

## Pętle, klisze, kordony i czas teraźniejszy złożony. Formalne i emocjonalne powtórzenia oraz odcięcia w prozie Zyty Rudzkiej

Maciej Duda

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 2, S. 356–377

DOI: 10.18318/td.2025.2.20 | ORCID: 0000-0001-6864-2446

*Ewie Kraskowskiej  
w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*

Zmusiliście mnie. [...]  
Żebym żyła wstecz<sup>1</sup>.

### Deklaracje i porządki

Zyta Rudzka wielokrotnie deklarowała antypsychologiczny<sup>2</sup> wymiar swojej twórczości dramatycznej i prozatorskiej. Owa deklaracja jest odpowiedzią na lekturowy tryb, który oparcie znajduje w wiedzy dotyczącej wykształcenia pisarki oraz jej aktywności zakorzenionej w nurcie psychologii<sup>3</sup>. Tryb ten spaja to, co biograficzne

**Maciej Duda** – profesor US, psychoterapeuta. Autor m.in., *Dogmat płci. Polska Wojna z gender, Emancypanci i emancypatorzy. Mężczyźni wspierający emancypację Polek w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*. Redaktor antologii *Głosy sojuszników spraw kobiet. Pisma mężczyzn wspierających emancypację Polek w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*. Od 2021 redaktor naczelny „Czasu Kultury”.

- 1 Z. Rudzka, *Fastryga*, w: Z. Rudzka, *Zimny bufet*, Panga Pank, Kraków 2012, s. 214.
- 2 Ostatnio w rozmowie *To co, idziemy? Chodź, idziemy, będziemy gadać*. Z Zytą Rudzką, laureatką Poznańskiej Nagrody Literackiej w 2023 roku, rozmawia Maciej Duda, „Czas Kultury” 2024, nr 1.
- 3 Tak czytać można jej publikacje z pierwszych lat XXI w., m.in. felietony drukowane w miesięczniku „Pani” oraz książki strukturą i tematami na-

i literackie. Oświadczenia autorki nie można jednak traktować jako odcięcia, odrzucenia posiadanej przez nią wiedzy. Jej twórczość nie jest apsycho-logiczna. Prefiks anty- należy przypisać do ujęć normalizujących ludzkie zachowania oraz do ram odniesienia tychże normalizacji (szkół, nurtów psychiatrycznych), które mają porządkować psychologiczne rozumienie ludzkich zachowań i motywacji. Nie można go jednak zastosować do samego opisu realnych doświadczeń i stanów emocjonalnych, jakich doświadczamy.

Rudzka odrzuca rodzaj pisania, który skupia się na prezentowaniu przejścia od patologii do normy. Nie interesują jej próby pomocy, terapeutyzowania czy leczenia przez prezentację ścieżek prowadzących od zaburzenia ku zdrowiu. Autorka mówi wprost i wielokrotnie: moja twórczość nie jest o normie ani o patologii, nie pokazuje przemian, nie wiezie do psychologicznego happy endu. Autorską etykietę antypsychologii należy więc rozumieć jako umiejętność podpatrywania emocji i zachowań, głębokiej obserwacji dynamicznego i umotywowanego wcześniejszymi doświadczeniami cyklu autoopieki dostępnego bohaterkom i bohaterom kreowanym przez Rudzką. Obserwacja przebiega poza kwalifikacją i odniesieniem do normy, bez orzekania o tym, co egodystoniczne i egosyntoniczne. Upraszczając, można przyjąć, że Rudzka potrafi opisać schematy, ale w żaden sposób ich nie ocenia, nie umieszcza w dostępnych skalach normalizacji, nie odnosi do badań i praktyk z zakresu psychiatrii i psychoterapii<sup>4</sup>. Jakby mówiła: mam wiedzę psychologiczną i wiem, jak działa umysł oraz jak tworzymy relacje, pokazuję to w doświadczeniach moich bohaterek i bohaterów. W ich świecie jestem z nimi, nie krok przed nimi, jako lekarz, psycholog czy psychoterapeuta. Takie ujęcie pozwala nam zapisać autorską kategorię nie w formie jednoznacznego sprzeciwu, lecz nawiasowej (anty)psychologii. Istotne jest rozumienie, a nie leczenie prowadzące do zmiany schematów afektywnych i postępowań relacyjnych.

Wprowadzoną kategorię (anty)psychologii należy ustawić w kontekście teorii freudowskich. Na ten trop naprowadzają nas rozsiane po tekstach Rudzkiej frazy zawierające hasła czy określenia wywodzące się ze słownika psychoanalitycznego, na przykład nieświadome, kastracja, kompleks Edypa. Rudzka najczęściej umieszcza je w ironicznych autocharakterystykach (monologii) bohaterów i bohaterek, rzadziej we frazach komentujących realność

---

wiążące do kształtu poradników psychologicznych: *Z penisem jak z mężem. Trudno o ideał* (Jacek Santorski & Co, Warszawa 2008) i *Dziewczyny Bonda* (Świat Książki, Warszawa 2004).

4 Główną i nienazwaną ramą odniesienia w rozumieniu schematów postępowania bohaterek jest psychoterapia, o czym piszę dalej.

czy zasady świata przedstawionego (choć i to zdarza się na kartach *Mykwy i Dziewczyn Bondy*). Wskazany kontekst i formę jego realizacji można czytać jako wyraz gry z konwencją, z psychoanalitycznym językiem i ideami, coś na kształt hipotetycznego twierdzenia dopełniającego powyższą deklarację autorki. Hipoteza mogłaby brzmieć tak: „wiem, co by o tym powiedziała psychoanaliza, na szczęście niewiele sobie z tego robię”. Właśnie to zdają się mówić bohaterki i bohaterowie Rudzkiej. W tak rozumianej (anty)psychologii orzeczenie o tym, co dobre dla bohaterki czy bohatera, można wydać tylko samodzielnie. Pisząc klarowniej: Rudzką interesuje bohaterka i jej przeżycia, jej mikrokosmos, nie strefa makro, którą ustanawiają konteksty i normy zewnętrzne. Ów mikrokosmos nie chce być ilustracją dyskursu normalizującego. Taka soczewka pozwala nam spotkać postacie, które wedle słów jednego z bohaterów *Tkanek miękkich* otaczają się kordonami.

Założenie metodologiczne przyjęte przeze mnie w artykule niejako powtarza przybliżony wybór opisowego ujmowania wewnętrznych światów bohaterek. Przedstawiając przypadek (sic!) pisarski, nie umieszczam go w polu badań humanistycznych dotyczących traumy i afektów ani też w historycznoliterackiej opowieści poświęconej zmianom poetyk i gatunków na przestrzeni ostatnich trzech dekad. Wymienionych nie unieważniam i nie krytykuję. Modele psychologiczny, socjologiczno-polityczny i historycznoliteracki pozostawiam jednak jako domyślne ujęcia normatywizujące to, co chcę pokazać jako osobny przykład wewnętrznych napięć twórczych Rudzkiej. Ilustruję pewne uniwersum w odcięciu od realności humanistycznych szkół krytycznych. Zdaję sobie sprawę, że takie odczytanie ustawia niniejszy tekst na marginesie badań historycznoliterackich. Jego centralnymi figurami stają się kategorie wymienione w tytule, które poza znaczeniem metaforycznym nadanym im przez autorkę zaczynają grać na metapoziomie, zyskują sensy psychoanalityczne. Obejmują i przybliżają również wybrany proces opisu. Interesuje mnie bowiem mikrokosmos zaanonsowanych w tytule powtórzeń i odrzuceń, wewnętrzne pętle i klisze. Wszystko to zaś umieszczam w kordonie, w odcięciu lub (nie)pamięci<sup>5</sup>, poza zmieniającą się zewnętrzną realnością historii literatury. Ten ryzykowny ruch jest symboliczny wobec bohaterek i bohaterów Rudzkiej. W dalszej części artykułu w odpowiednich momentach przywołam co prawda kontekstowe artykuły badawcze z literaturoznawczej

5 Nawiązuję tu do tekstu Agnieszki Nęckiej *Studnie (nie)pamięci. O „Krótkiej wymianie ognia” Zyty Rudzkiej* (w: *Milczę, więc jestem? Formy milczenia w literaturze XX i XXI wieku*, red. A. Necka, E. Wilk-Krzyżowska, N. Żórawska-Janik, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2019).

półki, głównie interesuje mnie jednak wnętrze uniwersum Rudzkiej. Reasumując, przy pisaniu tego tekstu niejako zapominam o realności i zaglądam do studni, do wnętrza twórczości Rudzkiej. Multiplikuję w ten sposób gest bohaterki *Krótkiej wymiany ognia*. W języku psychoanalizy można by to nazwać odegraniem, powtórzeniem albo procesem równoległym, w który popadam wraz z bohaterkami i narratorkami.

Podążenie za etykietą (anty)psychologii pozwala spojrzeć na dorobek Rudzkiej jako formalnie zróżnicowaną i jednocześnie tematycznie spójną drogę twórczą, która obejmuje trzy dekady pisarstwa. Przyświecający mi tu zamiar spotyka się z dezaprobatą autorki *Uczt i głodów*, która nie wznawia i nie komentuje swoich utworów sprzed pierwszego wydania *Mykwy*. Odrzuca je jako warsztatowo i formalnie nieaktualne. Podobny los spotyka książki pisane i wydawane jakby na marginesie tworzonej równolegle dramaturgii. Mam na myśli opublikowane między 2004 i 2008 rokiem *Dziewczyny Bonda*, *Ślicznotkę doktora Josefa* i felietonistyczny zbiór *Z penisem jak z mężem. Trudno o ideał*. Z nich wznowiona została jedynie *Ślicznotka*. W tych samych latach, począwszy od 2005 roku, wystawiane i nagradzane były sztuki teatralne Rudzkiej. W kolejności wystawień: od *Latania dla ornitologów* (2005), przez *Fastrygę*, *Cukier Stanik*, *Eskimosa w podróży służbowej*, *Pękniętą, obwiązaną nitką po Zimny bufet* (2011). W 2018 roku Rudzka wróciła do publikowania prozy. Od tego roku kolejno pojawiły się *Krótką wymianą ognia*, *Tkanki miękkie*, *Ten się śmieje, kto ma zęby* oraz wznowienia *Ślicznotki* i *Mykwy*. Powyższe wyliczenie poprzedzić należy przywołaniem trzech książek, które ukazały się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku: *Białych kliszy*, *Uczt i głodów* oraz *Pałacu Cezarów*. Ten porządkujący akapit jest jedynie trampoliną do zilustrowania tezy wiążącej rozdzielane okresy twórcze Rudzkiej. Próba monograficznej lektury, której nadrzędnym znakiem staje się odcięcie, pokaże formalną niejednoznaczność i tematyczną spójność twórczości autorki *Fastrygi*. Łączna lektura jej książek i sztuk, niejako w sprzecznie wobec różnic rodzajowych, ujawni lustrzane odbicia sytuacji narracyjnych oraz formalne pętle między rozdzielanymi tytułami czy dekadami twórczymi. Poniższy tekst będzie więc próbą zobrazowania tego, jak zmienia się wewnętrzna forma oraz jak ponawiają się rozpisywane przez Rudzką wewnętrzne konflikty i dylematy jej postaci.

### **Pętle. Od przymusu powtarzania do prób samodzielności**

W twórczości Rudzkiej powtarzają się frazy, sceny i wątki. Dla przykładu słowa Czechny, bohaterki *Ślicznotki doktora Josefa*, wypowiada bohaterka *Fastrygi*

(Fila). Czechna jest również bohaterką monodramu *Ten się śmieje, kto ma zęby*. Od razu widzimy tu również powtórzenie tytułu w powieści. Zębata fraza pojawia się też na 98 stronie drugiego wydania *Ślicznotki*, wypowiada ją pan Henoch. Wspomnienia tego ostatniego przywołują wybrane wątki i akapity *Pałacu Cezarów*. Fragmenty *Pałacu* znajdziemy zaś w zakończeniu *Dziewczyn Bonda*. Ze sztuk teatralnych wyrastają także fragmenty *Krótkiej wymiany ognia*. Epizod dotyczący Arnolda i Lilianny Rosnerów (s. 104–108) powtarza sceny z *Fastrygi*. Podobna zależność istnieje między opisem starego rodzeństwa, pana Kazika i pani Poli (s. 133–136), a tym samym dramatem. W powieści *Ten się śmieje, kto ma zęby* spotkamy bohaterów sztuki *Cukier Stanik*, Dawida i Mirę, oraz Michała Prokopiuka z *Tkanek miękkich*. Można ich potraktować jako formalne powtórzenia, próby recyklingu postaci i wątków lub chęć wpisania ich słów, fraz czy historii w inny kontekst narracyjny. Bez względu na wybór motywacji mamy do czynienia z powtarzaniem, samplowaniem, a może i lo-opem, zapętleniem. Mateusz Borkowski i Małgorzata Sugiera podobny gest odnajdują w strukturze jednej ze sztuk Rudzkiej. We wstępie do *Zimnego bufetu* (zbioru sztuk teatralnych, nie sztuki pod tym samym tytułem) przyglądają się Śnieżynce, bohaterce *Eskimosa w podróży służbowej*. Postać jest „figur[a] wypełnion[a] cytatami ze sloganów reklamowych, łatwo rozpoznawalnych i wyjątkowo zręcznie splecionych przez Rudzką w żywe dialogi”<sup>6</sup>, piszą. Ta mowa nie swoim językiem ma pozwolić na ucieczkę w świat wyobrażony, w schemat, który umożliwia bohaterce obronę przed „piekl[em] indywidualnej i zbiorowej pamięci”<sup>7</sup>. Duet badaczy stwierdza, że ów ratunek przynosi jednak zmianę bohaterek w „papierowe figurki, marionetki oddane we władzę dominującego języka, w nieskończoność powtarzające schematyczne i puste gesty, wypełniające ich teatr życia codziennego”<sup>8</sup>. Powyższą opinię odnieść należy raczej do świadomie tworzonej psychologii postaci, nie do formy samego tekstu.

Bohaterki i bohaterów prozy Rudzkiej spotykamy również w momentach, w których zamiast żyć, odgrywają życie. Ten wątek zilustruję dalej, w podrozdziale *Kordony*. Niniejsza część prowadzi do zastanowienia się, jaką funkcję w pisarstwie autorki deklarującej wycofanie się poza język postaci, oddanie jej miejsca i narracji pełni powtarzanie fraz, wypowiedzi czy całych historii opowiedzianych w jej poprzednich tekstach. Czy takie rozwiązanie oznacza,

6 M. Borkowski, M. Sugiera, *Pochwała zapomniania*, w: Z. Rudzka, *Zimny bufet*, Panga Pank, Kraków 2012.

7 Tamże, s. 31.

8 Tamże.

że bohaterki Rudzkiej nie mówią własnym głosem, lecz echem słów poprzedniczek? A może mamy do czynienia z jedną i tą samą tożsamością rozpisywaną na różne głosy? Być może podpowiedzią jest potrojona w *Zimnym bufecie* figura Matriochy, Matriony i Matrioszki. Albo zwielokrotniona bohaterka *Pękniętej, obwiązanej nitką*: Burbonica, która ma swoją mimikrę Migi oraz matrioszkę Kofeinę. Także bohaterki *Krótkiej wymiany ognia* – Roma i jej córka Zuzanna – charakteryzowane są za pomocą tego określenia: „Wyglądałyśmy razem jak matrioszki od jednego kompletu. Ja większa, ona mniejsza”<sup>9</sup>.

Wskazane postacie przywołują tożsamościowe podobieństwo i zamknięcie, kapsułowość. Istotne jest również uczucie Czechy, która „Czuła się, jakby była zamknięta w wielkim słoju”<sup>10</sup>. W tym miejscu zawieszam przedwczesne odpowiedzi na postawione wyżej pytania. Jednocześnie za ważne przy lekturze twórczości Rudzkiej uznaję wskazane powroty, powtarzane jak echo słowa, które łączą jej dramaty z prozą oraz prozę najnowszą z tą niewznawianą, pozostającą więc w rezerwuarze (nie)pamięci albo na półkach bibliotek. Ta formalna ścieżka powtarzająca postacie, słowa, frazy, obrazy i całe historie jest dopiero pierwszą z warstw spajających trzy dekady twórczości autorki, dla której głównym wątkiem okazuje się rozprawa z pamięcią emocjonalną.

*Tkanki miękkie* czytane są jako opowieść o męskości, starości oraz relacji ojca i syna<sup>11</sup>. Wystarczy jednak lekko przesunąć lekturowy akcent i odsłoni się podobieństwo między napisanymi obok siebie narracjami *Tkanek* i *Ten się śmieje, kto ma zęby*. Najstarszy z bohaterów powieści wydanej w 2020 roku, doktor Michał Prokopiuk, cierpi po utracie ukochanej Reginy. To główny wątek egzystencjalny dotyczący jego postaci. Był ukochanej jest niejasny zarówno dla jego syna Ludwika, jak i dla czytelników. Jej postać znamy ze wspomnień, z majaków, niezbornych opowieści cierpiącego seniora Prokopiuka. Regina przyjeżdża do niego z Ukrainy, gdzie zostawia córkę. Jest zrozpaczona, „metrykalnie młod[a], w portmonetce po stokroć ubog[a], ale ubogacon[a] w wieloobjawowe doświadczenia graniczne”<sup>12</sup>, Michał nazywa ją żoną. Ludwik spotyka ją ledwie dwukrotnie, zaskoczony jej zgonem, stawia

9 Z. Rudzka, *Krótka wymiana ognia*, W.A.B., Warszawa 2018, s. 11.

10 Z. Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa*, W.A.B., Warszawa 2021, s. 188.

11 A. Kumala, *Mały sabotaż*, „Wizje” listopad 2020, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/kumala-rudzka/> (3.02.2025); M. Jakubowiak, *Nieczuła narratorka*, „Dwutygodnik” 2020, nr 293, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9184-nieczula-narratorka.html> (3.02.2025).

12 Z. Rudzka, *Tkanki miękkie*, W.A.B., Warszawa 2020, s. 197.

ojcu docieklive pytania lekarskie. Odpowiedzi się niejasne: „Wstrząsy wtórne po wojnie. Taka kurwa, na cicho strzelanka. Do tego doszła miłość. Ona mnie niestety kochała. Za dużo uczucia, za dużo. Przybiegłem. Leżała. Odchyliłem twarz zobaczyć. Nagły zgon miłosny”<sup>13</sup>. Michał zostaje wdowcem. W jego fragmentarycznych, nieuporządkowanych chronologicznie monologach słychać niezgodę na zewnętrzną formę, w jakiej mógłby go zamknąć żałobny wzór: \

stroik wdowca to wodewil. Mam nadzieję, że nie będę w czymś takim paradował. [...] Wdowiec to mężczyzna duchem mocno zgaszony, a raczej bardziej przyciemniony w garderobie. Jednakże to rozpoznanie nie wyczerpuje całości zagadnienia. Nie chcę w czas osobistej straty wyglądać jak palacz zwłok, karawaniarz, węglarz, kominiarz czy egzystencjalista, choć lubię włożyć golf na indyczą już szyję<sup>14</sup>.

Michał skupia się na formie i działaniu. Wdowieństwo to przebranie i tragedia do odegrania. Wdowieństwo i starość to również czas kreacji albo kłamstwa. Michał tworzy opowieści, snuje wizje o własnej pozycji – „ja tu byłem carem”<sup>15</sup>, zapomina lub zaprzecza realności: „Ludwik. Czy ty też uważasz, jak te stare baby ze wsi, że Regina nie żyje? I że w kwietniu ją pochowałem?”<sup>16</sup>. „Pamięć odwraca kolejność, a nam się to podoba”<sup>17</sup>, skonstatuje asystujący ojcu Ludwik. Łatwiej skupić się bohaterowi na formie, stroju niż na garderobie duszy. Ludwik obserwuje przemianę ojca. Widzi to, co dzieje się na scenie oraz za kurtyną. Jednocześnie nie zrywa tej zasłony. „Nie mam nic do powiedzenia. Nie umiem mówić, co myślę. Nie umiem mówić, co czuję. Nie chcę złapać za słowo tego, czego się boję”<sup>18</sup>, wyzna. Zamiast tego wybiera inny sposób opieki, bycia przy ojcu. Jest z nim tak, jak może, nie odsłaniając swoich miękkich tkanek:

Jadę do ojca, do tego, co z niego zostało. Stary nadal kuty na cztery łapy. Zastyga albo wierzga – w obejściu szorstki jak derka. Leży z głową wysoko

13 Tamże, s. 94.

14 Tamże, s. 80.

15 Tamże, s. 54.

16 Tamże, s. 65.

17 Tamże, s. 92.

18 Tamże, s. 191.

uniesioną, patrzy w powałę, jakby miał nierówno pod sufitem. Idzie już tylko w zaparte. We łbie – same białe plamy, o ostrych, poszarpanych krawędziach. Srokaty w naroślach na czaszce. Bułany na twarzy. Myszaty w kłakach z nosa. Kary w cwany spojrzeniu kleistych oczodołów. Od plam gniady pysek, domaga się – mam dla niego kostki cukru, od których narowistość zastyga<sup>19</sup>.

Pozbawiony ubrania (stroju), w oczach syna upodabnia się do zwierzęcia. Cieleśność i ciało to sfera, miejsce spotkania i zrozumienia obu pokoleń. Do tej płaszczyzny odsyła nas tytuł powieści. Tkanki zamiast emocji. „Po ojcu jestem wielki jak koń i delikatny jak koń, wrażliwy na swoim punkcie. Wybatożyłem już się z tej płochliwości, jestem potulny jak zwierzę pociągowe”<sup>20</sup>. Kotarę czy zasłonę podniesie siostra zakonna Angelika, która mówi Ludwikowi wprost:

Doktor nie musi tyle żartować, i bez tego widzę, że doktor jest smutny.

Nie jestem.

Doktor jest smutny. I doktor o tym wie.

[...]

Doktor kłamie i doktor o tym wie. Najpierw widzi się ubranie, potem smutek, a dopiero potem doktora<sup>21</sup>.

Przytoczony cytat ponawia kluczowe dla Rudzkiej napięcie między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne. Smutek wynikający z utraty jest stanem, na który obaj Prokopiukowie reagują w swoisty dla siebie sposób. Starszy gra we wdowim spektaklu albo na przemian wierzga i zastyga, młodszy nie zdąży skompletować funeralnej garderoby i na pogrzeb Reginy idzie w bieli.

Podobnie można odczytać odyseję Wery, która traci ukochanego Dżokeja. Bohaterka *Ten się śmieje, kto ma zęby* określana jest jako narowista. Jej Dżokej również przypominał konia: „A tu chłopisko zdrowe, młode konisko. Rzy do mnie, łbem przewraca, szczęście chrzęści między zębami. Od radochy wszystko w nim chodziło. Zgrzał się, spocił, rękawy podwinął, koszulę rozpiął”<sup>22</sup>. Jednocześnie Wera

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże, s. 231–232.

<sup>22</sup> Z. Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, W.A.B., Warszawa 2022, s. 27.



czuje się „w smutku umorusana”<sup>23</sup>. To emocja wynikająca z jej wcześniejszych doświadczeń, nie z wdowieństwa.

Wera, podobnie jak Michał, na przemian jest smutna i wkurzona. Z tą różnicą, że w jej przypadku w narracji Rudzkiej emocje zostają nazwane wprost. Inaczej niż w *Thankach miękkich*. Tam zostaje naprzemienne zastępowanie i wierzanie. Obie historie są opowieściami o osobach, które tracą miłość, żonę lub męża, stają się wdowcem lub wdową. Oboje wymykają się temu, co wobec nich zewnętrzne – żałobnej konwencji. Nie obowiązuje ich klasyczna estetyka towarzysząca utracie, czyli łzy, smutek lub melancholia. Zamiast tego wybierają bliższe im aktywności: działanie i/lub fantazjowanie. Rudzka akcentuje w tym wybór. W rozmowach i komentarzach dotyczących swoich postaci ustanawia ich podmiotowość. W przeciwieństwie do założeń wynikających z norm psychologicznych, nie wskazuje ich niemożliwości, niegotowości na przyjęcie i pełne odczucie smutku. Soczewka normalizująca uczyniłaby z nich postacie zakapsulone, odcięte od pełnego spektrum emocji, emocjonalnie fragmentaryczne. (Anty)psychologiczna deklaracja zawieszająca normy i oceny ma być tarczą wobec takich odczytań. Zmiana języka odgrywa tu kluczową rolę, wybrane metafory nikogo nie medykalizują. Co istotne, jeśli przyjrzeć się sposobom kreacji postaci Rudzkiej, okazuje się, że ich kondycja opisywana jest poprzez ciała, przez ich fizyczną fragmentację, na przykład opisy włosów, zębów, butów, zegarka lub innych części garderoby. Mamy tu część za całość. Jakby fragmentacja ciał ilustrowała parcelację emocji. Odrzucenie tego, co trudne. Ale nie tylko tak zwane bolesne emocje są tutaj poza spektrum możliwych odczuć. Obraz potrzeby miłości, bliskości czy zaufania także się przesuwają. Pojawia się w epizodach ze zwierzętami, nie między homo sapiens. Najczęściej są to psy (*Pałac Cezarów*, *Fastryga*, *Krótką wymianę ognia*), koty (*Mykwa*), króliki (*Cukier Stanik*) lub myszy (*Mykwa*). Większość tych trzecioplanowych lub epizodycznych bohaterów spotyka śmierć. Jej przyczyną będzie zbyt duża bliskość i zaufanie wobec opiekunów. Po emocjonalnej fragmentacji, którą niejako zastępczo oddają przywołane obrazy ciała i relacji ze zwierzętami, następuje proces głębszego odcięcia postaci od ambiwalentnie pojmowanych stanów afektywnych – ich (auto)uprzedmiotowienie. Widać to na przykładzie zbliżenia seksualnego w *Krótkiej wymianie ognia*. Między Romą i jej kochankiem nie ma wymiany ani emocjonalnej, ani cielesnej. „Robiliśmy to szybko. Bez rozbierania, odchylone majtki, zwarte usta na tle martwej natury; kwaśne wino z pasztetem

23 Tamże, s. 26.

kieleckim<sup>24</sup>. To przesunięcie z bohaterów na tło stanowi apogeum uprzedmiotowienia kochanków i ich aktu. Seks to nie bliskość, lecz zbliżenie. Nie widzimy już ciał, nie porównujemy ich do zwierząt, zamiast nich zostają niesmaczne, nieodżywcze pokarmy.

Bohaterowie autorki *Mykwy* pozostają poza skrajnymi emocjami miłości/szczęścia i dojmującego smutku. To właściwość charakteryzująca wszystkie postacie Rudzkiej. Już w *Pałacu Cezarów* przeczytamy słowa Heleny: „Ale przecież nie będziemy go opłakiwały. Opłakiwać śmierć to tak jakby nadgryzać kamień<sup>25</sup>. Skieruje je do Józefiny de la Pologne, która przyplynęła z Europy do Przylądka Dobrej Nadziei. Podróżowała do kochanka, mężczyzny, który żył również z Heleną. Także tutaj spotykamy bohaterki w stanie wdowim. Józefina, jak Wera, jest w drodze. Śmierć kochanków ich nie zatrzymuje, przeciwnie, to początek ich ruchu. Obie szukają ukojenia w relacjach z innymi kobietami. Wera z Mirą, Józefina z Heleną. To kolejna zbieżność między wczesną i dojrzałą prozą Rudzkiej.

Wera, Józefina i Michał to postacie, którym towarzyszy podobny konflikt wewnętrzny budowany na utracie bliskiej, kochanej osoby, partnera, kochanka, żony. Każde rozwiązuje go samodzielnie, w psychologicznie nieklasyczny sposób. Józefina zamiast kamieni wybiera mleko, „wkłada palec do kani z mlekiem. Wyjmuje go, podnosi do ust. Oblizuje, ssąc przez chwilę opuszkę. / Jest bardzo słodkie. Skąd taka słodycz w tej ziemi? / Mówi spoglądając na pastwiska<sup>26</sup> – taka jest jej odpowiedź na przytoczoną wcześniej kwestię Heleny. Życie, wyjście z domu i taniec na pogrzebie – to wybory owdowiałych kobiet. Spektakl to wybór Michała. Jednocześnie wszyscy bohaterowie Rudzkiej nie chcą pamiętać. Nie tylko tego, że stracili kogoś ważnego, lecz także tego, co było dużo wcześniej. „Dzieciństwo jest jak choroba tropikalna. Tak naprawdę nie kończy się nigdy. Powraca co jakiś czas, by dręczyć, czy też upewnić o naszej skazie<sup>27</sup>, powie matka Heleny; „Ścięłam się na Werę. Na krótko, na zapalkę. Od tej zapalki całe dzieciństwo się ogniem zajęło, fajczyło, wypaliło. Tylko ślady po ogniu zostały. Nie ma takiej ziemi, co by nią całkiem ślady po ogniu przysypać. [...] Przeszłość mi zawsze oddech skraca<sup>28</sup>, doda bohaterka *Ten się śmieje, kto ma zęby*.

24 Tamże, s. 90.

25 Z. Rudzka, *Pałac Cezarów*, Świat Literacki, Warszawa 1997, s. 38.

26 Tamże.

27 Tamże, s. 76.

28 Z. Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, s. 60 i 64.

Zdaje się, że wybory bohaterek Rudzkiej mają oznaczać zerwanie pętli, wyjście z fazy powtarzania kulturowego, więc zewnętrznego wobec nich, schematu utraty. Mają również doprowadzić do scalenia tego, co pęknięte. Helena i Józefina połączą to, co europejskie i afrykańskie, swoją relacją zniosą kontynentalny apartheid, scalą przeciwieństwa bieli i czerni, zrobią to w patriarchalnej przestrzeni. Wera zerwie się ze smyczy biernego, kobiecego wdowieństwa. W *Tkankach miękkich* ten ruch będzie należał do syna, do Ludwika, który stojąc na przystanku, przepuści kilka pełnych tramwajów, „Pustki się pokazały. Wsiadłem. Usiadłem. Poluzowałem krawat, po dłuższej chwili zdjąłem pętlę, schowałem do kieszeni z ulgą, jak po ucieczce spod gilotyny”<sup>29</sup>. Pętla męskości puściła, tramwaj się rozpędził, Ludwik stracił wygodną pozycję, upadł na kolana, ale wysiadł o własnych siłach. Pętla i zerwania dotyczyć będą tego, co zewnętrzne: norm, ocen, schematów zachowań, modeli. Postacie Rudzkiej nie zrywają z tym, co dyktują im ich wnętrza, nie pragną adaptacji do świata i rzeczywistości. Przeciwnie. Mamy tu podwojenie tytułowej kategorii, pętla zewnętrzna i wewnętrzna. I bohaterom, i samej Rudzkiej w procesie twórczym bliżej do powtórzeń, do autocytowania tego, co wewnętrzne. Poetyki i normy zewnętrzne zostają poza opisywanym uniwersum. Ich – norm i poetyk – fragmenty zostają przechwycone i konstruują niezależne światy wewnętrzne narratorek i bohaterek.

Poprzedni akapit prezentuje optymistyczną interpretację czynów bohatererek, za Rudzką zakłada ich wolność i sprawczość, bycie poza wpływem innych. Zauważyć należy jednak, że Wera do przedostatniego fragmentu jest w innej, wewnętrznej pętli: „Ciagle mi buty we łbie”<sup>30</sup>, Ludwik po zdjęciu krawata nie może wysiąść z pędzącego tramwaju. Maszyna się nie zatrzymuje, bohater przegapia kolejne przystanki, w pędzie upada na kolana, rozbija sobie nos, wreszcie podnosi się z pomocą innych i wysiada poturbowany. A końcowa wspólnota Józefiny i Heleny? Również zdaje się odcięta od świata zewnętrznego, zamknięta w ich fryzjerni (sic!) mieszczącej się na zapleczu domu towarowego. Uwolnienie Wery, Ludwika i Józefiny jest więc chwilowe, pozorne albo właśnie wewnętrzne. Zyskują wolność w uniwersum własnych przeżyć i subiektywnych stanów umysłu. Niechciane emocje i przeszłość dopadają ich, gdy tylko się zatrzymają lub porzuca wykreowaną i zabezpieczoną przestrzeń wewnętrzną. Niemniej żaden z tych stanów nie jest w języku Rudzkiej zmedykalizowany.

29 Z. Rudzka, *Tkanki miękkie*, s. 249.

30 Z. Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, s. 251.

Jako główne zewnętrzne odniesienie do działań postaci służyć mogłaby tu freudowska teoria dotycząca pracy żałoby. Józefina, Michał i Wera nie są jej ilustracją. Ich droga nie unaocznia kolejnych faz żałoby, raczej pokazuje reaktywność na utraty. Ten wzór lepiej opisywałoby odniesienie do Kleinowskich pozycji schizoparanoidealnej i depresyjnej. Zdaje się, że bohaterom Rudzkiej bliżej do przeżyć i reakcji przyporządkowanych (możliwych) pierwszej z faz. W różny sposób blokują, nie kończą tego, co psychoanalitycy zwą pracą żałoby. Ta uwaga niewiele mówi nam jednak o założonej konstrukcji osobowości bohatererek. W tym wypadku bowiem na kleinowskie rozumienie ich działań trzeba nałożyć również teorie dotyczące na przykład traumy. Na ten trop naprowadzać nas mogą akapity, w których bohaterki wycofują się z pamięci i wspomnień o własnym dzieciństwie. Ten wątek stanie się tematem kolejnego podrozdziału.

### Kordony

Na początek przytoczę cztery cytaty z prozy Rudzkiej. W kolejności chronologicznej:

Doznawała czegoś na kształt próżni emocjonalnej. Była tego świadoma. Już dawniej przylapywała się na tym, że patrzy gdzieś przed siebie, a książka, którą miała czytać, leży na jej udach pod sztywno wyprostowanymi palcami<sup>31</sup>.

Uciec? Uciec od samej siebie? Te bezkresy jeszcze bardziej ściskają nas w swoim wnętrzu<sup>32</sup>.

Jest obolała, pusta. O to właśnie jej chodziło, o pustkę<sup>33</sup>.

Nie pierwszy raz nie poznają się. Uczucie samoobcości jest niezmiennie. To jedyne wrażenie, które odczuwam na każdym etapie życia<sup>34</sup>.

Wszystkie cytaty odnoszą się do chęci emocjonalnego wypłynienia. Żadna z bohatererek nie chce mieć dostępu do siebie w znaczeniu emocjonalnej pełni.

31 Z. Rudzka, *Białe klisze*, Świat Literacki, Warszawa 1997, s. 9.

32 Z. Rudzka, *Pałac Cezarów*, s. 92.

33 Z. Rudzka, *Mykwa*, W.A.B., Warszawa 2023, s. 144.

34 Z. Rudzka, *Krótką wymianą ognia*, s. 18.

„Od lat każdy gest oddziela mnie od siebie”<sup>35</sup>, powie bohaterka *Krótkiej wymiany ognia*. Bella z *Mykwy* i Roma z *Krótkiej wymiany ognia* nie chcą nieść tego, co dostały w transgeneracyjnym spadku<sup>36</sup>, po poprzednim pokoleniu, po matce. Obie historie nawiązują do doznanych krzywd i nieprzepracowanych traum przeniesionych na kolejną generację. Z kolei słowa bohaterek *Białych kliszy* i *Pałacu Cezarów* odnoszą się raczej do niespełnienia, utraty czegoś lub kogoś, czego się nigdy nie miało, niż do traumy. W tym znaczeniu powyższe słowa mogą stanowić wyraz depresyjnego zawieszenia. Obie sytuacje można potraktować jako próby zatrzymania, zamknięcia się na siebie, na świat. Obu terminów – traumy i depresji – używam tu jako symboli blokady i zatrzymania, które w różny sposób mają ustrzec podmiot przed doznawanym cierpieniem, jednocześnie go ograbiając z pełni możliwych doznań emocjonalnych. Wilhelm Reich pisał o „zamrożonych psychodynamicznych układankach”<sup>37</sup> albo o „pancerzu charakteru”, John Steiner o „psychicznym azylu”, który działa jak „gang”<sup>38</sup>. Każdą z tych metafor odnieść można do stanu umysłu, w którym niedostępne dla niego staje się użycie opisanych przez Annę Freud dojrzałych mechanizmów obronnych (np. racjonalizacja, wyparcie, reakcja upozorowania). W tym momencie nie dociekam jednak przyczyn blokad, które prowadzą do powtórzenia dostępnego bohaterkom nieambiwalentnego rozwiązania ich dylematów. Wśród nich mogą się znajdować powody neurologiczne, osobowościowe lub kulturowo-społeczne (np. doznane traumy). Bohaterki Rudzkiej najczęściej opisywane są w polu tych ostatnich. *Ślicznotka doktora Josefa* przynosi metaforę bezpiecznego słoja, w którym zamyka się Czechna; powtórzyć: „Czuła się, jakby była zamknięta w wielkim słoju. Godziny nakładały się na siebie, doskonale podobne jedna do drugiej”<sup>39</sup>. Inni bohaterowie

35 Tamże, s. 30.

36 Por. M. Wolynn, *Nie zaczęło się od ciebie. Jak dziedziczona trauma wpływa na to, kim jesteśmy i jak zakończyć ten proces*, przeł. M. Reimann, Czarna Owca, Warszawa 2017. *Krótką wymianę ognia* w kontekście traumy opisała Martyna Okrajni („Pozostałam niewidoczna”. O traumie i wykluczeniu w „Krótkiej wymianie ognia”, „Tematy i Konteksty” 2020, nr 10 [15]), a w kontekście traumy i postpamięci Antoni Zajac („I czyje to wszystko?” *Fantomy pamięci i transfery traumy* w „Krótkiej wymianie ognia” Żyty Rudzkiej, „Rana. Literatura, doświadczenie, tożsamość” 2020, nr 1).

37 Ch. Bollas, *Nim nadejdzie katastrofa, Psychoanaliza załamania psychicznego*, przekład zbiorowy, Oficyna Wydawnicza Fundament, Warszawa 2021, s. 22.

38 Por. J. Steiner, *Psychiczny azyl. Patologiczna organizacja osobowości u pacjentów psychiatrycznych, nerwicznych i borderline*, przeł. M. Żylicz, L. Kalita, M. Lipińska, Imago, Wrocław 2010, s. 21-29.

39 Z. Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa*, s. 188.

tej powieści zamykają się w ośrodku i prywatnych mitologiach. Nie chcą nurkować w przeszłości – „Pan Anatol przerwał. Nurkowanie w przeszłości musiało sprawić mu nieoczekiwany ból. Być może natknął się na niezagospodarowany fragment swojej pamięci”<sup>40</sup>. Pan Leon: „Badałem chaos, wolałem tylko takimi rzeczami meblować sobie głowę. Teorie, hipotezy, wszystko, tylko nie czas przeszły”<sup>41</sup>. Podobne stany na kartach *Tkanek miękkich* Michał Prokopiuk nazwie kordonem sanitarnym<sup>42</sup>. Choć psychiczne odpowiedzi bohaterek i bohaterów są tutaj podobne, prawdopodobnie następują z odmiennych przyczyn. W przypadku prozy Rudzkiej istotniejsze jest spojrzenie na formę, w której ujęte zostają stagnacja lub zatrzymanie, nie próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak się dzieje. W tym zakresie między wczesną i dojrzałą twórczością Rudzkiej występują znaczne różnice. Analizując je według zanonowanego na początku wzoru, zostaną przy opisie, bez odniesień do zewnętrznych poetyk czy mód literackich charakterystycznych dla nurtów literatury polskiej tworzonej w ostatniej dekadzie XX i dwóch pierwszych dekadach XXI wieku. Chcę w ten sposób utrzymać symboliczny kordon, który odda wybory egzystencjalne i emocjonalne bohaterki Rudzkiej. Ów kordon ujawnia potencjalne straty i braki zarówno w polu działań postaci autorki *Mykwy*, jak i działań badawczych, których efektem jest niniejszy artykuł. Żadne ze wskazanych pól nie zyskuje namacalnych odniesień do norm zewnętrznych.

*Białe klisze*, *Ucztę i głody* oraz *Pałac Cezarów* formowane są z krótkich epizodów, podobnie jak kolejne książki autorki *Mykwy*. Różnica tkwi w obrazowaniu relacji bohaterki i bohaterów. Wczesne powieści cechuje chłodny, intelektualny język. W *Ucztach i głodach* bohaterki i bohaterowie odgrywają pantomimy, teatr cieni. Często widzimy ich ruchy, behawioralnie rozpoznawać musimy ich napięcie emocjonalne. Są dla siebie jak żywe rzeźby, ludzkie wazy, kamienieją, na przykład „Artur odwrócił się i zobaczył ją skamieniałą od tego spotkania, nieruchomą, zastygłą”<sup>43</sup>, „Jest ona tylko martwą naturą, kruchą wazą rzymską na twoje nasienie”<sup>44</sup>, „jestem niemym kamieniem”<sup>45</sup>. Kontekst starożytnego Egiptu, współczesnego Rzymu

40 Tamże, s. 138.

41 Tamże, s. 29–30.

42 Por. Z. Rudzka, *Tkanki miękkie*, s. 77.

43 Z. Rudzka, *Ucztę i głody*, Iskry, Warszawa 1995, s. 113.

44 Tamże, s. 78.

45 Tamże, s. 142.

i pracy rzeźbiarskiej jednego z bohaterów daje sposobność, by przegapić tę metaforę emocjonalnego unieruchomienia postaci. Zdaje się, że kamień to po prostu naturalny budulec, komponent-metafora tej narracji. Zamyka naprzemienne stany namietności i ascezy. Przywołanie tytułowej metafory debiutanckiej powieści – białych klisz – pozwoli nam zobaczyć, że w obu przypadkach Rudzka korzysta z artystycznych sposobów unieruchamiania postaci, zamykania ich w stałych układach, w obrazach, które pozbawione są ruchu:

Może dlatego, że oboje całe swoje wewnętrzne napięcie przekazują w postaci przesadnego akcentowania i wyraźnego akcentowania wyrazów.

Nie chcą już mówić.

Nawet samej prawdy albo samego kłamstwa.

Wiedzą, że mówi się, aby coś zyskać lub coś zakomunikować. Oni jednak nie mają już w sobie ani nadziei, ani ciekawości.

Stoją naprzeciwko siebie<sup>46</sup>.

Białe klisze są prześwietlone, zepsute, tracą potencjał konstruowania światów. Nie da się z nich wywołać nawet dwuwymiarowego obrazu. Nie da się przywrócić sfotografowanych miejsc, sytuacji, osób. Tak jak rzeźb i kamieni nie da się ożywić. Zdjęcie stanie się również jednym z głównych artefaktów traumatycznej pamięci w *Krótkiej wymianie ognia*. Fotografia czterech dziewczynek, ofiar wojennych zbrodni, niejako zatrzymuje życie mamulki.

Stawką młodzieńczych powieści Rudzkiej jest próba scalenia przeciwności, tego, co osobne, pęknięte. Narracje *Uczt i głodów* oraz *Pałacu Cezarów* powtarzają kategorię schizoidalności rozumianą jako pofragmentowanie, pokruszenie. W tychże oraz w *Mykwie* spotykają się też dwie osobne czasoprzestrzenie. Powtórzę, Helena i Józefina w *Pałacu Cezarów* scalą to, co europejskie i afrykańskie, swoją relacją zniosą kontynentalny apartheid, połączą przeciwieństwa bieli i czerni, zrobią to w patriarchalnej przestrzeni. W *Mykwie* przemierzamy się między Polską i Izraelem, w *Ucztach i głodach* między starożytnym Egiptem i współczesnym Rzymem. Tych nie udaje się jednak połączyć. Pod koniec *Uczt i głodów* czytamy:

Dzieło było gotowe. Nieznajomy i córki Echnatona stworzyli doskonałość kobiecej formy, animę z berłem animusa, rozciągniętą pomiędzy

<sup>46</sup> Z. Rudzka *Białe klisze*, s. 154.

wschodem i zachodem ziemi. Jednakże ciągle była tylko rzeźbą, figurą brzuchem, łonem i piersiami wrosłą w glinę ziemi. Promieniowała pasją tworzenia i kunsztem rzeźbiarskim, ale była wszyta w ziemię, przypisana ziemi, jak można było dźwignąć ją na żerdziach ku górze?<sup>47</sup>

Jungowska anima ma być odpowiedzią na „rozpadlinę”, „rozzszczęp”, to odpowiedź zaprzeczenie „schizofrenicznej męskości i kobiecości świata nieustannie walczących i ulegających”<sup>48</sup>. Próby łączenia przeciwieństw są tu jednym z głównych wątków i objawiają się już w tytule. Do żadnego złączenia jednak nie dojdzie. Książkę zamyka przytoczenie cytowanego wcześniej w tekście wiersza Zbigniewa Zaborskiego:

spojrzałem w gwiazdy  
pomyślałem  
z nimi jest tak samo jak z ludźmi  
tylko wydaje im się  
że są blisko siebie<sup>49</sup>.

Spojrzenie w nocne niebo wypłaszacza gwiazdozbiory. W podobny sposób można czytać próby zbliżenia różnych płaszczyzn czasowych oraz bohaterów. Ani starożytność i współczesność, ani Olga i Artur nie stworzą jedności. Są obok siebie i jednocześnie bardzo daleko.

Ten relacyjny wątek kontynuować będzie historia Romy Dąbrowskiej (*Krótką wymianą ognia*), która pozostanie osobna w konstelacji rodzinnych relacji kobiecych (między mamulką i córką Zuzanną) oraz małżeńsko-erotycznych. Zbliżenia będą pozorne lub warunkowe, ironiczne i literacko konwencjonalne: „no zapadłam się już dobrze nie tylko w siebie, ale też w klisze literatury romantycznej”<sup>50</sup>. Jak tylko dotkniemy w bohaterce czegoś ważnego, blizny czy rany, zbliżymy się do niej, od razu nastąpi krok wstecz i zasłonięcie. W tym wypadku ironiczną maską. Podobnie będzie w *Thankach miękkich* z Michałem i Ludwikiem, którzy muszą przed sobą odgrywać znaną sobie komedię, oraz z Werą, Dawidem, Mirą i Dżokejem w *Ten się śmieje, kto ma zęby*;

47 Z. Rudzka, *Uczty i głody*, s. 154.

48 Tamże, s. 145.

49 Tamże, s. 156.

50 Z. Rudzka, *Krótką wymianą ognia*, s. 27.



żadne z nich nie może wyznać drugiemu prawdy: „Wera. Wszystko po tobie widać. Całe życie po tobie widać. Po mnie nigdy nic nie widać. Ja zobaczę [...]. Na pogrzeb nie zapraszam. Pogrzeb w gronie rodziny”<sup>51</sup>. Wyznanie i emocjonalne otwarcie nie następują. Zbliżenie do innych, a przede wszystkim do samych siebie nie następuje. Powtórzę cytat: „Uczucie samoobcości jest niezmiennie”<sup>52</sup>. Zmieni się jedynie forma. Ta akcentować będzie dynamikę, nie stagnację i zatrzymanie charakterystyczne dla pierwszych powieści. Bohaterki i bohaterowie zaczną mówić mową niegotową, porwaną, fragmentaryczną. Jakby nie mogli wypowiedzieć wszystkiego. Zaczną do siebie strzelać, wymieniać między sobą ogień. Po okresie, w którym powstały sztuki teatralne, Rudzka nie wraca do pantomimy i klisz. Jej proza powstała po 2018 roku skrzy się językowo. Widać tu zależność. Nowa proza jest zakorzeniona w poetyce dramatów. Nie ma w niej obrazowości i opisowości charakteryzujących wznowione niedawno *Mykwę* i *Ślicznotkę doktora Josefa*.

Krótko i celnie. Tak mówią Roma, Michał, Wera. Nie oznacza to jednak, że w ich przypadku wraca zagubiona w *Białych kliszach* relacyjna ciekawość i nadzieja. „Drewniane rozmowy to żelazna konstrukcja małżeństwa”<sup>53</sup>, oznajmi bohater *Tkanek miękkich*. Dialogi z ostatnich powieści będą jak sceniczna wymiana pocisków. Jak sceny teatralne rozpisane w prozie. Jak wypłaszczone czy pozbawione bliskości i zrozumienia spotkania, powtórzenia/rozegrania oddane w konwencji rodzinnej czy erotycznej. Takie relacje buduje się w kordonach, w pancerzach, w azylach wzniesionych wokół depresyjnej pustki lub traum.

Próby scalenia tego, co osobne, dokonuje również Tomasz, bohater *Mykwy*:

Czuje się jakby rozmrażany, pozbawiony konturów i granic, wszystkich narośli, którymi obrastał przez trzydzieści cztery lata, od dnia narodzin.

Ciało widziane w szybach wydaje się przezroczyste, niejednorodne, o strukturze bułgarskiej trójwymiarowej pocztówki z mrugającą Japonką, którą niegdyś dostała od matki. Stanowi rodzaj kolażu złożonego z nakładających się na nie chaotycznie i zmiennie części wystaw, detali wewnątrz sklepowych, mijanych ludzi, przebiegających psów, śmigających samochodów, toczących się po szynach tramwajów.

<sup>51</sup> Z. Rudzka, *Ten się śmieje, kto ma zęby*, s. 193.

<sup>52</sup> Z. Rudzka, *Krótką wymianą ognia*, s. 18.

<sup>53</sup> Z. Rudzka, *Tkanek miękkich*, s. 135.

Jest już pewien, że w lustrzanych portretach nie ma szczelin w materii postaci, żadnych przezroczystości czy wchłoniętych elementów, jedynie toporny, ściśle złożony obraz, jak fotografia niezmienny, zamknięty<sup>54</sup>.

Powyższa scena obrazuje moment spotkania z samym sobą. Następuje w samotności, bez żony i córki. Dynamika obejmuje uwolnienie, próbę zespolenia osobnych elementów i ponowne zamknięcie w nieruchomym, płaskim obrazie. Choć opisywane doznanie, gdy się do niego przywyka, wcale nie jest przykre (sic!), nie ma zmiany, nie ma ucieczki z tego, co przed rozmrożeniem.

Z zamknięcia można by się wydostać również poprzez erotykę lub seks. W wydanym w 2008 roku zbiorze *Z penisem jak z mężem. Trudno o ideał* we fragmencie *Najlepsza kochanka świata* padają słowa: „jest egoistyczna, samolubna, odważna i bezwstydną”<sup>55</sup>. Całość to ironiczny poradnik albo antyporadnik, przytoczone słowa stanowią jednak dokładną charakterystykę bohaterek Rudzkiej. Wszystkie są seksualnie odważne i samolubne. Józefina, Helena, Olga, Bella, Roma, Wera. Ich kobiecość jest aktywna i potentna. Wchłania to, co męskie. Jak w finale *Uczt i głodów*. Nie prowadzi jednak do spotkania z innym. Bohaterki i bohaterowie Rudzkiej są otorbieni, osobni, zanurzeni w sobie. Nie spotkają się ani w słowie, ani w akcie fizycznym. Potrafią być obok siebie, ale nie razem. Słowa pomagają im się wydostać na powietrzną: „Historia tej śmierci wypchnęła mnie na sam środek zamrożonej rzeki, nie mogę się wydostać inaczej, jak tylko chwytając się słów”<sup>56</sup>, powie Roma na końcu jednego z fragmentów *Krótkiej wymiany ognia*. Ten sam epizod rozpoczyna słowa: „Nie potrafię przenieść życia do pisania”<sup>57</sup>. Zastanawiające są unieruchamiające metafory, którymi inkrustowane jest piśmarstwo Rudzkiej. Zamrożenie, zimno, sztywność, wilgoć, brak ruchu i zatrzymanie oddane w kamiennych rzeźbach czy kliszach. Można o nich myśleć w kontekście przytoczonych wyżej form azylu psychicznego konotującego posttraumatyczną pamięć, depresję, ale i autyzm<sup>58</sup>. Ostatnia z rodzaju bohaterek *Krótkiej*

54 Z. Rudzka, *Mykwa*, s. 138.

55 Z. Rudzka, *Z penisem jak z mężem, trudno o ideał*, s. 67.

56 Z. Rudzka, *Krótką wymianę ognia*, s. 186.

57 Tamże, s. 184.

58 Por. J. Brown, *Writers on the Spectrum. How Autism and Asperger Syndrome Have Influenced Literary Writing*, Jessica Kingsley Publishers, London–Philadelphia 2010.

*wymiany ognia* jest utalentowaną, zamkniętą na świat pianistką, właściwie niemą pianistką. Jej tik – natrętny gest poprawiania grzywki – może być rodzajem uspokajającego autystów stimowania. Zapętlonego, powtórnego działania, z zewnątrz nielogicznego lub nieadekwatnego. W wygłosie powieści tik znika. Znika jednak również relacja. Zuzanna musi uciec od matki niosącej doświadczenia mamulki. Spotkanie okazuje się wciąż niemożliwe. Depresja, trauma, spektrum autyzmu. Kordony sanitarne wydają się coraz grubsze. Bohaterki stają się fantomami, niosą nie swoją pamięć utrat i traum.

### **Czas terażniejszy złożony**

Śródtytuł rozpoczynający podsumowanie pochodzi z *Zimnego bufetu*. W przypadku psychoanalizy byłby to termin, który opisuje aktywację i równoległe działanie tego, co świadome i nieświadome. Każde „teraz” aktywuje również każde nieświadome „kiedyś”. Splątuje je. Doświadczenie terażniejsze zostaje naznaczone tym, co przeszłe, w taki sposób, że to przeszłość dyktuje doznania terażniejszości. Odosobnienie bohaterek Rudzkiej może mieć źródło w tym, co nieświadomie lub przedświadomie przeniesione między pokoleniami. Może być odgrywaniem pętli, powtarzaniem budowania kordonów, linii odcięć albo wiązań i splotów, bo przecież kordon może mieć tu znaczenie zarówno sanitarne (ochronne), militarne (obronne, blokujące), jak i tkackie (zwarty specjalny splot kordonka, który staje się materiałem do tworzenia, wiązania). Połączenie tych aspektów daje nam zamknięte, odcięte pole, w którego ramach można tworzyć indywidualne wzory, sploty. Zamknięcie spotyka się tu z aktywnością, nie z biernością. Złożoność tego procesu polega na dynamice, którą można nazwać „separowanym i wewnętrznym procesem twórczym”. Jego początek następuje dzięki impulsom z zewnątrz (zdarzenia, których doświadczają postacie), lecz aktywizowany proces afektywny przebiega już niejako w odosobnieniu, według samodzielnie, ale niekoniecznie samoświadomie ustanowionych wzorów obronnych. Wielopoziomowa, czy raczej sieciowa, struktura czasu terażniejszego złożonego operacjonalizuje literackie metafory pętli, kordonu i kliszy w kontekście teorii psychoanalitycznych. Czyni z nich pojęcia mające znaczenie w zaproponowanym tutaj polu (anty)psychologicznej interpretacji twórczości Rudzkiej. W tym sensie wykorzystywane przez autorkę metafory są jak wspomniane terminy Wilhelma Reicha czy Johna Steinera, którzy szukali nowych języków do opisu działań ludzkiego umysłu.

Poniżej przywołam dwa przykłady pozwalające na stawianie tezy o nieświadomym przenikającym prozatorskie światy Rudzkiej. Pierwszy pochodzi z *Dziewczyn Bonda*:

Życie psychiczne wyobrażam sobie bardzo prymitywnie, na podobieństwo zbioru coraz to mniejszych szkatulek. Każda zawiera jakiś obraz, myśl, wspomnienie czy uczucie. Pod wpływem pewnych okoliczności szkatułka się otwiera, przypominając nam swoją treść. Jest to chyba proces, który psychologowie nazywają przejściem podświadomości w świadomość<sup>59</sup>.

Drugi z *Mykwy*:

Mnie, Szymon, chodzi o chaos, że on poza naszymi umysłami nie istnieje. Że wszystko jest zależne, powiązane, uporządkowane, ale niedostępne dla nas, nam niepojęte<sup>60</sup>.

W tym artykule równie istotne jak emocje i relacje bohaterek stają się rozpoznania dotyczące formy i struktur omawianych tekstów. Ich zestawienie pokazuje pętle obejmujące wątki, postacie, tematy. Nie mniej ważna staje się forma samego tekstu, prezentacja czynionych interpretacji. W tej płaszczyźnie świadomie dopuszczam możliwość odegrania tego, jak funkcjonują postacie Rudzkiej. Niniejsza interpretacja ma wewnętrzne pętle, powtórzenia i separuje się wobec badań historycznoliterackich. Starałem się pokazać, jak trzy różne okresy twórczości autorki się zapętłają. Wczesny, obejmujący prozę tworzoną mniej więcej do połowy pierwszej dekady XXI wieku, drugi – twórczość sceniczną, trzeci, rozpoczynający się publikacją *Krótkiej wymiany ognia* i trwający do dziś. Ten ostatni łączy dwa poprzednie.

Mimo wyraźnego i deklarowanego odcięcia Rudzkiej od wczesnej prozy widać, w jaki sposób wiąże się ona z jej dojrzałą twórczością. W innym stylu, w odmiennej formie spotykamy bohaterów i bohaterki borykających się z podobnymi dylematami. Ich zachowania można opisać przy użyciu podobnych metafor, które w ujęciu literackim i operacyjnym ukazują odcięcia emocjonalne i relacyjne. Można wprost postawić hipotezę, że w planie dylematów, wewnętrznych konfliktów postaci historia Wery z *Ten się śmieje, kto ma zęby*

59 Z. Rudzka, *Dziewczyny Bonda*, s. 231.

60 Z. Rudzka, *Mykwa*, s. 83.

jest powrotem do opowieści o Józefinie, a monologowy opis relacji Ludwika i Michała przywołuje rozterki Adama Kadmana z *Białych klisz*. Obaj synowie przetwarzają wątki edypalne, obaj na końcu wsiadają w maszyny symbolicznie przywołujące popęd i siłę (Kadman do windy, Ludwik do tramwaju), obaj w czasie tych krótkich przemieszczeń doświadczają emocjonalnego otwarcia na to, czego nie chcieli. Kadman płacze nad sobą, Michał skomli jak pies. Pierwszy smutek zastąpi pogardą do siebie, drugi nerwowym żartem o swoim położeniu. Te podobieństwa – powroty do podobnych konfliktów wewnętrznych – także można nazwać pętlami twórczości autorki *Ten się śmieje, kto ma zęby*.

Bohaterka *Krótkiej wymiany ognia* powie: „Teraz bardziej wspominam, niż oddycham. Częściej skreślałam, niż zapisuję. Backspace to moja ojczyzna”<sup>61</sup>. Czy podana deklaracja charakteryzuje również pisanie Rudzkiej? Próba wspomnienia, więc powrotu do tego, co było, oraz odruch kasowania, skracania, skreślenia – zdaje się, że tak też można zrozumieć pojęcie czasu teraźniejszego złożonego, który obejmie formę, tematy i jej twórczą aktywność. Opisując je, świadomie sprzeciwiam się deklaracji autorki. Odcięciu od psychologicznej wykładni jej twórczości. Świadomie, ale nie w pełni. To, czy w działaniach bohaterek i bohaterów dostrzeżemy przymus powtarzania, czy wolność wyboru i odrzucenie wzorów kulturowych, zależy od nas. Próbą połączenia obu możliwości interpretacyjnych jest zapis: twórczość (anty) psychologiczna. Komentarzem drugiego stopnia staje się forma i umiejscowienie niniejszego artykułu. Z jednej strony, na poziomie wiedzy i etykiety, deklaruje pisanie przeciw Rudzkiej, z drugiej zaś, pisząc poza, a właściwie obok rozpoznanych historycznoliterackich (odcięcie), multiplikuje (powtórzenie) jej gest wykonany wobec bohaterek: Rudzka separuje bohaterki od norm szkół psychoanalitycznych, ja separuję twórczość Rudzkiej od pola historii literatury. W ten sposób, paradoksalnie, uznaję jej interpretacyjny wybór dokonywany wobec Józefiny, Heleny, Olgi, Belli, Romy, Wery, Ludwika oraz Michała. Powtarzam pętlę.

<sup>61</sup> Z. Rudzka, *Krótką wymianą ognia*, s. 53.

## Abstract

---

**Maciej Duda**

UNIVERSITY OF SZCZECIN

*Loops, Clichés, Cordons, and the Present Complex Tense*

The article scrutinizes Zyta Rudzka's writings in the context of the self-descriptive category of "anti-psychological writing." The juxtaposition of her early works, plays, and mature fiction highlights two significant literary techniques Rudzka employs. The first one – loops – involves repeating phrases, monologs, or entire passages, along with dilemmas, emotions, and behaviors of her female protagonists. The second technique – clichés and cordons – encompasses switching between diverse forms and poetics when describing emotional relationships between characters. Both strategies shape the complex formal and narrative structure of Rudzka's work. Moreover, the analysis reveals the hidden psychological dynamics in protagonists' repetition of closed cycles of self-defense against emotional suffering while Rudzka rejects normative interpretations of their behaviors and experiences.

## Keywords

---

Rudzka, Polish fiction, psychology, affects, psychoanalysis