

# Między historią i (zniekształconą) pamięcią.

Ukryte monogramy przeszłości  
w *Królu Obojga Sycylii*  
Andrzeja Kuśniewicza

Antoni Zając

ORCID: 0000-0002-8430-5455

*Król Obojga Sycylii* (1970) to obok *Lekcji martwego języka* (1977) bodaj najbardziej znana i najszerzej doceniana (również w recepcji zagranicznej) powieść Andrzeja Kuśniewicza. Te dwa chętnie omawiane utwory często opisywano jako przynależne nurtowi w literaturze polskiej, który retrospektywnie eksplorował bezpowrotnie miniony świat cesarsko-królewskich Austro-Węgier, szczególnie chętnie portretując go w momencie powolnego wygasania. W tej mierze są to powieści tematycznie i strukturalnie bliskie między innymi prozom Piotra Wojciechowskiego czy Andrzeja Stojowskiego. Za trafne zwykło się stąd uznawać stwierdzenie Kazimierza Wyki, zgodnie z którym Kuśniewicz napisał dwie C.K. ballado-powieści, za pomocą potocznej narracji i ze sporą dozą nostalgii przedstawiające Austro-Węgry jako pięk-

ną, wielokulturową mozaikę<sup>1</sup>. Trudno jednak zaakceptować takie wyobrażenie o wskazanych utworach – Kuśniewiczowi, jak się wydaje, nie zależy bowiem na konserwacji cekańskiego mitu<sup>2</sup>, tworzeniu nostalgicznej pieśni pochwalnej na cześć „umarłego królestwa”, a już tym bardziej na tego królestwa „wskrzeszaniu”<sup>3</sup> – ani bowiem nie jest to szczególnie możliwe, ani nie taka jest stawka tego pisarstwa, pochłoniętego przez próbę schwycenia świata w momencie obumierania, gnicia epoki, która jeszcze za swojego życia, w przedłużającym się, a już i tak „długim” wieku XIX<sup>4</sup> przybiera trupie barwy wyblakłych *images d’Épinal*, jakie po niej pozostaną. Austro-Węgry są przez Kuśniewicza uchwytywane ironicznie, z każdorazowo zaznaczonego czasowego dystansu, w swoich pozach, grymasach, rekwizytach:

Jesteśmy w epoce przekwitającej secesji, podstarzałej moderny, warto zatem dorzucić dla podmalowania tła tytuły kilku książek w bibliotece oszklonej, mahoniowej, bliższej stylu Marii Teresy niż epoce biedermeieru. [...] ostatnie wydania dramatów Franka Wedekinda, kilka zeszytów czasopisma *Die Fackel*, *Die Farben* Hofmannstahla, *Białe dwór* Hermana Banga [...]<sup>5</sup>.

Kuśniewicz blokuje produkcję efektu rzeczywistości, regularnie upewniając nas o sztucznym, umownym charakterze powieściowego świata, w ten sposób sugerując zaś jego podobieństwo w tym zakresie do „faktycznych” Austro-Węgień. Stąd słuszne wydają się sugestie, że główny bohater *Króla...*, Emil R., jest metabohaterem<sup>6</sup> (podobnie jak Kiekeritz z *Lekcji...* jest raczej metonimią niebohaterskiej śmierci epoki<sup>7</sup>), sama powieść nosi zaś znamiona pastiszu, a na pewno cechuje się mnogością intertekstualnych odniesień. Poza motywami zaczerpniętymi z arcydzieł w rodzaju *Człowieka bez właściwości*, *Marszu Radetzky’ego*<sup>8</sup> czy *Soli ziemi*, Kuśniewicz inspirował się też hiperestetyczną prozą i dramatami cenionych chociażby przez twórców Młodej Polski pisarzy takich jak Hermann Bang (przedmowę do polskiego wydania *Białego dworu* napisał sam Stanisław Przybyszewski) i Frank Wedekind, których książki nie bez przyczyny stoją na półce w domu rodzinnym Emila.

<sup>1</sup> Kazimierz Wyka, „C.K. ballado-powieści”, w *Nowe i dawne wędrówki po tematach* (Warszawa: Czytelnik, 1978), 284–296.

<sup>2</sup> Zob. na ten temat: Ewa Wiegandt, *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej* (Poznań: Bene Nati, 1997); Alois Woldan, *Mit Austrii w literaturze polskiej*, tłum. Krzysztof Jachimczak i Ryszard Wojnakowski (Kraków: MCK, 2002); Claudio Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, tłum. Joanna Ugniewska i Elżbieta Jogała (Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Austeria, 2019).

<sup>3</sup> Por. Barbara Kazimierczyk, *Wskrzeszanie umarłych królestw* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982).

<sup>4</sup> W *Puzzlach pamięci* Kuśniewicz mówi: „Dla mnie XIX wiek skończył się w 1918 roku. Wówczas nastąpił przełom w sztuce, polityce. Wtedy wydarzyło się najwięcej: rewolucja w Rosji, rozpad, którym c.k. monarchia zapłaciła za wojnę, powstanie nowych państw, odzyskanie niepodległości przez kilka narodów”. Grażyna Szcześniak, Andrzej Kuśniewicz, *Puzzle pamięci. Z A. Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała G. Szcześniak* (Kraków: Eureka, 1992), 51. Kolejne cytaty i odniesienia do tej publikacji lokalizuję w tekście poprzez symbol literowy Pp i podanie numeru strony.

<sup>5</sup> Andrzej Kuśniewicz, *Król Obojga Sycylii* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976), 18–19. Kolejne cytaty i odniesienia do powieści lokalizuję w tekście poprzez symbol literowy KOS i podanie numeru strony.

<sup>6</sup> Ewa Wiegandt, „Andrzeja Kuśniewicza mit Androgynie”, w *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, 94.

<sup>7</sup> O typowości Kiekeritza pisze w jednej z najbardziej wnikliwych analiz *Lekcji martwego języka* Krzysztof Rutkowski: „Martwy język”, w *Ani było, ani jest: szkice literackie* (Warszawa: Czytelnik, 1984), 49–52.

<sup>8</sup> Dirk Uffelmann, „Lekcja martwego języka Andrzeja Kuśniewicza i Marsz Radetzky’ego Josepha Rotha. Próba paraleli”, w *Kresy. Syberia. Literatura. Doświadczenia dialogu i uniwersalizmu*, red. Eugeniusz Czaplejewicz i Edward Kasperski (Warszawa: TRIO, 1995), 135–149. Poniżej staram się pokazać, że również pomiędzy *Królem Obojga Sycylii* i powieścią Rotha występują paralele.

Istotnie, omawiana powieść, podobnie jak *Lekcja...*, jest pasjonującą strukturalnie, cytatową kolekcją<sup>9</sup> wizerunków i literackich figur, jednak nie należy, przystając na te rozpoznania, uznać, że jej znaczenie zamyka się w formule nieledwie postmodernistycznego, tworzonego z ironicznym dystansem archiwum zmartwiałych kodów kulturowych. Jest to bowiem zaledwie element szerokiej refleksji Kuśniewicza nad dialektyką historycznej martwoty i pamięciowego (prze)życia, która prowokuje do zadawania pytań o miejsce (świadomego i nieświadomego) doświadczenia pojedynczych aktorów zdarzeń historycznych w syntezie doświadczenia epoki, jaka zostanie wytworzona, a następnie przechowana w narracji, która nie tyle przeciwdziała rozpadowi życia, ile raczej potęguje dystans między jego poszczególnymi, czasoprzestrzennie uwarunkowanymi formami, zamieniając je tym samym w preparat na muzealną wystawę. Wydaje się, że Kuśniewiczowskie „Ja”, choćby w głębi psychicznej topologii, toczy nierówną walkę o zachowanie wyraziście własnej części, niepodlegającej alegorycznej redukcji do ornamentalnego wizerunku. Czy całościowo zastyga w jej manierze, czy też istnieją takie wymiary istnienia podmiotu, które wymykają się historycznej makroperspektywie, a jednocześnie jako artefakty zaburzonej pamięci pozostają trudno dostępne dla samego Ja? To jedno z pytań, na które w tym artykule spróbuję odpowiedzieć, wykorzystując w tym celu m.in. koncepcje Siegfrieda Kracauera oraz Marii Török i Nicolasa Abrahama. Chciałbym ponadto pokazać, że *Króla Obojga Sycylii* można czytać jako medytację o (post) pamięciowych i popędowych nawiedzeniach, za pomocą których ujawnia się tanatyczna podszewka *belle époque*. Analizie poddana zostanie również narracyjna struktura utworu, w której dostrzec można elementy charakterystyczne dla filmowych sposobów prezentacji diegetycznej rzeczywistości.

\*

Duże zainteresowanie badaczy prozy Kuśniewicza wzbudziła sekwencja otwierająca powieść, na którą składają się cztery akapity, każdy z nich jest zaś próbą odmiennego – pod względem stylu, tematu, perspektywy – rozpoczęcia narracji. Ten chwyt ma swoje znaczenie dla świata przedstawionego, jako że wyznacza miejsce splotu czterech głównych wątków fabuły utworu: historii rodziny R. wraz z głównym bohaterem, Emilem R.; pierwszych godzin i dni I wojny światowej; kroniki zdarzeń z miasteczka Fehértemplom (Biała Cerkiew) oraz morderstwa Romki, Mariki Huban, w którego sprawie toczy się śledztwo<sup>10</sup>. Odgrywa również kluczową rolę w porządku ekstraprozy, gdyż już na wczesnym etapie zaświadcza o istotności metaliterackiego lub nawet metanarracyjnego komponentu powieści. To również zapowiedź ekspe-

<sup>9</sup> Zob. Elżbieta Dutka, „Lekcje i kolekcje. O *Lekcji martwego języka* Andrzeja Kuśniewicza”, w *Proza polska XX wieku: przeglądy i interpretacje*, t. 1, red. Marian Kisiel i Grażyna Maroszczuk (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005), 69–85.

<sup>10</sup> Paul Coates sugeruje, że „zastąpienie nazwiska Emila przez inicjał jest wyprzedzającą akcją powieści oznaką zbrodni [...] i służy podkreśleniu typowości bohatera”. Paul Coates, „Hofmannsthal and Kuśniewicz: the Soldier-Aesthetes of the Austro-Hungarian Army”, w *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction* (London: Palgrave Macmillan, 1988), 140 (tłum. A.Z.). Coates ma tu na myśli morderstwo Romki Mariki Huban, którego być może dopuścił się Emil, choć Kuśniewicz postanawia w tej sprawie zostawić tylko poszlaki, nie rozstrzygając o winie głównego bohatera. Wątek tej zbrodni domaga się oddzielnego opracowania; tutaj jedynie, nieco wyprzedzając dalsze ustalenia, możemy powiedzieć, że śmierć Mariki ma w planie tekstu charakter symboliczny i stanowi zarazem powtórzenie i rewers zakazanego, sekretne pożądanego, które Emil żywi do Lieschen. Por. interpretację Kazimierza Bartoszyńskiego, „Ironia i egzystencja. Uwagi o *Królu Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza”, *Teksty Drugie* nr 1–2 (2006): 253–269.

rymentów z literacką konwencją, a także pracy z wytworzonymi przez kulturę kliszami dotyczącymi określonej czasoprzestrzeni (w przedmowie do francuskiego wydania powieści Piotr Rawicz pisze o „kliszach drugiego rzędu”<sup>11</sup>). Jak stwierdza Julita Wiktorska-Zapała, cztery początki *Króla*...

[...] interpretować można jako przejaw pamięci kulturowej, polegający w tym przypadku na parodystycznym wykorzystaniu czterech przeplatających się w tekście odmian powieści. Takie potraktowanie zwielokrotnionego incipitu prowadzi do postrzegania postaci powieściowych jako produktów literackiej konwencji<sup>12</sup>.

Niedaleko stąd do niektórych koncepcji literackiego postmodernizmu, zgodnie z którymi dzieła pisane w tym nurcie są choćby częściowo „komentarzami do historii estetycznej każdego z gatunków, który przyswaja[ją]”<sup>13</sup>.

Powieść Kuśniewicza można zatem odczytać jako wypowiedź o warunkach i porządkach konstrukcji literackich obrazów przeszłości, sytuowanych w dynamicznej relacji między (zniekształconą) pamięcią jako produktem wewnątrzpodmiotowych, często motywowanych afektywnie procesów przesunięć i nałożeń oraz historyczną panoramą intersubiektywnych procesów, raczej kształtujących podmiot niż przezeń wytwarzanych. Jak się zdaje, dla Kuśniewicza ważna jest nie tylko refleksja nad tym, co pojedyncze i nad tym, w co owa pojedynczość zostaje wpisana, ale też przemyślenie sposobu, w który minione ujawnia się w teraźniejszości – jako fenomen obdarzony znaczeniem, jako pozbawiona hermeneutycznej właściwości cząstka strumienia czasu, czy jako tajemnica, która wzywa do eksploracji swojej lub nieswojej przeszłości. *Król Obojga Sycylii* może być określony (za Lindą Hutcheon) mianem „historiograficznej metapowieści” wykorzystującej intertekstualność i parodię w celu ekspozycji, względnie demontażu retorycznych porządków reprezentacji czasu minionego<sup>14</sup>. Podobnie jak chociażby E.L. Doctorow w przywoływanym przez Hutcheon *Ragtime*<sup>15</sup>, Kuśniewicz neguje obiektywny charakter historiograficznych przedstawień, za pomocą płynnej, strukturalnie filmowej (do czego za moment powrócę) narracji podważa zaś hierarchię zdarzeń oraz zaciera różnicę między faktem a fikcyjną spekulacją. Stąd „metodologiczny” komentarz następujący po czterech otwarciach utworu, o tyle jednocześnie ironiczny, że sugeruje rzekomą integralność przeszłości, choć przecież jest ona dość swobodnie przez autora suplementowana:

Fakty te wydadzą się na pozór niepowiązane w jakąś logiczną całość, a tym mniej – wzajemnie uwarunkowane. Tak jednak, jak się zdaje, nie jest. Każdy z nich istniał, zdarzył się w czasie ściśle

<sup>11</sup>Piotr Rawicz, „Préface”, w Andrzej Kuśniewicz, *Le Roi des Deux-Siciles*, tłum. Christophe Jezewski i François-Xavier Jaujard (Paris: Albin Michel, 1978), 20.

<sup>12</sup>Julita Wiktorska-Zapała, „Między wspomnieniem a fantazją: sposoby ocalenia podmiotowości w powieściach Andrzeja Kuśniewicza”, *Sztuka i Filozofia* nr 20 (2001): 145.

<sup>13</sup>Charles Newman, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in the Age of Inflation* (Evanston: Northwestern University Press, 1985), 44. Cyt. za: Linda Hutcheon, „Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii”, tłum. Janusz Margański, *Pamiętnik Literacki* 82, z. 4 (1991): 218.

<sup>14</sup>Hutcheon.

<sup>15</sup>E.L. Doctorow, *Ragtime*, tłum. Mira Michałowska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993) (wyd. oryginalne: 1975).

realnym, i przez to na zawsze utrwalił. Niczego nie sposób zmienić w minionym, nie można wyrwać ani pominąć. Przeszłość jest bowiem niepodzielna. Nie jest wykluczone, chociaż dowodów na to nie ma i być nie może, iż brak jakiegokolwiek cząstki mógłby zmienić całkowicie późniejszy tok wypadków w skali publicznej oraz prywatnej. Domniemanie to nie jest aż tak absurdalne, jak by się wydawało. Ważność i nieważność jest bowiem względna (KOS, s. 6).

[...]

Powtarzamy: wszystkie te fakty o różnym znaczeniu obiektywnym, niemniej wszystkie ważne subiektywnie, a zatem jednakiej wagi istotnej, tworzą nierozłączną całość, z której nie sposób wyłączyć niczego, gdyż każdy jej składnik jest jednakowo ważny. Jednak (mimo iż może się to wydać komuś dziwne, a nawet gorszące) ważny będzie zgon Jego Cesarsko-Królewskiej Wysokości w dniu dwudziestego ósmego czerwca, jak i śmierć młodej Cyganki Mariki Huban równo w miesiąc później, dwudziestego ósmego lipca tego samego 1914 roku. A może i tak błaha z pozoru zdarzenia, jak skok psa od progu cygańskiego szałas w stronę krzaczastych zakurzonych akacji, w których poruszyło się coś podejrzanego, i szelest gałązki miłorzębu, wywierający jakiś trudny do określenia wpływ na tok myśli młodego Emila R. – wszystko się liczy, wszystko dla kogoś jest w danej chwili niepomiarne ważne, niczego nie sposób zatem ominąć ani zlekceważyć (KOS, s. 12–13).

Kuśniewicz chce przedstawiać zdarzenia poza ciągiem przyczynowo-skutkowym, rezygnując również z założenia, zgodnie z którym każdy prezentowany element ma swoje konkretne, jednoznacznie ustalone z perspektywy terażniejszości znaczenie. Zostaje ono zastąpione horyzontem panoramicznej, złożonej „obecności” – zmysłowej, często powierzchniowej, skupionej na rejestrowaniu rozlicznych faktur życia danej epoki. Skupiając się na opisach niewielkich odcinków czasu, pisarz pokazuje ich bogactwo, rozważając również koherencję wpisanych w nie obiektów i fenomenów<sup>16</sup>. Jego podejście można zatem skojarzyć z pracami takich badaczy „obecności” jak Eelco Runia<sup>17</sup> i Hans Ulrich Gumbrecht, autor błyskotliwej książki-mozaiki o roku 1926, *In 1926. Living on the Edge of Time*<sup>18</sup>. W rozmowie ze Zbigniewem Taranienką Kuśniewicz stwierdza:

Mnie szalenie łatwo [...] wczuć się w taką sytuację, jakbym żył w XVIII wieku. Albo nawet w XVII. Mogę to sobie doskonale wyobrazić. [...] Łączy się to z wszystkim, co było w tamtej epoce, z tym, jakie ubiory noszono, jakich perfum używano i jakie były meble. Ja wyrosłem z tej właśnie historii, tylko w innym czasie. Teraz już mniej, bo wiele śladów przeszłości wyniszczyła wojna.

<sup>16</sup>Kuśniewicz wykorzystuje w tym celu nieco może mniej fortunny obraz wiru wody w odpływie wanny (KOS, s. 13). Zob. analizę zagadnienia „przypadkowej nieprzypadkowości” chaosu zdarzeń – Maria Medeck, „Efekt motyla a dekonstrukcja formy powieściowej w prozie Andrzeja Kuśniewicza”, w *Fabularność i dekonstrukcja*, red. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1998), 63–84.

<sup>17</sup>Eelco Runia, „Obecność”, tłum. Elżbieta Wilczyńska, w *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 74–125.

<sup>18</sup>Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926. Living on the Edge of Time* (Cambridge–London: Harvard University Press, 1997). Zob. w szczególności *User's Manual* (IX–XVI). Przekład rozdziału *After Learning from History* ukazał się jako „Gdy przestaliśmy się uczyć z historii” w przekładzie Magdaleny Zapędowskiej w *Pamięć, etyka, historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2002), 187–207. Wśród polskich autorów z Gumbrechtowskiej konceptualizacji „obecności” korzysta bodaj najchętniej Tomasz Mizerkiewicz – zob. Tomasz Mizerkiewicz, *Po tamtej stronie tekstów: literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013).

Przedmioty tworzyły historię, nie tylko opartą na faktach, jakieś przedłużenie bardzo konkretne poprzedniej generacji<sup>19</sup>.

Biorąc pod uwagę dotychczasowe ustalenia, można założyć, że w *Królu...* konkurują ze sobą dwie metody konstruowania świata przedstawionego: po pierwsze symultaniczny, w miarę swobodny fluks<sup>20</sup> zdarzeń (sam Kuśniewicz mówi o „strumieniu równoległości”<sup>21</sup>) z autorem stylizującym się jako tekstowy *deus otiosus*<sup>22</sup>, niewtrącający się do świata, który stworzył<sup>23</sup>, a po drugie anachronia, w której autor jest nadzorcą-alegorykiem, projektującym sieć połączeń pomiędzy częstkami zmartwiałego świata i badającym już nie życie, ale jego formy, czy też, by odwołać się do rozróżnienia Waltera Benjamina, nie kosmos, ale bibliotekę<sup>24</sup>. Jeśli odjąć coś z tworzonej w ten sposób kompozycji, wówczas

okazałoby się, iż cały obraz w ruchu nieustannym zatrzymałby się i zastygł. Oglądalibyśmy jak gdyby film, w którym zamarło życie: osoby zmierzające dokądś stanęłyby w miejscu z nogą zawieszoną nad ziemią, z kawałkiem hiszpańskiego tortu nadzianego na widelec, niesionego już ku rozchylonym w oczekiwaniu ustom, lecz nie doniesionego. Nawet krem ściekający z widelca zawisłby w powietrzu. Usta zaś pozostałyby na zawsze martwo i absurdalnie otwarte (KOS 13).

Znamienne, że Kuśniewicz pisze o filmie, jak się bowiem wydaje, w jego powieści naśladowane są rozwiązania konstrukcyjne bliskie tym kinowym. Stąd naprzemienne stosowanie zbliżeń i szerokich planów, chęć jednoczesnego prezentowania wielu wątków naraz czy też prymat wizualności, przejawiający się w bogactwie drobiazgowych opisów. O tej szczególnej cesze twórczości autora *Stref* pisze ciekawie Paul Coates:

Hermetycznie domknięty charakter przeszłości sprawia, że stosunek Kuśniewicza do niej ma w sobie coś z relacji między oglądającym film i samym filmem [...]. W obu powieściach [*Królu...* i *Lekeji...* – A.Z.] jedni bohaterowie obserwują drugich przez teleskop, widząc ich w planie ogólnym [*long shot*], podobnie jak teraźniejszość, która spogląda na nieosiągalną przeszłość. [...] Połączenie filmowego, plastycznego obrazu wierzchnich warstw przeszłości, które fetyszyzowane są w takim samym stopniu jak rekwizyty w dramacie historycznym, i niezrozumiałości zachowań postaci, które poruszają się między tymi rekwizytami, ma charakter ironiczny. Pod wieloma względami powieści Kuśniewicza przypominają opisy scen filmowych, czy raczej same są filmami, przełożonymi na język innego medium – literatury<sup>25</sup>.

<sup>19</sup>Zbigniew Taranienko, „Odbicie. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem”, w *Rozmowy z pisarzami* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986), 469.

<sup>20</sup>Por. Krzysztof Pacewicz, *Fluks. Wspólnota płynów ustrojowych* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017).

<sup>21</sup>Taranienko, „Odbicie. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem”, 463.

<sup>22</sup>Zob. Agata Bielik-Robson, „Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł”, w *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. Agata Bielik-Robson i Maciej A. Sosnowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013), 5–39.

<sup>23</sup>Por. Georgiego Gospodinowa koncepcję „powieści naturalnej”, o której piszę w Antoni Zając, „Minotaur w piwnicy”, *Literatura na Świecie* nr 5–6 (2020): 361–362.

<sup>24</sup>Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki (Warszawa: Sic!, 2013), 179. W pracy Benjamina mowa o relacji między renesansem (badającym kosmos) i barokiem (badającym biblioteki).

<sup>25</sup>Coates, „Hofmannsthal and Kuśniewicz: the Soldier-Aesthetes of the Austro-Hungarian Army”, 144 (tłum. A.Z.).

Ukazywana z „teleskopowego” dystansu przeszłość rozgrywa się w dekoracjach, których umowność jest podkreślana; słusznie również amerykański badacz zwraca uwagę na fetyszystyczny charakter rekwizytów epoki, które nierzadko znajdują się na pierwszym planie. To jednak ironiczna nadświadomość wytwarzająca omawianą dialektykę – między próbą transferowania przeszłości do teraźniejszego czasu lektury i retrospektywnych badań świata za pomocą cytowania jego martwych, ewentualnie funkcjonujących w postaci „Nachleben”<sup>26</sup> przejawów – sprawia, że nie mamy do czynienia z tak zwaną powieścią antykwaryczną<sup>27</sup>: „Jesteśmy w epoce umierającej secesji, przekwitającej moderny, stać nas więc na pewną przesadę uczuć i określeń. Na sentymentalną nieco nieskromność”, pisze Kuśniewicz (KOS, s. 117). W *Królu...* ważną rolę odgrywa istic rokokowy mikromegalizm, za pomocą którego ornament staje się nie dodatkiem, ale naczelną zasadą świata przedstawionego, przez co bohaterowie „tracą swój wymiar i gubią się w miniaturowym świecie ozdób i muszelek”<sup>28</sup>, stanowiąc tym samym być może niewiele więcej niż *pars pro toto* czasów minionych.

Powróćmy jednak do intrygującej Coatesowskiej wizji powieści-jako-filmu i spróbujmy potraktować ją jako zupełnie zasadną konceptualizację związków pomiędzy autorem, tworzonymi przezeń wizerunkami przeszłości oraz znaczeniem, jakie nadaje on temu, co naddatkowe, rekwizytowe, tworzące dekoracje, a zarazem wychodzące na pierwszy plan. Wydaje się bowiem, że proza Kuśniewicza charakteryzuje się cechami interesująco podobnymi do tych, które mają stanowić o swoistości filmowego medium zgodnie z ujęciem przedstawionym w klasycznej *Teorii filmu* Siegfrieda Kracauera<sup>29</sup>.

Jak pisze Adam Lipszyc, według niemieckiego teoretyka „film rejestruje to, co zbyt małe i zbyt wielkie, by mogło zostać dostrzeżone, to, co przemijające i poboczne; ukazuje świat materialny w jego przypadkowości, niedookreśleniu, nieskończoności – odsłania sam «potok życia» [...]”<sup>30</sup>. Operując różnorodnością technicznych i artystycznych środków, artyści filmowi zdolni są w swoich dziełach łączyć dwa elementy: „fabułę”, a zatem inwencyjny, narracyjnie uporządkowany spłot wyimków z szerszego świata przedstawionego oraz „ulicę”, czyli przedstawienie ruchliwego życia w całej wielości jego obiektów i zdarzeń w planie równoważącym wrażliwość na detal i epickość panoramy, ocalającym nie tylko ludzkich bohaterów, ale ich bogate otoczenie – choć nieożywione, to również niesione przez iluzję ruchu. Można powiedzieć, że dla Kracauera film jest zdolny działać wyzwalająco na całość ukazywanego istnienia poprzez jego dehierarchizację (względnie – przejście z porządku wertykalnego na horyzontalny)

<sup>26</sup>*Nachleben* to pojęcie wykorzystywane przez Aby’ego Warburga, które można przełożyć jako „po-życie” lub „przeżycie”. Jak pisze Paweł Mościcki, *Nachleben* jest „rodzaj[em] skamieliny, która przeżywa zmianę epoki, ale wyłącznie w zmienionej postaci, ożywia teraźniejszość nie poprzez tryumfalny powrót do wcześniejszych wzorców, ale raczej nawrót wypartego archaizmu, symptom minionego, stłumionego czasu”. Paweł Mościcki, „Sejsmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako *Pathosformeln*”, *Konteksty* nr 2–3 (2011): 163.

<sup>27</sup>Tym mianem Ewa Wiegandt określa powieści Andrzeja Stojowskiego takie jak *Chłopiec na kucu*. Wiegandt, *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, 141.

<sup>28</sup>Jan Białostocki, „Rokoko: ornament, styl i postawa”, w *Refleksje i syntezy ze świata sztuki* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 170. Z tego tekstu zaczerpnąłem również pojęcie mikromegalizmu autorstwa Hermanna Bauera.

<sup>29</sup>Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008).

<sup>30</sup>Adam Lipszyc, „Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 4 (2013): 11.

i uwiecznienie, a zarazem udostępnienie: jako pewnego rodzaju *mise en abyme* całej materialności, wreszcie podatnej na percepcję, nie zaś zawłaszczanej przez partykularyzm fabuły (w przeciwieństwie na przykład do wielu utworów literackich, gdzie rzecz otrzymuje określoną teleologię – na przykład sens symboliczny, stanowi magiczny rekwizyt czy jest „sokołem noweli”, wedle stosowanego w szkolnej dydaktyce określenia Paula Heysego). Stąd bierze się optymistyczna konkluzja myśliciela: „Po raz pierwszy w dziejach obraz filmowy pozwala nam zachować przedmioty i zdarzenia składające się na strumień materialnego życia”<sup>31</sup>.

Ta koncepcja zdaje się jednak nieco zbyt łagodna i jednowymiarowa, zwłaszcza jeśli chcieć pośiłkować się nią w badaniu hipotezy Coatesa – brakuje przecież miejsca dla tak ważnej w *Królu...* ironii, a i martwa materia nie podlega już tak prostej konserwacji w języku, zapośredniczającym kreowane obrazy. Z tego względu chciałbym dotychczasowe rozpoznania uzupełnić, wykorzystując w tym celu mniej jednoznaczne wnioski płynące ze znacznie wcześniejszego eseju Kracauera zatytułowanego *Fotografia*<sup>32</sup>, idąc tym samym za tekstem Lipszyca, w którym autor prezentuje dialektyczną reinterpretację omawianej teorii filmu. Jej formuła wydaje się zdecydowanie bardziej adekwatna względem utworu Kuśniewicza.

Jak w pracy tej stwierdza Kracauer, pamięć historyczna nie stanowi zapisu absolutnej całości dziejów, ale jedynie pewnej ich newralgicznej części, która zdolna jest wyklarować się z natłoku obrazów, zdarzeń, materialnych fenomenów – ona właśnie będzie w stanie przetrwać erozję przemijającego czasu jako niedostępna danej epoce odpowiedź na pytanie o to, co z niej samej może się ostać. Dokonuje się dwoisty podział: po pierwsze, na tak zwane monogramy, czyli elementy przekraczające immanentną ramę czasoprzestrzeni, krystalizujące jej esencję czy zawartą w niej prawdę w postaci pojedynczego obrazu, pojedynczego imienia, po drugie zaś na nienasyconą znaczeniem, zaniedbaną, a przez to „niezbawialną” materię, która nie ma szans na historyczne życie po życiu. Domeną tych pozostałości jest fotografia, chwytająca nie tyle jednostkową sygnaturę podmiotu lub zdarzenia, ile raczej jego powierzchowne, zewnętrzne uwarunkowanie, co skutkuje zaistnieniem iście widmowej, pozbawionej owego monogramu, reprodukcji: „Fotografia gromadzi fragmenty wokół nicości [...] to nie człowiek ukazuje się na fotografii, ale to, co można od niego oddzielić”<sup>33</sup>.

Czy jednak sukienka, którą nosi na zdjęciu babcia (zgodnie z przykładem samego Kracauera) albo trzymana przez nią ulubiona książka naprawdę niezdolne są do przekazania istotnych aspektów jej bezpowrotnie utraconego życia? Czy mody epoki, jej kolory, pozy i nastroje, pozostają poza sferą jej imienności? A może jest wręcz przeciwnie i tak naprawdę nie istnieją żadne wzniosłe, transcendentne emblematy obumarłych czasoprzestrzeni? Pytania te zadaje Lipszyc, a w odpowiedzi sugeruje model, w którym nakładają się na siebie niektóre aspekty obu omawianych dotychczas koncepcji. W ten sposób powstaje nowa teoria filmu, którą należy odczytywać jako ogólniejszą wizję dialektycznej reprodukcji przeszłości:

<sup>31</sup>Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, 339.

<sup>32</sup>Kracauer, *Die Fotografie*, w *Das Ornament der Masse. Essays* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), 21–40. Cytaty podaję w przekładzie Adama Lipszyca za: Lipszyc, „Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu”.

<sup>33</sup>Cyt. za: Lipszyc, 7.



Film pragnie coś opowiedzieć, nagle jednak zbacza w jakąś uliczkę, błąka się po niej, pokazując więcej niż powinien, mniej lub bardziej mimowolnie rejestrując powierzchnię przedmiotów, inicjując lokalne wyzwolenie rzeczywistości materialnej. [...] Snując opowieść, film składa pewną obietnicę: obiecuje, że odda sprawiedliwość przedstawionym ludziom i przedmiotom, że wyłuska i przekaże prawdę o nich, że uchwyci w fabule ich niezapomniane imiona, ostateczny obraz pamięciowy. Ironia polega jednak na tym, że musi nieuchronnie tę obietnicę złamać, ponieważ imion nie ma w opowieści – przynajmniej w naszym świecie zdominowanym przez ratio i podszytym nicością. Prawdziwe imiona pozostają w tym, co bezimienne, co przeoczone i porzucone, w łupinach samej materii, na ulicy. Film musi zatem, raz po raz przyznając się do kłamstwa, zawieszać opowieść, rozrywać porządek znaczeń i sięgać po to, czego nie sposób zapamiętać, a co najbardziej pamięci godne, po to, co pozbawione prawdy, a co jako „inne” nieuchronnie kłamliwej opowieści staje się niespodziewanie właściwą tej prawdy siedzibą<sup>34</sup>.

Stąd może właśnie w negującej czy negocjującej własne znaczenia, autoreferencjalnej prozie Kuśniewicza uparte badanie tego, co dzieje się na obrzeżach, tłach, marginesach, stąd także wyczulenie na bogate wieloznaczności różnic i powtórzeń. Pomiędzy „fabułą” a „ulicą” życia odbywają się poszukiwania imion-monogramów, czasem tkwiących na powierzchni konwencji, czasem zaś skrytych czy wręcz zagubionych, wtrąconych do wewnętrznej krypty jako niewypowiedzalna realność – dotycząca nas samych lub otaczającego nas świata. Nie bez przyczyny główne źródło opowieści, zeszyt z zapiskami Emila R. rekonstruowanymi przez narratora (często zresztą z udziałem mowy pozornie zależnej czy z prozopopeicznym przekazem głosu bohatera) zostaje wyłowiony z rzeki, do której rzucił się młody samobójca, jako niemal już nieczytelny dokument zapomnianego życia. Jego znalazcom udaje się odcyfrować zaledwie jedno zdanie: „Es war einmal” (KOS, s. 186) – zdanie możliwie najogólniejsze, początek dowolny, mówiący o wszystkim i o niczym. Rękopis nie jest zatem, przynajmniej na poziomie fabuły, możliwym przedmiotem kryptologicznego śledztwa, ale przypieczętowaniem końca Emila R. Nie sposób jednak nie zwrócić uwagi na fakt, że tym właśnie, tyleż przynależnym konwencji, co pochodzącym od Emila „Es war einmal” (poprzedzonym wszakże dokonującymi już wstępnej relatywizacji słowami „Można by zacząć tak”) rozpoczyna się *Król Obojga Sycylii*: „Były raz dwie siostry – Elżbieta i Bernadetta, oraz ich brat, Emil” (KOS, s. 5)<sup>35</sup>. Może to znaczyć, że literatura, szczególnie w specyficznej, opisywanej tu formule „prozy-filmu”, nie tyle ocala, co raczej pozwala dopowiedzieć to, co zaniemówione, przedstawić takie obrazy, w których dopiero będzie mogła przejrzeć się epoka, czy może raczej nasze wyobrażenie o niej. Na komunale w postaci „Es war einmal”, na ironicznym zwrocie ku konwencji, nic tu się nie kończy – to dopiero miejsce, w którym bieg bierze to szczególne *Bildungsroman* o Emilu R.

<sup>34</sup>Lipszyc, 15.

<sup>35</sup>W jednym z epizodów Emil zapisuje pierwsze zdanie swojego „lirycznego pamiętnika”, jednak w przeciwieństwie do pierwszego zdania *Króla...* zaczyna się ono nie od dwóch sióstr, ale od Emila: „Es war einmal der Jungling Emil und er hatte zwei Schwestern” („Był sobie młody Emil, który miał dwie siostry”, KOS, s. 164). Można zaryzykować tezę, że już w tym miejscu Kuśniewicz zaznacza ruch przesunięcia subiektywności, wpisania jej w narrację o nas samych, która do nas, kiedy staniemy się częścią przeszłości, już nie należy.

\*

Emil rodzi się jako wcześniak, „rezultat burzliwej cesarsko-królewskiej nocy” (KOS 16), poczęty drogą stosunku, podczas którego i ojciec, i matka wyobrażali sobie seks z inną osobą, oboje zachowali również na sobie elementy ubioru zgodne z ówczesną wiedeńską modą. Od początku bohater jest więc przedstawiany jako podmiot podwójny, zrodzony (zresztą w dniu urodzin Franciszka Józefa) z fantazmatu indywidualnego i wyobrażeń danego okresu. Sam zdaje sobie z tego poniekąd sprawę, gdy rozważa swoje podobieństwo do wzorcowego bohatera opowieści o męskim dorastaniu – Emila z utworu Rousseau<sup>36</sup> (KOS, s. 53). Imiona znaczące, na co wskazuje Kazimierz Bartoszyński, noszą również siostry Emila: najstarsza z rodzeństwa Elżbieta, zwana Lieschen (jej imienniczką jest cesarzowa Sissi, KOS, s. 63) i najmłodsza Bernadetta lub Detta – jak siostra Bernadetta z Lourdes<sup>37</sup>.

Dzieciństwo Emila odgrywa w powieści bardzo ważną rolę jako okres, w którym powstają nadzieje, lęki i pragnienia, mające później nękać bohatera przez całe jego krótkie życie. Chłopca obserwujemy głównie w scenach wspólnych, dość osobliwych zabaw (czy, jak chce Kuśniewicz, „zabaw”) rodzeństwa, które inicjuje Lieschen, by potem czerpać z nich okrutną przyjemność, ofiarą jej pomysłów pada zaś bezwolna, nieśmiała Detta, podczas gdy Emil jest jedynie biernym obserwatorem zdarzeń, dla którego Lieschen przygotowuje swój spektakl. W pierwszej z takich sekwencji Detta, zmuszana przez siostrę do naśladowania różnych zwierząt<sup>38</sup>, klęczy przed Lieschen w wystawnym salonie domostwa na kawałku parkietu – z reguły zasłoniętego przez dywan, tym razem jednak jest on odkryty, tak jakby dochodziło do ujawnienia pewnego skrywanego sekretu. Opisując trójkątną relację, której centrum stanowi próba kazirodczego uwiedzenia Emila przez Lieschen<sup>39</sup>, Kuśniewicz cytuje tu ponadto jedną z podstawowych figur sadomasochistycznego uniwersum, choć właściwa

<sup>36</sup> Interesujące byłoby również zestawienie Emila R. z tytułową postacią powieści Zofii Nałkowskiej *Hrabia Emil* z 1921 roku – tamten bohater w dzieciństwie również, choć bardziej przygodnie, zajmuje pozycję masochisty, fantazjując chociażby o byciu bitym przez gubernera; por. również następujący fragment: „Zabawy dziecinne zamieniły się w cierpienie. Emil uwielbiał Joannę. Drżał od jej gestów, słów, rozkazów. Wisiał oczami na jej ustach. Chciał strasznie mówić teraz do niej: panno Joanno, pani. W długie wieczory marzeń układał zdania, w których wyrażał tę prośbę”. Zofia Nałkowska, *Hrabia Emil* (Warszawa: Czytelnik, 1977[1921]), 30.

<sup>37</sup> Bartoszyński, „Ironia i egzystencja. Uwagi o *Królu Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza”, 258.

<sup>38</sup> Detta „myśli o siostrze ze strachem i szacunkiem. Jest to zapewne również rodzaj zajadłej psiej miłości, a także urzeczzenia” (KOS, s. 133, wyróżnienie – A.Z.). Lieschen usiłuje również sprawić, by Detta została użądlna lub ukąszona przez trzmiela, będącego zresztą dość oczywistym seksualnym symbolem przeznaczonym dla Emila, który przyglądając się siostrze, niemal osiąga orgazm (KOS, s. 134–137). Przedstawienia naznaczonych perwersją relacji między dziećmi i zwierzętami w literaturze to temat zasługujący na oddzielne opracowanie – warto tu odnotować chociażby duże ich znaczenie dla prozy Leo Lipskiego (w utworach takich jak *Niespokojni*, *Piotruś* lub *Miasteczko*; zob. Antoni Zając, „«Poniedziałek – Ireny». Fantomowe Kresy Leo Lipskiego”, *Narracje o Zagładzie* nr 4 (2019): 285–286). Por. również rozdział kontrowersyjnej książki Kathryn Bond Stockton, „Why the (Lesbian) Child Requires an Interval of Animal. The Family Dog as a Time Machine, w *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century* (Durham–London: Duke University Press, 2009), 89–119.

<sup>39</sup> Oprócz *Króla Obojga Sycylii* motyw incestu pojawia się u Kuśniewicza również we wcześniejszej *Eroice* i w późniejszym o trzy lata *Stanie nieważkości*, gdzie będąca obiektem pragnienia siostra także pojawia się wraz z inną, młodszą i zdominowaną przez nią dziewczynką, tam jednak podmiot fantazjuje o byciu nie tylko bratem, ale i, metaforycznie, ojcem – ojcem „małej łobuzki zrodzonej z wielkiej tęsknoty” – Andrzej Kuśniewicz, *Stan nieważkości* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973), 298. Zob. Adrianna Jakóbczyk, „Motywy o cechach symboli w opisach miłości incestualnej. O trzech powieściach Andrzeja Kuśniewicza”, *Amor Fati* nr 4 (2015): 135–73.

quasi-erotyczna umowa zawiązuje się tutaj między oprawczynią i widzom, nie zaś jej bezpośrednią, upokorzoną ofiarą<sup>40</sup>:

Emil stoi z boku, niby to w tej sytuacji nieważny, niebrany pod uwagę przez obie dziewczynki. Ale to tylko pozór. [...] Za chwilę, być może, szpicem pantofelka na pół jeszcze dziecinny, z kokardką lub pomponem na nosku, Liza trąci siostrę w czoło lub ramię. A może nastąpi to już po naszym wyjściu z salonu państwa R. przy Stubenringu (KOS, s. 19–20, wyróżnienie – A.Z.).

W pamięci Emila zaobserwowane sceny mają dwuznaczny charakter, jako że przynoszą jednocześnie niepokój wywołany przemocowymi rytuałami siostry (jakby faktycznie ćwiczącej się do roli władczyni) i pewną trudną do zniesienia rozkosz, już wówczas uświadomioną jako zaledwie wirtualne spełnienie pragnienia, którego cel jest nieosiągalny. W niektórych fragmentach okrucieństwo Lieschen ma niemal karykaturalny charakter, tak jakby wspomnienia o nim zostały retroaktywnie uzupełnione o to, co wydarzyć się nie mogło, jednocześnie zaś – na innym poziomie narracji – Kuśniewicz ponownie testuje elastyczność sadomasochistycznej estetyki:

Czasami [Lieschen – A.Z.] Detcie wiąże z tyłu ręce. Nie, żeby zapobiec jakimś próbom sprzeciwu, o tym nie ma w ogóle mowy, lecz jako część obrządku, żeby był – wedle słów Lieschen – „bardziej dorosły i na serio”. To pomysł zaczerpnięty z jakiejś ilustracji podpatrzony w piśmie dla dorosłych. Potem jeszcze kilka równie rytualnych słów przestrogi: – No bo gdyby coś... – tu zawieszenie głosu i mina Lieschen nic dobrego nie wróżąca – to ci przypominam, że coś tam wisi za szafą na gwoździu w kredensie... Mowa jest o trzepaczce [...] Na wspomnienie jej istnienia Detta kurczy łopatki i jeszcze niżej pochyła do ziemi głowę. [...] Emil stoi z opuszczonymi wzdłuż ciała rękami i patrzy milcząc (KOS, s. 131–132).

Eksperymenty Lieschen są nie tylko wyrazem jej sadystycznej wyobraźni, nie tylko służą uwodzeniu Emila, ale stanowią również dziecięcy rytuał służący badaniu cielesnych i psychicznych granic pomiędzy przemocą i polimorficzną rozkoszą<sup>41</sup>. Stanowią ponadto matrycę dla późniejszych doświadczeń, również postrzeganych w kategoriach teatru – teatru pragnienia, wtórnie zaś, co dla nas najbardziej interesujące, teatru pamięci, w mniejszym zaś teatru kultury czy teatru życia codziennego, jak sugeruje Elżbieta Dutka<sup>42</sup>, choć można faktycznie w taki sposób opisywać pewną sztuczność i nadmierną konwencjonalność przedstawianego świata.

Lieschen, Detta i Emil dosłownie zresztą występują w dziecięcych teatrzykach i pokazach „żywych obrazów” (*tableaux vivants*), będących modną atrakcją na arystokratycznych przy-

<sup>40</sup>Emil notuje później: „[Detta] Była przedmiotem doświadczeń, lecz nie ich celem. To ja za każdym razem stawałem się właściwym obiektem, na którym dokonywano eksperymentów. Nigdy się nie dowiem zapewne, czy Detta również odczuwała jakąś przyjemność zrodzoną z uległości, czy też godziła się na wszystko wyłącznie ze strachu przed siostrą? I czy widziała, że to ja, *per procura*, biorę na siebie całe to brzemienie?” (KOS, s. 107).

<sup>41</sup>Podobne sploty seksualności i przemoc w rozwoju psychologicznym dziecka badała Melanie Klein – zob. np. Melanie Klein, *Aktywność seksualna dzieci*, tłum. Magdalena Żylicz, w *Psychoanaliza dzieci* (Pisma, t. II) (Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2019), 113–123.

<sup>42</sup>Elżbieta Dutka, *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008), 164.

jęciach na przełomie XIX i XX wieku. Ich komponentem jest w tym przypadku (nawiązująca do wszechobecnego u Kuśniewicza fantazmatu Androgyne<sup>43</sup>) gra z płcią: błady i drobny Emil występuje jako święta Cecylia albo wróżka<sup>44</sup>, Lieschen jest z kolei pazim albo diabełkiem – te role stają się elementem zrytualizowanej zabawy Lieschen, która jako chłopiec udziela komunii w postaci migdała swojej „siostrze”, Cecylce: „Migdałek dorośnie do wymiarów diabelskiej hostii. A odbywa się ta scena w niecałe pół roku po pierwszej komunii [...] Więc w poczuciu grzechu śmiertelnego przyjmie ze skurczonym sercem migdałowo-diabelską hostię z powalanych atramentem palców siostry” (KOS, s. 57). Wątek transgresyjnej „komunii dusz” powraca w obrazie z późniejszego okresu, w którym Emil przyjmuje komunię, mimo że nie wyspowiadał się ze swoich myśli o siostrze, dlatego później decyduje się ją wypluć i zakopać. Lieschen postanawia jednak zmusić go do ponownego wspólnego zjedzenia opłatka, który tym razem ma stanowić symbol ich kazirodczego przymierza<sup>45</sup>: „Jak będziesz posłuszny i będziesz robić wszystko, co ci każę, to – kto wie – może nawet zostanę twoją żoną... jeszcze się nad tym zastanowię... a teraz zmykaj stąd, bo mama wróciła” (KOS, s. 142).

Opisywane sekwencje składają się z drgających, bogatych afektywnie obrazów pamięciowych, poprzez które chaotycznie nawraca nękać Emila pragnienie, wpływające jednocześnie na topografię jego wewnętrznego życia i funkcjonowanie zewnętrzne – beczynność, dekadencją inercję, co sprawia, że Emil ma w sobie coś z melancholika, zawieszonoego w bezskutecznym poszukiwaniu istnienia spełnionego. Jest skazany na jałowe powtórzenie: „I tylko wciąż i wciąż te wtórne odbicia. Lustrzane w tym samym założeniu, zawsze niepełne, kaleki w swym ostatecznym kształcie, przenikającym już w chwili rodzenia się w inny, równie kaleki” (KOS, s. 108). Jak się wydaje, na jego stan wpływa również atmosfera początków wojny, na której front zostaje wysłany: niepokój, oczekiwanie, wrażenie ciszy przed burzą – „wojna istnieje jakby w zawieszeniu, jest zaledwie projektem, zapowiedzią, może obietnicą” (KOS, s. 83), choć bohater uparcie stwierdza, że problemem naczelnym jest brak (pisanego od wielkiej litery, ale znamienne niedookreślonego) „Tego” – utraconego, ale wirtualnie pozostającego w podmiocie obiektu lub doświadczenia. W tym sensie Emil przeżywa specyficzną żalobę, mimo że jego siostra nie zmarła. Jak jednak stwierdza Zygmunt Freud w kanonicznym tekście *Żaloba i melancholia*<sup>46</sup>, po nim zaś węgiersko-francuscy psychoanalitycy Maria Török i Nicolas Abraham<sup>47</sup>, żaloba nie sprowadza się jedynie do przepracowania utraty życia bliskiej osoby – jej przedmiotem może być również uczucie, idea czy wręcz uzyskujące swoją fantazmatyczną prefigurację zdarzenie, które „w rzeczywistości” nie miało nigdy miejsca.

<sup>43</sup>Zob. np. Ewa Wiegandt oraz Mieczysław Dąbrowski, „Androgyne w prozie Andrzeja Kuśniewicza”, *Miesięcznik Literacki* nr 4 (1981): 50–59.

<sup>44</sup>Lieschen kłuje szpilką przebranego za wróżkę Emila, który „niby święty Sebastian wystawiał nie tylko ramię, ile całe ciało na strzały siostry, pragnąc ich, oczekując i z niejakim przestrachem stwierdzając, iż jest uszczęśliwiony jej wyborem na żywy cel i przedmiot” (KOS, s. 55). Na temat św. Sebastiana jako alegorii masochizmu zob. np. Richard A. Kaye, „Determined Rapture: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”, *Victorian Literature and Culture* 27, nr 1 (1999): 269–303.

<sup>45</sup>Do jego odnowienia dochodzi następnie za sprawą ślubów krwi, do których Lieschen nakłania Emila w Trieście (KOS, s. 64).

<sup>46</sup>Zygmunt Freud, *Żaloba i melancholia*, w *Psychologia nieświadomości*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: KR, 2007), 147.

<sup>47</sup>Zob. w szczególności Maria Török, Nicolas Abraham, „Mourning or Melancholia. Introjection versus Incorporation”, w *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*, t. 1, tłum. Nicholas Rand (Chicago–London: University of Chicago Press, 1994), 125–139.

Jak pokazują Török i Abraham, melancholia jest wynikiem żałoby, której praca nie mogła pomyślnie się zakończyć dzięki introjekcji, polegającej na wchłonięciu brakującego obiektu, a tym samym znalezieniu w Ja odpowiedniej przestrzeni dla pustki fundowanej przez utratę, w dalszej zaś kolejności – wypowiedzeniu jej. Odwrotnością introjekcji, efektem przewlekłej żałoby, jest z kolei inkorporacja, w związku z którą to, co stracone, fantazmatycznie zamieszkuje we wnętrzu podmiotu, w przestrzeni psychicznej nazywanej przez myślicieli kryptą<sup>48</sup>. Inkorporacja sprawia, że przechowywany w krypcie obiekt staje się nienazywalny, ponadto zamienia język podmiotu w rodzaj szyfru, kodującego traumatyczny brak, ale i sięjącego spustoszenie w całej komunikacji: z otoczeniem i z własną pamięcią. Symptomem niebezpośredniego transferu przekazów z krypty są kryptonimy, czyli słowa znaczące, które wyróżniają się w mowie Ja, a tym samym – na drodze interpretacji – umożliwiają choćby częściowe odkodowanie jego doświadczenia<sup>49</sup>.

Być może pełne wykorzystanie koncepcji Török i Abrahama nie jest tu zasadne, jednak warto chyba się nią zainspirować, by z filmowego strumienia świadomości Emila wyłonić elementy niejasne bądź tajemnicze, które skrywają w sobie istotne, inaczej niemożliwe do wypowiedzenia, treści – przywoływane już „Tamto” tkwiące w Emilu. Do słów takich należy solferino, które w tekście przybiera charakter złożonego, podwójnego symbolu, adekwatnie do podwójnego znaczenia samego słowa. Solferino to zarówno nazwa modnego na początku XX wieku koloru („jest to ciemny fiolet, który nasiąknął krwią”, KOS, s. 48), jak też nazwa miejscowości, pod którą w 1859 roku toczyła się bitwa między siłami austro-węgierskimi (a zatem i Królestwa Obojga Sycylii) i piemonckimi, jak na tamte czasy nadzwyczaj krwawa i skutkująca ogromną liczbą ofiar; stała się również impulsem do założenia organizacji Międzynarodowy Czerwony Krzyż<sup>50</sup>.

To właśnie w kolorze solferino jest pierwsza „dorosła” suknia Elżbiety, którą ta, ku jednoczesnej ucieście i przerażeniu Emila, założy do teatru na przedstawienie *Edypa króla*, oglądane przez nich wspólnie „w zacienionej, mrocznej łoży, pełnej dusznego zapachu [...] i poświaty solferino, w kolorze zgubnym i jadowitym, [...] wydobytym z wnętrz sklepowych i ich witryn, przeszczepionym w sposób pozornie niewinny na siostrę” (KOS, s. 49). Sukienkę w tym kolorze nosi również Marta Jacobi, kobieta przedstawiana jako obiekt seksualnych fantazji, która pojawia się we wspomnieniach Emila, już jednak jako widmo. Z tej perspektywy wydaje się, że wielokrotnie powracające (choćby w ostatniej wypowiedzi Emila) słowo solferino jest synekdochą nie tyle samej Lieschen, co związanego z nią niespełnionego pragnienia, które w języku zachowuje się jedynie jako tajemnicze słowo. Należy jednak zwrócić się również do drugiego znaczenia interesującego nas rzeczownika.

<sup>48</sup>Jak sugeruje z kolei Giorgio Agamben (inspirując się najwyraźniej myślą Török i Abrahama, lecz nie odnosząc się do niej bezpośrednio), „Kryptę wypełniają jedynie wyobrażenia, przypomina książeczkę z obrazkami dla dzieci nieumiejących jeszcze czytać, «images d'Épinal» plemienia analfabetów. Materią pragnień jest obraz. Wyobrażamy sobie nasze pragnienia, i to właśnie do tych wyobrażeń nie potrafimy się przyznać. [...] w tej samej chwili uświadamiamy sobie, że tym niewyjawionym pragnieniem jesteśmy my sami, na zawsze uwięzieni w krypcie”. Giorgio Agamben, „Pragnąć”, w *Profanacje*, tłum. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 69–70.

<sup>49</sup>Zob. Maria Török, Nicolas Abraham, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, tłum. Nicholas Rand (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986), a także Ireneusz Piekarski, *Strategie lektury podejrzliwej* (Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2018), 46–82.

<sup>50</sup>Zob. książkę założyciela Czerwonego Krzyża, Henriego Dunanta – *Wspomnienie Solferino*, tłum. Robert Bielecki (Warszawa: Międzynarodowy Komitet Czerwonego Krzyża, 1983).

Wzmianki o „polach Magenty i Solferino” pojawiają się w utworze dość wcześnie – jak się okazuje, dotyczą one dziadka Emila, który (podobnie jak Joseph von Trotta, choć nie wiemy, czy równie bohatersko jak postać z *Marszu Radetzky’ego* Josepha Rotha<sup>51</sup>) poległ pod Solferino. Nie jest to jednak wyłącznie ważna część historii rodzinnej, ale fakt, który w silniejszy sposób oddziałuje na życie bohatera – w jego wyobraźni (Kuśniewicz pisze o „wyobraźni współczesniczącej”) pojawiają się sceny i obrazy związane z bitwą: „białe uniformy piechoty z tamtych historycznych lat [...] – wlokące się stadami widma w oparach czy mgłę, pobojuwisko lombardzkiej równiny, duchy na Elizejskich Polach zawodzące chórem” (KOS, s. 30–31), ponadto Emil opisuje siebie jako jeźdźca podróżującego po „pobojowiskach Solferino” (KOS, s. 28), a jego wspomnienia mieszają się z pamięciowymi artefaktami, których źródło jest trudne do ustalenia.

Czyżby Emil, jako żołnierz, czuł się przytłoczony dziedzictwem dziadka, zasłużonego w bitwie i zarazem będącego jej ofiarą? Pewne jest, że legenda tej heroicznej śmierci towarzyszy mu wtedy, gdy decyduje się wstąpić do tego samego oddziału wojsk, co jego przodek – dwunastego pułku ułanów<sup>52</sup>, jest to jednak dla niego również legenda czarna, krwawa: „Solferino – oznacza klęskę, zgon, czarną noc przesyconą poczuciem katastrofy, wypełnioną jękiem rannych, korowodami białych widm wlokących się przez pobojuwisko” (KOS, s. 47). Przypominają się tu słowa przestrogi z *Marszu Radetzky’ego*, w tym kontekście brzmiące raczej jak klątwa: „Nie zapomnij nigdy swojego dziadka!”<sup>53</sup>.

W grę wchodzi również poważniejsze komplikacje czy sprzężenia między tym, co własne, a tym, co nieswoje: Solferino powraca jako kryptonim traumy, nie tyle jednak przeżytej przez sam podmiot, co odziedziczonej – to ta część opowieści o dziadku, która zostaje zagłuszona przez mitologizującą narrację o zwycięstwie osiągniętym najwyższym kosztem. Choć Emil kilkakrotnie stwierdza, że wojna go nie interesuje i że w żadnej mierze się jej nie boi, to jednak w ostatniej, gorączkowej rozmowie z przyjacielem, podporucznikiem Kocourkiem, przyzna, że dręczy go przeczcucie klęski, zagłady (KOS, s. 185). Efektowną reprezentacją pamięci „za-infekowanej” przez fantomowe, tanatyczne przekazy jest scena, w której Emil znajduje się na cmentarzu:

Pomyślałem, że niektóre groby zmurszały tak dalece, że zdziecinniały całkowicie. Stały się gadatliwe, wróciły w dzieciństwo do tego stopnia, iż trumny osób starych z biegiem lat zamieniły się w bielutkie lub jasnoblękitne skrzyneczki zawierające cieniutkie i kruche kosteczki niemowląt. I że nocą, gdy znad Dolomitów ukaże się pełnia, te zdziecinniałe grobki zaczynają gaworzyć, powolutku, jedno słowo na godzinę, z namysłem, po dziecinnemu. Zdania wyjęte z zasobów przemienionej pamięci, strzępki czegoś, co kiedyś było albo i nigdy się nie wydarzyło, nigdy nie powiedziało, a teraz wyrasta jak miękki biały grzyb (KOS, s. 101).

<sup>51</sup>Joseph Roth, *Marsz Radetzky’ego*, tłum. Wanda Kragen (Warszawa: Czytelnik, 1998).

<sup>52</sup>Emil i Kocourek mogli wybrać, do którego pułku chcą należeć „jako jednoroczni ochotnicy” (KOS, s. 47).

W wywiadach Kuśniewicz wspomina o tym, że w tym właśnie oddziale, również stacjonując w Fehértemplom, służył „stryjeczny brat jego matki” (Taranienko, „Odbicie. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem”, 457).

<sup>53</sup>Roth, *Marsz Radetzky’ego*, 24.

Solferino jako ukryte znaczące odnosi się również do przyszłości – jest „mrocznym zwiastunem”<sup>54</sup>, który ujawnia wiedzę o tym, co może nadejść. Do tego transferu zaniemówionych treści dochodzi również komponent postpamięciowy – Solferino pojawia się na wielokrotnie reprodukowanych ilustracjach i rycinach czy księdze pamiątkowej pułku, zawsze odmalowane w pięknych barwach, choć kryje w sobie przecież mroczny rewers, nawiedzający „piękną epokę” i niosący jej przestrozę.

W słowie solferino przecinają się zatem dwie linie znaczeń. Kolor sukienki nieodłącznie będzie kolorem krwi, niemożliwe do spełnienia pragnienie łączy się zaś z przewlekłe traumatyzującą przemocą, rozrywającą pozorny spokój *belle époque*. Powracając do uwag na temat koncepcji Kracauera, moglibyśmy powiedzieć, że w swojej podwójności Solferino jest monogramem-kryptonimem zarówno zaburzonej, funkcjonującej w logice afektów pamięci Emila, jak i historycznej czasoprzestrzeni, o której mówi *Król Obojga Sycylii* – Sycylii erotycznej i tanatycznej, zmarłej dla historii i wciąż nawiedzającej pamięć. Są to właściwie co najmniej dwaj królowie (Ferdynand II i Franciszek II Bourbon), patrzący z zakurzonych portretów na króla trzeciego – Emila, który stwierdza: „Obojność w nazwie zmarłego przed laty królestwa zawiera w sobie zarodek, przecucie i wyrok śmierci” (KOS, s. 24).

Powieść Kuśniewicza wydaje się jedną z najciekawszych w polskiej literaturze drugiej połowy XX wieku prób powieści eksperymentalnej, w nowatorski sposób grającej z ekonomią (literackiej i filmowej) narracji, która zdolna jest nie tylko fabularnie, ale i strukturalnie przedstawić skomplikowaną domenę zaburzonej pamięci. Autor wykorzystuje w tym celu ironiczny potencjał dystansu między czasoprzestrzenią świata przedstawionego – umarłego, zakrzepłego w ornamencie – i momentem konstrukcji opowieści, w którym była terażniejszość styka się z terażniejszością aktualną; wyciąga również wnioski z założenia, że tkwiące w nas przeżycia, fantazmaty czy zmysłowe fenomeny nie zawsze są nam dostępne w sposób jawny, ale raczej przychodzą w postaci zakodowanej, niejasnej dla nas samych. W chaosie przeszłości sekretny monogram podmiotu lub jego epoki ujawnia się tam, gdzie jest najmniej spodziewany, zawsze ponadto odsyłając jeszcze gdzieś indziej. Monogramem może być chociażby kolor sukienki, uznany za (naprawdę już) ostatni krzyk mody.

\*

Na zakończenie chciałbym zasugerować jeszcze jeden obszar interpretacji, choć będzie to za ledwie przyczynek do szerszych dociekań. Otóż wydaje się, że poszukiwania monogramów, tych zakodowanych emblematów, można prowadzić nie na poziomie diegezy, ale na poziomie Ja nadawczego, w szczególności przy założeniu, że jest ono sylleptycznie skojarzone z Ja autorskim. Narracja w *Królu...* ma zasadniczo charakter auktorialny, jednak odstępstwem od niej są liczne parabazy, które, jak powiedziałem już wcześniej, formalnie i treściowo zaświadczać o dystansie czasoprzestrzennym dzielącym zdarzenia wraz z ich aktorami – ludzkimi i nie-ludzkimi – oraz tego, kto o nich opowiada. Przykładem takiego wtrącenia może być jeden

<sup>54</sup>W teorii Gilles’a Deleuze’a „mroczny zwiastun” zapowiada moment komunikacji pomiędzy dwiema seriami obiektów nawiązujących ze sobą relację różnicy i powtórzenia – zob. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 178–188.

z ostatnich akapitów utworu, jasno udowadniający nadświadomość narratora, pochylającego się nad martwym światem:

Można by zatem zacząć wszystko od początku. Tak albo inaczej. Lecz zakończenie byłoby jednakie, przeszłość bowiem jest nieodwracalna i niepodzielna w najdrobniejszych szczegółach. Mimo iż wiele spraw stało się od dawna nieważnych, a może i śmiesznych. Jak moda na afektację uczuć, na rozpacz i beznadzieję. Na przesadę. Jak sentymentalne filmy nieme z lat dziesiątych naszego wieku. Albo jak model sukni z „Wiener Mode” anno 1900. Jak nikły ślad perfum zachowanych w kartach rocznika „Wiener Illustrierte” z roku 1914 czy też w pudełku odnalezionym po latach, a zawierającym obok kart wizytowych osób nam nieznanymi oraz karnetów balowych także kilka żółtych fotografii. I tylko tyle (KOS, s. 186).

Ta reminiscencja może służyć za celne podsumowanie dla wcześniejszych rozważań o dialektycznym charakterze monogramów, które nie dość, że mogą mieć charakter szczątkowy, to w swojej nietrwałej materialności są zarazem upadłe i ocalone, ponadto zaś zachowują znaczenie zaledwie częściowo, w większej mierze ostając się w formie niejasnej obecności. Wydaje się zresztą, że w takim oglądzie drzemie pewna prawda dotycząca również mechanizmów pamięci indywidualnej, stąd nie byłoby chyba błędem założyć, że jest to wypowiedź, której sens można ekstrapolować na poziom samego podmiotu owe słowa formułującego. Dlatego interesujące, że Kuśniewicz w *Mojej historii literatury* pisze o strychu rodzinnego domu, gdzie leżały czasopisma „Wiener Illustrierte” i „Wiener Mode”<sup>55</sup>. Sam strych można zresztą uznać zarazem za metaforę tego, co wprawdzie pozostaje z byłych teraźniejszości, ale jako oddzielone, pozbawione większego znaczenia, jak i za metaforę psychotopograficzną budującą analogię pomiędzy przestrzenią domu i pewną warstwą wewnętrznej struktury podmiotu – jakieś wspomnienie, jakiś obiekt, pragnienie, tęsknota znajdują się na „moim” strychu, nawarstwione i pokryte kurzem<sup>56</sup>.

Spekulację taką możemy kontynuować, powracając do wątku kina i inspiracji filmowymi technikami przedstawiania zdarzeń. W samej powieści oprócz analizowanych wcześniej metanarracyjnych uwag na ten temat znajdziemy bowiem również fragment dotyczący konkretnych dzieł filmowych:

Skoro wspomnieliśmy o filmach, warto dodać, iż w mieście Fehértemplom wyświetlają w tym tygodniu w jedynym kinematografie – „Bio-Moderne” – film dwuseriowy pod tytułem *Królowa Nilu*, który trafił tu, obszedłszy uprzednio z dużym powodzeniem inne, ważniejsze miasta monarchii od Wiednia i Grazu po Budapeszt i Arad (KOS, s. 12).

Jak podkreślał sam Kuśniewicz, autor cyklu felietonów poświęconych kinu (drukowano je w piśmie „Film”)<sup>57</sup>, było ono obecne w jego życiu już na bardzo wczesnym etapie, postrzegane

<sup>55</sup>Andrzej Kuśniewicz, *Moja historia literatury* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980), 122–123.

<sup>56</sup>Por. np. Marta Raczyńska, *Czas uwarstwiony na gęszawskim poddaszu. Antropologiczny szkic o przestrzeni, przedmiotach i obcowaniu z przeszłością* (Kraków: Libron, 2016).

<sup>57</sup>Tak o felietonach Kuśniewicza pisze Elżbieta Dutka: „Krótkie wypowiedzi układają się w osobistą historię kina i filmu. Wspominając kinematografy – bioskopy wiedeńskie, które zapamiętał z dzieciństwa, autor równocześnie pisze o własnych przeżyciach i emocjach z tego okresu, zarysowuje proces dojrzewania widza – coraz bardziej świadomego odbiorcy kultury”. Dutka, *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*, 143.



jako fascynujące i sekretne (Pp, s. 12). W rozmowie z Grażyną Szcześniak rozwija ten wątek i opisuje swoją pierwszą wizytę w wiedeńskim kinie – wyświetlano wtedy film, którego nazwa jest nam już znana. Na nim jednak seans się nie kończył:

Pierwszy raz ujrzałem ekran oczyma dziecka w Wiedniu [...] Grano film *Królowa Nilu* [...], który wywarł na mnie mniejsze wrażenie niż zapamiętane do dziś fragmenty kroniki, czy raczej czegoś, co można by nazwać dziś kroniką, a co wówczas było jednym z wielu składników dwugodzinnego programu. Trwała bałkańska wojna i pokazywano nam pobojuwisko pełne trupów i rannych, dookoła których uwijali się sanitariusze, a może grabarze o kształtach wydłużonych, karykaturalnych, poruszających się kanciasto, skokami, niby w jakimś cyrkowym tańcu... (Pp, s. 51).

*Królowa Nilu* jest tytułem-kryptonimem, funkcjonującym jako wspomnienie przesłonowe<sup>58</sup> względem szokujących obrazów śmierci i przemocy, które nie pojawiają się w *Królu...*, ani w relacji naocznej, ani w filmowym zapośredniczeniu – są one groteskowo zdeformowane (być może, już w samej retrospekcji, przez pamięć), a przez to tym bardziej niepokojące, trudne do oswojenia. Na ekranie wyświetlona jest traumatyczna prawda czasów, które również dla samego Kuśniewicza przedstawiały się jako fetyszyzowana „piękna epoka” – w tych samych *Puzzle pamięci* twierdzi przecież, że jako mały chłopiec w Wiedniu machał do cesarza, który się do niego uśmiechnął (Pp, s. 10), chwali się również zdjęciem kilkuletniego Ottona von Habsburga z jego dedykacją otrzymaną podczas austro-węgierskiego sympozjum w Duino w 1983 roku (Pp, s. 73–74). Właściwa treść, monogram cekańskiego szyfru, znowu tkwi schowana w podszewce, tym razem podszewce kostiumu filmowej Kleopatry.

Właśnie o szyfrze pisze autor w rozdziale *Mojej historii literatury* poświęconym „Arcyksięciu” Stanisławowi Jerzemu Lecowi – za jego sprawą komunikowane jest wszystko to, co powiązane z fantazmatyczną w dużej mierze identyfikacją z martwym c.k. światem: są to wywoławcze słowa klucze, odnoszące się do jego postaci, nastrojów i miejsc. Komentując pewien nieco hermetyczny żart Leca, Kuśniewicz kładzie nacisk na to, co czyni takie kodowanie czymś prawdziwie intrygującym, a zarazem dystynktywnym dla jego twórczości: „Powiecie: żart. Istotnie – żart. Niby żart. Półżart. Ta druga, nie nazwana wyraźnie połowa – to właśnie kawałek szyfru. Ironia splata się tutaj w sposób tak nierozzerwalny z autentycznym liryzmem, iż nie sposób rozwikłać tego problemu”<sup>59</sup>. Inna, skryta warstwa szyfru, już i tak przeznaczonego dla wtajemniczonych, odsyła być może do scen takich jak te obejrzone w wiedeńskim kinoteatrze, które ostają się niejawnie, jako „zlepek szczególny, koncentrat wrażeń złożonych”<sup>60</sup>.

<sup>58</sup>W nawiązaniu do Freudowskiego pojęcia „wspomnienia przesłonowego”/„wspomnienia pokrywczego” (*Deckerrinerung*), które na język angielski tłumaczony jest jako *screen memory*, co wydaje się szczególnie adekwatne w omawianym przypadku. Zygmunta Freud, „Screen memories”, w Zygmunta Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 3, red. James Strachey (London: The Hogarth Press, 1962), 299–322. Kuba Mikurda definiuje *screen memory* jako „przemieszczenie (*Verschiebung*) pojawiające się w pamięci nie ze względu na swoją jawną treść, lecz jej metonimiczny związek z innym, potencjalnie traumatycznym wspomnieniem, które jako takie uległo wyparciu”. Cyt. za: Natalia Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), 24.

<sup>59</sup>Kuśniewicz, *Moja historia literatury*, 184.

<sup>60</sup>Kuśniewicz.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. „Pragnąć”. W *Profanacje*. Przetłumaczone przez Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Bartoszyński, Kazimierz. „Ironia i egzystencja. Uwagi o *Królu Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza”. *Teksty Drugie* nr 1–2 (2006): 253–269.
- Benjamin, Walter. *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Przetłumaczone przez Andrzej Kopacki. Warszawa: Sic!, 2013.
- Białostocki, Jan. „Rokoko: ornament, styl i postawa”. W *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- Bielik-Robson, Agata. „Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł” W *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*. Zredagowane przez Agata Bielik-Robson i Maciej A. Sosnowski, 5–39. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Bond Stockton, Kathryn. „Why the (Lesbian) Child Requires an Interval of Animal. The Family Dog as a Time Machine. W *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, 89–119. Durham–London: Duke University Press, 2009.
- Coates, Paul. „Hofmannsthal and Kuśniewicz: the Soldier-Aesthetes of the Austro-Hungarian Army”. W *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*, 136–147. London: Palgrave Macmillan, 1988.
- Dąbrowski, Mieczysław. „Androgyne w prozie Andrzeja Kuśniewicza”. *Miesięcznik Literacki* nr 4 (1981): 50–59.
- Deleuze, Gilles. *Różnica i powtórzenie*. Przetłumaczone przez Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Doctorow, E.L. *Ragtime*. Przetłumaczone przez Mira Michałowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.
- Dunant, Henri. *Wspomnienie Solferino*. Przetłumaczone przez Robert Bielecki. Warszawa: Międzynarodowy Komitet Czerwonego Krzyża, 1983.
- Dutka, Elżbieta. „Lekcje i kolekcje. O *Lekcji martwego języka* Andrzeja Kuśniewicza”. W *Proza polska XX wieku: przeglądy i interpretacje*, t. 1. Zredagowane przez Marian Kisiel i Grażyna Maroszczuk, 69–85. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.
- . *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008.
- Freud, Zygmun. „Screen memories”. W *Zygmunt Freud. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 3. Zredagowane i przetłumaczone przez James Strachey, 299–322. London: The Hogarth Press, 1962.
- . „Żałoba i melancholia”. W *Psychologia nieświadomości*. Przetłumaczone przez Robert Reszke, 145–161. Warszawa: KR, 2007.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Gdy przestaliśmy się uczyć z historii”. Przetłumaczone przez Magdalena Zapędowska. W *Pamięć, etyka, historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. Zredagowane przez Ewa Domańska, 187–207. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2002.
- . *In 1926. Living on the Edge of Time*. Cambridge–London: Harvard University Press, 1997.
- Hutcheon, Linda. „Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii”. Przetłumaczone przez Janusz Margański. *Pamiętnik Literacki* 82, z. 4 (1991): 216–229.
- Jakóbczyk, Adrianna. „Motywy o cechach symboli w opisach miłości incestualnej. O trzech powieściach Andrzeja Kuśniewicza”. *Amor Fati* nr 4 (2015): 135–173.
- Kaye, Richard. „Determined Rapture: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”. *Victorian Literature and Culture* 27, nr 1 (1999): 269–303.
- Kazimierczyk, Barbara. *Wskrzyszanie umarłych królestw*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.

- Klein, Melanie. „Aktywność seksualna dzieci”. Przetłumaczone przez Magdalena Żylicz. W *Psychoanaliza dzieci (Pisma, t. II)*, 113–123. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2019.
- Kracauer, Siegfried. „Die Photographie”. W *Das Ornament der Masse. Essays*, 21–40. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- . *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Przetłumaczone przez Wanda Wertenstein. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Kuśniewicz, Andrzej. *Król Obojga Sycylii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
- . *Moja historia literatury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- . *Stan nieważkości*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Lemann, Natalia. *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Lipszyc, Adam. „Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu”. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 4 (2013): 1–17.
- Magris, Claudio. *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*. Przetłumaczone przez Joanna Ugniewska i Elżbieta Jogała. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2019.
- Medecka, Maria. „Efekt motyla a dekonstrukcja formy powieściowej w prozie Andrzeja Kuśniewicza”. W *Fabularność i dekonstrukcja*. Zredagowane przez Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, 63–84. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1998.
- Mizerkiewicz, Tomasz. *Po tamtej stronie tekstów: literatura polska a nowoczesna kultura obecności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Mościcki, Paweł. „Sejsmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako *Pathosformeln*”. *Konteksty* nr 2–3 (2011): 162–173.
- Nałkowska, Zofia. *Hrabia Emil*. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in the Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
- Pacewicz, Krzysztof. *Fluks. Wspólnota płynów ustrojowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.
- Piekarski, Ireneusz. *Strategie lektury podejrzliwej*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2018.
- Raczyńska, Marta. *Czas uwarstwiony na gąsawskim poddaszu. Antropologiczny szkic o przestrzeni, przedmiotach i obcowaniu z przeszłością*. Kraków: Libron, 2016.
- Rawicz, Piotr. „Préface”. W Andrzej Kuśniewicz, *Le Roi des Deux-Siciles*. Przetłumaczone przez Christophe Jezewski i François-Xavier Jaujard, 5–21. Paris: Albin Michel, 1978.
- Roth, Joseph. *Marsz Radetzky'ego*. Przetłumaczone przez Wanda Kragen. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Runia, Eelco. „Obecność”. Przetłumaczone przez Elżbieta Wilczyńska. W *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Zredagowane przez Ewa Domańska, 74–125. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Rutkowski, Krzysztof. „Martwy język”. W *Ani było, ani jest: szkice literackie*, 49–52. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Szcześniak, Grażyna, Kuśniewicz, Andrzej. *Puzzle pamięci. Z A. Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała G. Szcześniak*. Kraków: Eureka, 1992.
- Taranienko, Zbigniew. „Odbicie. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem”. W *Rozmowy z pisarzami*, 449–489. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986.
- Török, Maria, Abraham, Nicolas. „Mourning or Melancholia. Introjection versus Incorporation”. W *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*, t. 1. Przetłumaczone przez Nicholas Rand, 125–139. Chicago–London: University of Chicago Press, 1994.
- . *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Przetłumaczone przez Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986.
- Uffelman, Dirk. „Lekcja martwego języka Andrzeja Kuśniewicza i Marsz Radetzky'ego Josepha Rotha. Próba paraleli”. W *Kresy. Syberia. Literatura. Doświadczenia dialogu i uniwersalizmu*. Zredagowane przez Eugeniusz Czaplejewicz i Edward Kasperski, 135–149. Warszawa: TRIO, 1995.

Wiegandt, Ewa. *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*. Poznań: Bene Nati, 1997.

Wiktorska-Zapała, Julita. „Między wspomnieniem a fantazją: sposoby ocalenia podmiotowości w powieściach Andrzeja Kuśniewicza”. *Sztuka i Filozofia* nr 20 (2001): 132–152.

Woldan, Alois. *Mit Austrii w literaturze polskiej*. Przetłumaczone przez Krzysztof Jachimczak i Ryszard Wojnakowski. Kraków: MCK, 2002.

Wyka, Kazimierz. „C.K. ballado-powieści”. W *Nowe i dawne wędrówki po tematach*, 284–296. Warszawa: Czytelnik, 1978.

Zając, Antoni. „«Poniedziałek – Ireny». Fantomowe Kresy Leo Lipskiego”. *Narracje o Zagładzie* nr 4 (2019): 275–293.

———. „Minotaur w piwnicy”. *Literatura na Świecie* nr 5–6 (2020): 356–369.

# SŁOWA KLUCZOWE:

Andrzej Kuśniewicz

historia

KRYPTONIM

**ABSTRAKT:**

Artykuł poświęcony jest powieści Andrzeja Kuśniewicza z 1970 roku zatytułowanej *Król Obojga Sycylii*. Jest ona analizowana jako intertekstualna metapowieść historiograficzna mówiąca o relacji między pojedynczym podmiotem, jego zniekształconą i naznaczoną przez transgeneracyjne przekazy pamięcią oraz zdarzeniami historycznymi, w które jest uwikłany. Szczególną uwagę poświęcono tym aspektom utworu, które zbliżają jego narracyjną strukturę do narracji filmowej, zgodnie z sugestią Paula Coatesa. W interpretacji wykorzystano również koncepcje Siegfrieda Kracauera oraz Nicolasa Abrahama i Marii Török. Od tych autorów pochodzą ponadto kluczowe dla wywodu pojęcia monogramu i kryptonimu.

obecność

narracja

MONOGRAM

pamięć

**NOTA O AUTORZE:**

Antoni Zając – ur. 1996, mgr, student Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. W ramach programu Diamentowy Grant realizuje projekt poświęcony twórczości Leo Lipskiego. Zainteresowania naukowe: twórczość Leo Lipskiego, zastosowania psychoanalizy w interpretacji tekstu literackiego, związki między filozofią, teologią i literaturą współczesną, teoria postsekalarna.