdzie jednak nie wyraża przekonania czy choćby nadziei, że mógłby to być stan harmonii. Kontrast sielanka/koszmar nie istnieje zatem ani w tej powieści, ani w innych utworach Lipskiego. A jednak kontrast w innym znaczeniu i na innym poziomie jest w nich wszechobecny. Pisarz nie zderza ze sobą elementów rzeczywistości mających pozytywne konotacje z tymi, które kojarzą się negatywnie. W jego twórczości za to sąsiadują ze sobą na każdym kroku różne porządki symboliczne – zdarza się, że w jednym krótkim akapicie lub nawet w jednym zdaniu jest ich kilka. Zwykle korzysta Lipski ze spotkań profanacyjnych, transgresywnych: zderza np. porządek mistyczny z porządkiem cielesnym albo porządek miłości z porządkiem śmierci. Różnica między nim a Czyczem jest taka, że w *Piotrusiu* i w innych utworach Lipskiego nawet to, co zwykle bywa kojarzone pozytywnie – pozytywne nie jest: miłość, świętość, przywiązanie, piękno, wszystko jest przynajmniej ambiwalentne. Kontrast jest obecny nie na poziomie dwubiegunowego wartościowania, ale na poziomie różnorodności zwykle niespotykających się ze sobą elementów rzeczywistości. Przytoczę krótki fragment dowodzący powyższej tezy:

Dwa dni później chodziłem punktualnie do ubikacji. Chamsin zelżał. Ale gnębiła mnie myśl, jak się z tego wydostać i jak pójść do Batii. Nocami myślałem o krzykach prostytutek. Nic z tego nie wyszło. (P, s. 87)

W pięciu krótkich zdaniach pojawiają się: praca, wydalanie, porządek natury (wiatr chamsin), kultura orientalna (a zatem: egzotyka, obcość), miłość (tęsknota do Batii), uwięzienie i seks.

Obaj opisywani autorzy używają kontrastu jako pewnego rodzaju uprzywilejowanego, specjalnego środka stylistycznego, który jest dotąd dużo mniej wyeksploatowany niż większość innych tropów i który może pełnić konkretną funkcję. Jaskrawe opozycje mają moc wstrząsania czytelnikiem i wytrącania go z równowagi. Dzięki pisaniu w taki sposób autorzy zyskują większe zaangażowanie emocjonalne odbiorców. Kontrast jest jednym ze środków, które najpełniej mogą konstruować literackie epifanie, rozumiane na sposób Ryszarda Nycza¹⁴ jako poszukiwanie przez autorów jak najbliższego kontaktu

14 R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

z rzeczywistością pozaliteracką. Kontrastujące ze sobą, binarne wartości, które okazują się nierozłączne lub sąsiadują ze sobą, mają za zadanie wytwarzać wrażenie traumy, w rozumieniu jej zarówno jako urazu, jak i w znaczeniu nawiązującym do teorii Lacana. Ludzkie rozumienie opiera się, tak jak język w pojęciu strukturalistycznym, na obecności binarnych opozycji. Dla człowieka nie ma do przyswojenia nic trudniejszego niż to, co przeciwstawne, złączone w integralną jedność. Przedstawienia takie od zarania dziejów przywodzą na myśl totalność, boskość, niewypowiadalność oraz tajemnicę. Czyż i Lipski mają tęgo świadomość (lub wykorzystują ten archetyp intuicyjnie). Za pomocą wszechobecnego kontrastu, w którym opozycyjne elementy łączą się w jedno, obaj pisarze starają się przedstawić niewyraźność traumy w jej podwójnym sensie. Jednocześnie dają świadectwo własnej niemożności zrozumienia. Symbolicznie podążają ku całości, w której wszelkie, najdalsze nawet przeciwieństwa okażą się pozorne. Podążają, mimo że nie da się tam dotrzeć.

Zastosowanie kontrastów, niejednokrotnie mających cechy profanacji czy przekroczenia, ma wpływać na afektywny sposób odbioru *Teł* oraz *Piotrusia*¹⁵. Obie książki są pod tym względem bardzo podobne. Badaczki zajmujące się analizą powieści Lipskiego zauważyły tę jej cechę, a więc właśnie wychodząc od ich sądów, omówię to zjawisko, sądzę jednak, że analogiczne opinie można z łatwością odnieść także do debiutanckiego tomiku Czyzcha. Hanna Gosk zauważa w swojej książce: „Bohater Lipskiego istnieje w czasoprzestrzeni, w której dokonała się zagłada idei oraz ideałów, bo przekroczone w niej wyobrażalne granice cierpienia. Dlatego nie mówi wprost ani o sferze idei, ani o cierpieniu. Nie wymazał ich jednak z pamięci, tylko głęboko uwewnętrznił”¹⁶. Ujmując to stwierdzenie w inny sposób, można powiedzieć, że sugeruje ono, iż powieść działa raczej szokując czytelnika, wywołując w nim ustawiczny sprzeciw i konsternację, niż próbując dyskursywywizować swój główny temat: traumę i cierpienie. Tak jakby Lipski zamiast mówić o bólu, próbował dać czytelnikowi jego namiastkę – oddziaływać na sferę afektualną, nie na intelekt. Tę cechę powieści zauważa także Marta Cuber. Píše o niej bardziej wprost, wychodząc od komentarza poświęconego korespondencji Jerzego Giedroycia i Andrzeja Bobkowskiego, w której wymieniają oni swoje

15 Brian Massumi w swoim kanonicznym artykule określa afekt jako wrażenie intensywności albo przedrozumowe podłoże, które jest warunkiem możliwości zaistnienia rozumowych już emocji. Zob. B. Massumi *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013 nr 6.

16 H. Gosk *Jesteś sam w swojej drodze...*, s. 118.

uwagi na temat *Piotrusia*. Cuber stwierdza: „W uwagach obu korespondentów odcisnęła się bodaj najmniej spodziewana, a wysoce intrygująca cecha tomu – że oto *Piotruś* nie tyle jest tekstem do czytania ze zrozumieniem, ile tekstem, który się czuje. I to wszystkimi porami skóry, całym ciałem, nie umiając dokładnie oznaczyć fenomenowi lektury, zwracającej uwagę zdecydowanie rzadszymi wędrownkami intertekstualnymi, które zawęza się do obszaru kilku zaledwie, wręcz ascetycznych parafraz, aluzji i odwołań. Decydują one o fakcie, że tekst opowieści Lipskiego jest wręcz nagi. Neguje niemal całkowicie ornamentacyjną i pyszną w swojej intelektualnej aurze, zjawiskową poetykę *Niespokojnych*, osuwając się od czasu do czasu w opisy urody życia i «piękna świata», dystrybuując (na przykład) «nieco pikantny czar szuku» albo niepowtarzalność persko-izraelskich krajobrazów. *Piotrusia* się przeżywa, co podkreślał także wielki admirator twórczości Lipskiego Józef Czapski: «Już o pierwszej książce [*Dzień i noc* – M.C.] chciałem Panu napisać, bardzo ją przeżyłem – ta zdaje się jeszcze ostrzejsza»¹⁷. To samo dostrzeżga Barbara Zielińska, która widzi w dziele Lipskiego wzięte z teorii Lacana kuszenie Innego: „Na wszystkich piętach – anegdota, narracja, tekstu jako całości, mamy więc do czynienia z nieustannym kuszeniem Drugiego. Na oślepie, bez żadnych gwarancji. To swoisty ekshibicjonizm niedosytu. Niedosytu życia, uznania, znaczenia. Jeśli, jak utrzymuje Lacan, człowiek przede wszystkim pragnie cudzego pragnienia, to głównym narzędziem zabiegania o nie będzie oczywiście język. Język, który, wedle Lacanowskiej formuły, jest przede wszystkim drgającym pragnieniem, gdyż funkcją języka jest nie informować, lecz pobudzać”¹⁸. Afektywności dzieł Lipskiego dowodzi również Agnieszka Dauksza, choć jednocześnie twierdzi ona, że *Piotrusia* nie można nazwać bohaterem traumatycznym, z czym nie mogę się zgodzić¹⁹. Stwierdzenia wszystkich czterech interpretatorek twórczości Lipskiego mówią w każdym razie o tym samym zjawisku obecnym w jego najbardziej znanym dziele. Zgadniają się co do tego, że *Piotruś* jest utworem ukształtowanym w dyskretnie performatywny sposób – raczej porusza, niż twierdzi. Stąd też, wracając na moment do wątku rodzajowego, jest w potocznym sensie raczej „poezją” niż „prozą”. Taka strategia uprawiania sztuki koresponduje z twierdzeniami hollenderskiego literaturoznawcy Ernsta van Alphen. W wywiadzie udzielonym

17 M. Cuber *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011, s. 175.

18 B. Zielińska *W kloace świata. O „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 1998 nr 1/2, s. 53.

19 A. Dauksza *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kalectwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2013 z. 4, s. 84-87.

przez niego Katarzynie Bojarskiej i Romie Sendyce rozmówcy dochodzą do przekonania, że „aby dziś sztuka i literatura miały realną siłę oddziaływania i potencjał zmiany rzeczywistości, muszą one oddziaływać przede wszystkim na płaszczyźnie afektywnej, nie przekazywać informacji czy znaczeń”²⁰. Zarówno *Tła*, jak i *Piotruś* są utworami, które realizują ten postulat w praktyce.

Afektywność sztuki jest jednym ze sposobów uczynienia jej zjawiskiem performatywnym. Performatywność zaś, jest, według Nycza, nieodłączną cechą literackiej epifanii. Krakowski badacz twierdzi, że performatywność to jedna z jej funkcji. Zabieg literacki, jakim jest „olśnieniowość”, wznosi niejako pomost między literaturą i empirycznie doświadczaną rzeczywistością²¹. Poetyka epifanii, tak charakterystyczna dla nowoczesnej (i ponowoczesnej?) literatury europejskiej, cechuje debiutancki tomik Czycza i apokryf Lipskiego.

Sekularyzację pojęcia epifanii zawdzięczamy Jamesowi Joyce’owi. To od niego przejęła je krytyka, zwłaszcza anglosaska. Tekst epifaniczny albo odsłania dotąd nieznaną i niepoznawalną aspekty rzeczywistości, albo jest świadectwem poznania przez kogoś tych niemożliwych do poznania przez ogół ludzkości sekretów, albo wreszcie: przybliża do tych elementów rzeczywistości, które nie mogą nigdy zostać w pełni poznane. W poetykę epifanii wpisane są nieodłącznie tajemnica i transgresja. Literacka epifania może być ukształtowana na dwa sposoby: może być zapisem informującym o olśnieniu, które było udziałem podmiotu mówiącego, opisem jego epifanii w świecie przedstawionym, albo może być takim ukształtowaniem tekstu, które stara się, aby epifania stała się udziałem obcującego z nim czytelnika. By posłużyć się określeniem Nycza: dzieło może być traktowane albo jako „zapis”, albo jako „miejsce” epifanijnych wydarzeń²². Często zdarza się, że oba podejścia do literackiej epifanii realizowane są przez twórcę jednocześnie.

Tendencja do olśnień i przekroczeń jest bezspornie charakterystyczną cechą wyobraźni twórczej obu omawianych w artykule pisarzy. Wskazuje na to choćby już przeanalizowana obecność jaskrawych kontrastów. Tworzenie gwałtownych opozycji jest dążnością do wytwarzania w odbiorcy

20 Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską, „Teksty Drugie” 2012 nr 4, s. 215.

21 R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 86-87.

22 Tamże, s. 9.

tekstu wstrząsu, a zatem reakcji afektywnej. Zestawienie dwóch skrajnych, dotąd nie sąsiadujących ze sobą lub rzadko sąsiadujących, wartości stwarza przestrzeń dla zintensyfikowania myśli czy emocji. Podobnie dzieje się na poziomie czysto werbalnym, w sferze zestawiania ze sobą rzadko współlistniejących obok siebie słów²³. Jest to zatem zabieg analogiczny do momentu epifanii w co najmniej tych dwóch kluczowych punktach. „Olśnienie” czy wstrząs pojawiają się w tomiku *Czyż* zawsze, kiedy pojawiają się w nim wartości kontrastujące, a zatem prawie w każdym wierszu. Tak samo dzieje się w *Piotrusiu*. Kontrasty obecne nie tylko na każdej stronie powieści, ale wręcz prawie w każdym akapicie czy zdaniu, świadczą o tym, że dzieło Lipskiego właściwie bez przerwy dąży do epifanii, poznania czegoś „ponad” oraz do wytworzenia wrażenia takiego poznania u czytelnika.

W *Tłach* obecna jest również epifania w formie poetyckiego zapisu momentu, w którym ujawnia się jakby „prawdziwsza” natura świata. Takie olśnienie może łączyć się ze sproblematyzowanym uświadomieniem sobie prawdy mówiącej o jakiejś części rzeczywistości albo tylko imitować chwilę harmonii, ogólnego zrozumienia czy pełniejszego doświadczenia danej chwili. Przykładem tego drugiego przypadku może być chociażby cytowany już wcześniej wiersz *Burza* (s. 24). Utwór kończący się słowami: „pękają sferyczne lustra / płaczą dziewczęta” cały jest, tylko i aż poetyckim opisem burzy, zjawiska atmosferycznego nie tak znowu niespotykanego, ale też nie zdarzającego się każdego dnia, a przy tym efektownego. Podmiot liryczny wiersza, usuwając się w cień, daje do zrozumienia, że w tej konkretnej chwili doznaje go w pełni, oddaje mu się, widzi je dokładnie takie, jakim jest, bez zakłócania go własnymi sądami czy interpretacją (mimo że tak naprawdę oczywiście interpretuje je samym tylko postrzeżeniem, tak samo, jak każdy inny element rzeczywistości), a w zamian dane mu jest przeżycie pięknej (ale i groźnej) chwili olśnienia. Inny ewidentny przykład – druga z cyklu *Elegii*:

23 Można ten zabieg odnieść także do teorii Brunona Schulza, który wyrażał przekonanie, że za pomocą poetyckich zestawień słów, które wcześniej nie miały okazji się spotkać, pisarz odtworza coś w rodzaju pierwotnej jedni i w ten sposób (tu już wprowadzam swój komentarz do myśli twórcy z Drohobycza) wytwarza możliwość poetyckiej epifanii. Pisał: „poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”. Zob. B. Schulz *Mityzacja rzeczywistości*, w: tegoż *Opowiadania; Wybór esejów i listów*, Ossolineum, Wrocław 1998.

Otulają mnie cienie rzęs

noc otworzyła
czarne oczy
schodzą z gwiazd do mnie
twoje oczy
napętnienia słodczy
ciepłych woni wieczorów
zwierzeń
oczy pełne smutku

Jesteś

znowu jesteśmy razem

Powoli jest coraz jaśniej
różowiej

jest coraz jaśniej

oddalają się cienie

powoli

I nagle śmieje się nade mną
pogodne niebo

czyste

Niebo (*Elegie*: II, s. 14-15)

W tym wierszu epifania jest epifanią wspomnień i nostalgii, olśnieniem marzenia. Sytuacja liryczna wygląda w ten sposób, że bohater wiersza nocą wspomina kobietę, którą kiedyś kochał, wyobraża sobie, że jest teraz razem z nią. Jego wyobraźnia stopniowo zaczyna działać tak plastycznie, że odsuwa od niego smutek, który towarzyszy mu (jak wnioskujemy) na co dzień. „Powoli jest coraz jaśniej / różowiej // jest coraz jaśniej // oddalają się cienie”. Odczucie jest szczególnie i szczególnie silne – podmiot liryczny nie

trudzi się nawet, by znaleźć wymyślne słowa, tak jak gdyby moc wydarzenia mówiła sama za siebie, a on był bezsilny w próbach wyrażenia go. Jąka się tylko, urzeczony i zdziwiony powtarza proste frazy. W końcu dochodzi do epifanii. Wielki smutek, intensywnie nostalgiczny nastrój w połączeniu z gwiaździstą i bezchmurną nocą doprowadza go do olśnienia, zauważenia harmonii świata i przyrody, chwili szczęścia, zobaczenia świata takiego, jakim jest: „I nagle śmieje się nade mną / pogodne niebo // czyste // Niebo”. Wyższy porządek sygnalizuje wielka litera, którą rozpoczyna się wyraz *Niebo*, co wywołuje skojarzenia religijne. Zaznaczyć trzeba, że powyżej omówiony wiersz stanowi w tomiku *Czycza* wyjątek: epifania, mimo że początek ma w smutku, jest prawdziwą epifanią dochodzącą do momentu harmonijnego zrozumienia. Zwykle jest u krzeszowickiego poety zupełnie odwrotnie.

Za przykład niech posłuży wiersz *Białe południe*. Tutaj epifania wiąże się ściśle ze zrozumieniem natury rzeczywistości, która jest niebezpieczna, niestabilna i przepełniona lękiem. Utwór opisuje sytuację, w której podmiot liryczny spędza zupełnie przeciętne południe i obserwuje z okna swojego domu przechodzącą przez most matkę z dzieckiem. Zaczyna wyobrażać sobie najtragiczniejsze scenariusze, według których mogą potoczyć się dalsze zdarzenia w tej dotąd sielankowej scenie. Uświadamia sobie: „miłość to lęk”, dochodzi w swoim mniemaniu do zrozumienia czegoś niezwykle ważnego i podstawowego, czego jednak wcześniej jasno sobie nie uświadamiał. Dalszy opis wytwarza wrażenie, że odkrycie spowodowało olśnienie bohatera wiersza, który zrozumiał istotę rzeczy i teraz – mimo że istota ta jest czymś negatywnym – zaczyna czuć, że dotknął czegoś fundamentalnego, że rzeczywistość staje się dla niego jakby bardziej harmonijna, niż była dotąd. Prawie rozpyływa się w niej:

Miłość to lęk

Lęk

Więc kocham ogromnie

świat

który świeci jak kropla (*Białe południe*, s. 47)

Podmiot liryczny kocha świat, afirmuje go więc niejako wraz z nieodłącznym od niego cierpieniem. Świat zaś „świeci jak kropla”, lśni, jest przez niego doznawany bardziej intensywnie, niż dzieje się to zazwyczaj. W finale dochodzi

do ostatecznej epifanii – mowa staje się bezsilna, znów pojawiają się słowne repetycje. W dodatku – co w tej sytuacji całkowicie zrozumiałe – dziecku nic się nie stało:

Białe południe Popatrz
Dziecko już za mostem schyla się
podnosi dużą kulę śniegu jak jasną lampę

Popatrz Białe południe (*Białe południe*, s. 48)

Moim zdaniem kluczowy dla zrozumienia całego debiutanckiego tomu Czycza jest wiersz *Miejsce rozstrzelania* (s. 5), który otwiera zbiór. W tym utworze bohater przeżywa nawiedzenie przez ducha zmarłego znachora (być może metaforycznie wyrażone doświadczenie traumatyczne, opętanie tematem śmierci i rozkładu). Wiersz jest opisem mającego swe doniosłe konsekwencje, zaskakującego, momentalnego, subiektywnego wydarzenia wewnętrznego. Bohater wiersza zrozumiał coś lub wręcz przeżył chwilę utożsamienia się ze zmarłym, wzmożonej empatii, będącej już właściwie „nawiedzeniem”. To wydarzenie zawiera zatem wszystkie cechy epifanii. Wyróżnia ją to, że rzeczywistym tematem epifanijnego wtajemniczenia są trauma i śmierć.

Epifaniczne ukształtowanie tekstu jest w *Piotrusiu* tak samo wszechobecne, jak w *Tłach*, a może nawet jeszcze częstsze. Stosowanie kontrastu zostało już omówione. Wszelkie opisy obecne w powieści Lipskiego mają strukturę epifanijną – są krótkimi, zwięzłymi fenomenami-olśnieniami. Rzeczywistość jawi się głównemu bohaterowi właściwie jako złożona z samych tylko intensywnych elementów, każdy moment jest momentem specjalnym. Nie ma w *Piotrusiu* miejsca na opisy neutralne, choćby takie, które miałyby wytwarzać barthesowski efekt rzeczywistości. Wszystko znaczy i wszystko jest silnie odczuwane. Inspiracje ekspresjonistyczne zmieniły się w *Piotrusiu* w swego rodzaju „ekspresjonizm doświadczenia rzeczywistości”. Jak gdyby ekspresja była po stronie samego świata dookoła, narrator zaś próbował tylko na nią odpowiadać i opisywać rzeczywistość taką, jaką ją odczuwa.

W powieści Lipskiego bohater zmierzający w stronę negatywnego wtajemniczenia od samego początku jest podatny na momenty olśnień. Wraz z tokiem akcji i coraz głębszym pogrążaniem się Piotrusia w cierpieniu i pustce momenty epifanijne stają się coraz częstsze i przybierają

na sile. Powieść zmierza ku ukazaniu ostatecznej inicjacji bohatera, który jeszcze przed finałem jest „ostrzegany” różnego charakteru mniejszymi, jeszcze nie nieodwracalnymi olśnieniami sytuującymi się zarówno we wspomnieniach bohatera, jak i w czasie rzeczywistym akcji utworu. Cała krótka cząsteczka czwarta pierwszej części powieści jest zapisem olśnienia, w którym zwykle doświadczenie zostało poetycko opisane i przeniesione w sferę symboliczną. Wydarzenie to jest właściwie przecinkiem w scenie, w której bohater zostaje kupiony na szuku przez panią Cin:

Nagle poruszenie, jakby pomruk. Ludzie zaczęli się tłoczyć. Groziło zawaleniem bud.

I wtem, jakby się rozwarło morze, mały osiołek z brodatym Arabem. Za osiołkiem brodate wielbłądy, kiwające się dostojnie, które poruszały się w ten sposób, jakby każda część ciała wykonywała dowolną funkcję. Objuczone po dachy domów. (P, s. 64)

Tak, jak w licznych przykładach modernistycznej epifanii, w przytoczonej scenie nie stało się w istocie nic takiego. Tłum na targowisku jest tym samym tłumem co w sąsiednich scenach. Przechodzący Arab z osiołkiem oraz wielbłądy raczej nie należały w Jerozolimie do widoków rzadkich. A jednak dla Piotrusia scena nabrała wartości symbolicznej. Arab, przed którym „jakby rozwarło się morze”, budzi u europejskiego czytelnika skojarzenia religijne. Dzieją się rzeczy nie do końca określone: „nagle poruszenie, jakby pomruk”. Wreszcie: „rozwarcie”. Jest to słowo, które będzie jeszcze w epifaniach Piotrusia powracało. Razem z metaforycznym morzem „rozwiera się” bowiem pozorna rzeczywistość, by obiecać, że zza niej wyłoni się Realność prawdziwsza, pełniejsza. Jest też w tym fragmencie jedna z konstytutywnych cech epifanii, a mianowicie podrzędność podmiotu doznającego w stosunku do tego, czego doznaje, wyłączenie sądów i „rozpłynięcie się w świetle”. Ten aspekt zauważalny jest jeszcze wyraźniej w opisie olśnienia, którego bohater doznał na widok w jego odczuciu niewyobrażalnie pięknych perskich gór. Mówi o wrażeniu wprost: „Tam to się wcale nie jest” (P, s. 117).

Wspomniany motyw „rozwarcia”, kontaktu z „czymś poza”, pojawia się także w końcówce pierwszej części powieści. Scena, w której kochający Piotrusz zostaje po raz pierwszy odrzucony przez Batię:

Wszystkie moje plany zawirowały nagle. Widzę tylko, jak Batia daje się typowi macać z lubością. Wpadam w pasję:

- Miłość przychodzi, miłość odchodzi.
- Jaka miłość?
- Niby wczoraj to.
- „To” nie ma nic wspólnego z uczuciem. Poza tym nie miłość przechodzi, tylko my.
- Rozwarta szczelina. Nareszcie coś z niej. Zagadkowego.
- Ale czy pamiętasz, jak ja cię szorowałem wodą i mydłem? A potem ty mnie? Pamiętasz?
- Pamiętam. No to co?
- Batia mówi zimno i uprzejmie:
- My, to znaczy ja i ten pan, odwieziemy cię na ulicę Chapu-Chapu 8. Oddaj mi moje dziesięć piastrow. (P, s. 126)

Epifania jest już tutaj jasno powiązana z procesem wtajemniczenia w negatywność. Wywołuje ją cierpienie, odrzucenie, poczucie samotności. „Coś zagadkowego” pojawia się, kiedy zostaje zerwana kolejna nić łącząca bohatera z rzeczywistością.

Wreszcie, w ostatnich trzech rozdziałach, dokonuje się ostateczne wtajemniczenie bohatera. Zaczyna się ono od pełnego uświadomienia sobie, że do Realnego nie da się przedostać. Lipski pisze: „Wtedy zdałem sobie sprawę, że nie mogę do tego świata dotrzeć. Ze zduszonym gardłem zawołałem do siebie: – Z głębokości wołam do Ciebie” (P, s. 143). Zaczyna się jesień. Zmiana pory roku również wpływa na intensyfikację odczuwania Piotrusia, przygotowując podatny grunt dla jego ostatecznej epifanii: „Pora przełomu. Nic się nie dzieje, lecz wszystko delikatnie drga” (P, s. 143). Bohater dowiadyuje się, że Batia wyjeżdża. Dziewczyna informuje go o tym zwięźle i zdecydowanie. W tym momencie dokonuje się finalne przewartościowanie:

Byłem lekko ogłuszony. Nie, nie cierpiałem. W znieczuleniu prawie wesoły. Zdawało mi się, że powinienem się bać, ale nie umiałem. Czuję, że czegoś nie rozumiem. Jakbym był oślepiiony w pewnym punkcie. Usiłowałem nadaremnie przypomnieć sobie to, co zapomniałem. Ale byłem pewien, że coś tam było jeszcze. I nagle zrozumiałem, że tego nigdy nie zobaczę. To nie było do patrzenia ani do rozumienia. To była część śmierci. (P, s. 144)

Piotruś przez cierpienie i traumę dotarł jakby do kresu możliwego doświadczenia. Czuł, że dalej jest już tylko naga rzeczywistość, której nigdy nie pozna i która wiąże się z nieistnieniem.

Ostatnia część jest opowiadana z perspektywy po wtajemniczeniu. Czas nie jest w niej dokładnie określony, ale w tym miejscu narratora dzieli dystans od opisywanych wcześniej wydarzeń. Narracja nabiera subtelnych cech odautorskiego komentarza, Piotruś staje się jakby bardziej samym Lipskim. Jest to sygnalizowane aluzyjnie (łóżko, paraliż, opieka). Bohater-narrator mówi raz jeszcze: „Już wiedziałem. Czy warto ryzykować życie dla wielu lat konania? Znałem to już” (P, s. 144). Opowieść dobiega końca, ale robi to przy akompaniamencie jeszcze jednej, być może najważniejszej epifanii. Jej ostatnie zdanie brzmi:

I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi. (P, s. 145)

To poetyckie stwierdzenie można interpretować na dwa sposoby. Może być ono „z głębokości wołaniem do siebie” bohatera-narratora, który jak gdyby nie czuje się już sobą – stąd zmiana osoby gramatycznej na drugą. Epifania Piotrusia pozwoliłaby mu na taki stopień identyfikacji ze światem, że sam sobie wydaje się on obcy. Proces ten można zresztą nazwać również traumatyczną dezintegracją osobowości. Pozostaje jednak jeszcze jeden sposób odczytania owego „Ty” obecnego w zdaniu. Lipski zwracałby się w ten sposób bezpośrednio do odbiorcy, wypowiadając odwieczne, eschatologiczne „wszyscy umrzemy”, a przy tym potwierdzał otwarcie tekstu powieści na czytelnika, proponował epifanię, która faktycznie nie jest tylko opisywana, ale „dzieje się” w tekście, czyniąc tym samym z *Piotrusia* utwór z gruntu performatywny.

Ryszard Nycz, wspominając w swojej książce o epifaniach obecnych w twórczości Witolda Gombrowicza, określa je mianem antyepifanii lub epifanii negatywnych. Definiuje je przez przeciwstawienie ich bardziej tradycyjnie-modernistycznym epifaniom obecnym w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Tłumaczy: „Pisarskie świadectwa egzystencjalnych doświadczeń Gombrowicza przynoszą informacje na tyle przeciwstawne świadectwom Herlinga, że przybierają, można powiedzieć, postać swoistych antyepifanii. Jeśli tamte objawiały osobliwą *haecceitas* poszczególnego istnienia – te są raczej raptownym obnażeniem iluzyjnej tożsamości, koherencji i obiektywności rzeczy. Gdy tamte były doznaniem momentalnej erupcji skumulowanego a ukrytego sensu – te przynoszą doznanie zagrożenia nagłym

«rozluźnieniem», osobiwą implozją czy dyseminacją pozornie stałego znaczenia. Tamte dawały poczucie kontaktu z wewnętrzną istotą rzeczy i trwałą podstawą – te są raczej rodzajem wglądu w proces odistaczania i znicestwienia zwykłej rzeczywistości”²⁴. Łatwo zauważyć, że tych samych słów można użyć do opisu wtajemniczeń bohaterów występujących w utworach obu pisarzy omawianych w tym artykule. U Czycza przecież ostatecznie – tak jak u Lipskiego (a także u Gombrowicza) – „wszystko jest prowizoryczne”. Dostępna rzeczywistość to tylko konstrukt, narracja która w każdej chwili może ulec dezintegracji. I owszem, ulega jej skutek traumy-urazu.

W swojej książce Nycz, powołując się na Jean-François Lyotarda, wykłada jedną z głównych różnic między nowoczesnością a ponowoczesnością²⁵. Chodzi o określenie stosunku do niewyraźnego. Estetyka modernistyczna charakteryzuje się nostalgią za tym, czego nie da się poznać, iluzją wyższego ładu, tęsknotą za nim lub pocieszeniem. Inaczej estetyka postmodernistyczna. Ta skupia się na próbach wynalezienia nowych form i sposobów mówienia po to tylko, aby wciąż na nowo mówić o niewyraźnym. Odrzuca nostalgię i pocieszenie, a w zamian w pełni akceptuje fakt, że poznanie jest ograniczone (choć wcale nie jest powiedziane, że ta akceptacja musi mieć charakter w pełni pozytywny i afirmatywny). Sądzę, że w świetle tak rozumianego rozróżnienia Stanisław Czycz i Leo Lipski mogą być uznani za twórców, którzy uczynili wraz z historią idei pewien krok. Wyobraźnia obu ukształtowana jeszcze przez przekonania nowoczesności, za sprawą traumatycznego doświadczenia została jakby siłą wrzucona w nowy, rodzący się sposób postrzegania. Ci, którzy mogliby w dawny sposób tęsknić za niewyraźnym, na własnej skórze przekonali się, jak irracjonalna jest taka tęsknota. Mimo to indywidualna, powtórzeniowa trauma-niewyraźne bez przerwy dochodzi w ich dziełach do głosu, bo taki właśnie jest jej charakter.

24 R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 219.

25 Tamże, s. 154-155.

Abstract

Radosław Pulkowski

UNIVERSITY OF WARSAW

Trauma and Epiphany in Leo Lipski's Piotruś [Little Peter] and Stanisław Czycz's Tła [Backdrops]

This article analyses Leo Lipski's (micro)novel *Piotruś* [Little Peter] and Stanisław Czycz's collection of poems *Tła* [Backdrops] in order to demonstrate that both aim to express the inexpressible, which is equivalent to trauma as well as the Real as theorized by Jacques Lacan. Both writers try to do this through the epiphanic formation of their texts, using contrast and affective poetics. Czycz and Lipski's relationship to the inexpressible demands that we examine their works in terms of postmodern (rather than modern) thought.

Keywords

trauma, epifania, Realne, kontrast, affect