

Dzieci „piszą” stan wojenny, dorośli „przepracowują” traumy. Pamięć stanu wojennego w świetle teorii Dominicka LaCapry

Children „write down” martial law, adults „rework” traumas. Martial law memory in light of Dominick LaCapra’s theory

Kamila Berthold

Streszczenie: Artykuł stanowi próbę zrozumienia traumy stanu wojennego. Przy pomocy aparatu pojęciowego wypracowanego przez Dominicka LaCaprę analizie poddane zostały dwa utwory – *Wilczek* K. Ryrych oraz *Wroniec* J. Dukaja. Chociaż myśl amerykańskiego badacza skupia się przede wszystkim wokół treści traumatycznych powiązanych z II wojną światową i Zagładą, to jednak jego teoria przystaje także do innych trudnych wydarzeń historycznych. Autorka artykułu stara się zrewidować sposób, w jaki pamięć o stanie wojennym została zoperacjonalizowana przez pisarkę i pisarza, a także spojrzeć na ich teksty poprzez pryzmat osobistej strategii osvajania traumy. Analizowane utwory pokazują, iż stan wojenny nie jest „doświadczeniem niczyim”, a więc właściwie obecnym-nieobecnym, dotyczącym każdego i nikogo, przeciwnie – to ważny problem społeczeństwa polskiego, który wymaga jednak przenicowania oraz nowego, być może także kreatywnego spojrzenia.

Słowa kluczowe: stan wojenny, trauma, dzieciństwo, Dominick LaCapra, literatura polska

Abstract: The article is an attempt to understand the trauma of martial law. Using the conceptual apparatus developed by Dominick LaCapra, two works of contemporary Polish literature – *Wilczek* by K. Ryrych and *Wroniec* by J. Dukaj – are analyzed. Although the thought of the American researcher focuses primarily on the traumatic content associated with World War II and the Holocaust, his theory also befits other difficult historical events. The author of the article seeks to revise the way in which the memory of martial law has been operationalized by the writers, and to look at their texts through the prism of their personal strategies for taming the trauma. The analyzed works show that martial law is not a „nobody’s experience”, that is, it is actually present-absent, affecting everyone and no one; on the contrary, it is an important problem of Polish society, but one that needs to be reframed and looked at in a new, perhaps also creative way.

Key words: martial law, trauma, childhood, Dominick LaCapra, polish literature

„Stan wojenny trzeba zrobić”, stwierdził Jacek Dukaj (Dukaj, Orliński 2009) – i trudno nie przyznać autorowi *Wrońca* racji. Jak bowiem twierdzi, centralną rolę w pamięci zbiorowej Polek i Polaków odgrywa trauma komunizmu, a ściślej rzecz ujmując – stanu wojennego właśnie. Słowa Dukaja odnoszą się przede wszystkim do pamięci kulturowej i związanego z nią przeformułowania oraz przepracowania pewnych treści w zbiorowej świadomości. Tego natomiast w przypadku wspomnień, zwłaszcza o 13 grudnia 1981 roku, brakuje. Zamiast uporządkowanej materii, która mieściłaby traumy i lęki żyjących wówczas ludzi, otrzymujemy najczęściej opowieści inteligenckie, których autorzy nie spojrzeli na zagadnienie z punktu widzenia zmieniającej się perspektywy odbiorczej. Tego *novum* dostarcza literatura popularna, w tym przypadku zorientowana (w domyśle) na dzieci i młodzież.

Warto przyrzeć się więc utworom dotyczącym stanu wojennego skierowanym do młodszego czytelnika. Chciałabym poddać analizie dwa teksty: *Wilczka* Katarzyny Ryrych oraz *Wrońca* Jacka Dukaja. Zainteresowanie nimi można uzasadnić rozwiązaniami formalnymi oraz fabularnymi, takimi jak chociażby gry słowne czy rozbudowany świat, w którym dominującą rolę odgrywa dziecięca wyobraźnia. O ile jednak utwór Dukaja oscyluje na granicy pomiędzy konwencją literatury dziecięcej tudzież młodzieżowej a intertekstualnym horrorem, o tyle książka Ryrych jest ze swojego założenia skierowana głównie do młodszego odbiorcy.

W interpretacjach tych utworów pomocne okazują się koncepcje Dominicka LaCapry. Badacz w swych pracach skupia się zwłaszcza na kwestii empatii, zwracając uwagę na wiktyzmiację¹ czy niekontrolowane utożsamienie się z ofiarami (Tokarska-Bakir 2004, 198-199). Ta kwestia wiąże się z pojęciem „empatycznego niepokoju”² (LaCapra 2015, 63), który może przerodzić się w pewne niebezpieczeństwo: „Trudność pojawia się wówczas, kiedy wirtualne doświadczenie empatii otwiera drogę do zawłaszczenia doświadczenia ofiary, zaś współczucie dla ofiary staje się utożsamieniem” (LaCapra 2015, 63). Dodatkowe zagadnienie stanowi kwestia „identyfikacji z oprawcą i pogłębiania własnych skłonności do wiktyzowania innych” (LaCapra 2009, 102). Szczególnie warto wykorzystać przemyślenia LaCapry w tych obszarach badawczych, których eksplorowanie wiąże się z groźbą rozwoju relacji i emocji przeniesionych, a więc z „fałszywym zawłaszczeniem

1 Wiktyzacja stanowi dość rozległe zagadnienie, mieszczące się w obrębie teorii psychoanalitycznych. Często pojawiające się głosy, „że każdy w jakimś sensie jest ofiarą (albo ocalałym)” (LaCapra 2015, 99), wpływają na generalizowanie i zacieranie różnic pomiędzy ofiarami a oprawcami. Wtórna wiktyzacja może pojawić się nawet w toku badawczym. LaCapra postuluje, aby naszym udziałem stawało się doświadczenie, „w którym stawiamy się w położeniu innego, nie zajmując jednocześnie jego miejsca, nie mówiąc za niego ani nie stając się substytutem ofiary, zawłaszczającym jej głos i cierpienie” (LaCapra 2009, 175). Właśnie dlatego najistotniejsze okazuje się przyjęcie postawy „empatycznego niepokoju”.

2 To sposób reakcji na wydarzenia traumatyczne powinien charakteryzować również świadków drugiego stopnia, w tym historyków i literaturoznawców. Chociaż nierzadko ten stan wywołuje utajone traumy, to jest niezbędny – dzięki empatycznemu niepokojowi można próbować przepracować czy też oswajać przeszłe wydarzenia, a także odróżniać nieobecność od utraty. Pierwszy rejestr LaCapra umieszcza na poziomie ponadhistorycznym (choć nie wyklucza rozmieszczenia ambiwalentnego), drugi – na poziomie historycznym. Nieobecność stanowi więc doznanie uniwersalne, niepowiązane z czasem, z kolei utrata zawsze dotyczy jakiegoś konkretnego wydarzenia, jest doświadczeniem namacalnym, nawet jeżeli trudno uchwytym (zob. LaCapra 2015).

bólu innego” (Kisiel 2016, 122). Stąd tak duże zainteresowanie dociekaniem Amerykanina wśród humanistów, w tym literaturoznawców. LaCapra skłania się ku zdystansowanemu, krytycznemu, aczkolwiek opartemu na szczerzej empatii podejściu do traumatycznych treści, a jak wskazuje Joanna Tokarska-Bakir, każdy badacz zajmujący się tak trudnym tematem powinien wypracować własną koncepcję rozumienia traumy (Tokarska-Bakir 2004, 197-198). W przypadku Zagłady określa to badaczka „kontekstem ocalenia”. Praca nad nim polega na nieustannym różnicowaniu punktów widzenia oraz na skoncentrowanym i zdystansowanym zrozumieniu.

LaCapra omawiał także koncepcje dotyczące strachu, silnie związane z mechanizmami traumy. Opierał się przy tym m.in. na refleksjach Zygmunta Freuda oraz Martina Heideggera. Amerykański teoretyk twierdził: „nie istnieje żadna konkretna rzecz, której można się bać” (LaCapra 2015, 76). To wskazuje na silne powiązanie lęku z nieobecnością, co stanowi punkt wyjścia do rozważań na temat istoty psychicznego cierpienia. Wynika to z faktu, iż nieobecność wzbudza w jednostce określone reakcje (nawet w kontekście somatycznym), lecz nie zostaje w pełni skonceptualizowana. LaCapra zwraca uwagę, że jednostka odczuwa przymus, aby lęk przed nieobecnym skonkretyzować, obsadzić na miejscu niewiadomego „namacalne” postacie, rzeczy, sytuacje – wówczas nieprzyjemne odczucia będzie można przenieść na konkret i w ten sposób rozpocząć proces eliminacji czy ujarznienia strachu (LaCapra 2015, 76). Te ustalenia są ważne, jeżeli spojrzeć się na procesy osvajania traumy rozwijane w *Wilczku* i we *Wroncu*.

Istotne w słowniku LaCapry pojęcia „utrata” oraz „nieobecność”, mimo że silnie się ze sobą wiążą, nie stanowią binarnej opozycji. Według wskazówek badacza, brak może przekształcać się w stratę i odwrotnie, ale – co szczególnie interesujące – również nieobecność można przeformułować w te dwa obszary (LaCapra 2015, 71). To otwiera ciekawe możliwości interpretacji literackiego przedstawienia traumy stanu wojennego.

Stan wojenny widziany oczami Wilczka

Katarzyna Ryrych swoją historię rozpoczyna dobrze rozpoznany obrazem – oto na ekranie telewizora pojawia się generał Jaruzelski, a więc ktoś, kto wzbudza lęki i wywołuje niepokoje społeczne, stając się swoistym insygnium stanu wojennego. Mały Wiktor dowiadyuje się o tajemniczym Wronie (oczywiście w „świecie dorosłych” jest to WRON – Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego), nie potrafi jednak go sobie wyobrazić. Wielokrotnie próbuje porównać stwora z wronami, chociaż zdają się one wyglądać zwyczajnie i niczym specjalnym się nie wyróżniać: „Nie mogłem sobie wyobrazić Wrona. Wrony znałem dobrze – brodziły w śniegu, kiedy razem z tatą szliśmy przez park na strajk. (...) Ale nigdy dotąd nie widziałem żadnego Wrona” (Ryrych 2018, 15).

W *Wilczku* pojawia się również sytuacja dosyć dobrze obrazująca koncepcję LaCapry dotyczącą lęku (zob. LaCapra 2015) – chłopiec tworzy z drutu oraz strzępków czarnego materiału prototypową figurkę Wrona, jego matka natomiast dodaje jej okulary. W ten sposób powstają dwa paradygmaty. Po pierwsze, WRON skojarzony z wielkim, czarnym ptaszyskiem reprezentuje nieokreśloną siłą rządzącą stanem wojennym. Po drugie, Jaruzelski jako wykonawca decyzji dziwnego Wrona to jednocześnie twarz ówczesnej władzy.

Ten gest budzi w bohaterach nadzieję na pokonanie traumy, lecz można to osiągnąć jedynie poprzez powrót do sytuacji wyjściowej, owego niezmiennego *status quo*, a to jest już niemożliwe. Wiktor-Wilczek dzięki stworzeniu figurki Wrona zamienia nieobecność na utratę. Tę interpretację wspierają koncepcje LaCapry, według których „lęk towarzyszący nieobecności może nigdy nie zostać całkowicie wyeliminowany czy pokonany, dlatego trzeba nauczyć się z nim żyć” (LaCapra 2015, 76).

W tym kontekście zakończenie książki jest wyjątkowo patetyczne, a jednocześnie interesujące. W finale, kiedy mieszkańcy Krakowa dowiadują się, że kolumna pancernych samochodów jedzie w stronę Huty im. Lenina, wychodzą tłumnie na ulicę. Spontaniczne zgromadzenie staje się z konieczności wyrazem oporu wobec zaistniałej sytuacji, a wieńczy je odśpiewanie polskiego hymnu. I chociaż sytuacja nie uległa zmianie, bowiem gdzieś nadal czai się Wron, to zakończenie daje nadzieję, iż młody bohater i jego rodzina poradzą sobie z pełną grozą sytuacji. Wiktor przyjmuje zmodernizowaną tożsamość – staje się dzieckiem odpowiedzialnym za innych, które ma poczucie własnej sprawczości oraz obowiązku (w granicach realizmu psychologicznego przyjętych przez konwencję literatury dziecięcej). Tym samym można wysnuć wniosek, iż powrót do spokojnej, niezmaconej niebezpieczeństwem przeszłości jest niemożliwy – w świecie Wiktora zaszło zbyt wiele ważnych zmian. Groźna sytuacja nie została zażegnana, nic już nie będzie takie jak dawniej – ale z drugiej strony pojawił się załazek buntu. Bohaterowie w pewien sposób okiełznali strach, jednak ich kontrola nad grozą i niepokojem jest ograniczona – w zakończeniu Ryrych chce zagwarantować nam jej utrzymanie, tak naprawdę jednak tego zamiaru nie realizuje.

Warto zauważyć, iż *Wilczek* jako opowieść o stanie wojennym jest szczególnym uogólnieniem. Wynika to z pojawiających się w historii schematów, symboli, uproszczeń, wśród których można wymienić np. historię o losach niedźwiedzia Wojtka bądź przypomnienie, że nie było *Teleranka*. Gdyby Wiktor nie dokonał rozdzielenia utraty i nieobecności poprzez emblematyczny gest stworzenia Wrona, a tym samym dookreślenia istoty stanu wojennego, tożsamość bohatera nie ukształtowałaby się w ten sam sposób – traumatyczne zdarzenia stałyby się jej fundamentem. Opowieść snuta przez chłopca jest próbą oswojenia traumy.

Dzieje dziadka Wiktora (w latach 1939-1945) są dla tej historii istotne. Odczytujemy to poprzez aluzje widoczne w kreacji apokaliptycznego nastroju – bohaterowie książki bowiem wprost wypowiadają się o bieżących wydarzeniach jako o wojnie, np. „Pomyślałem, że chyba naprawdę zaczęła się wojna, bo wszystko nagle zrobiło się jakieś inne” (Ryrych 2018, 17); „Żadna wojna nie jest dobra. Żadna. Ale kiedy brat zaczyna walczyć z bratem...” (Ryrych 2018, 32); „To wojna dorosłych (...), ale to dzieci będą się uczyć historii” (Ryrych 2018, 49). Chociaż należy zgodzić się z LaCaprą, iż „trauma historyczna jest konkretna” oraz nie każdy zostaje nią dotknięty (LaCapra 2015, 99), to doświadczenia z zimy 1981 roku stały się istotne dla wszystkich żyjących wówczas Polek i Polaków. Społeczeństwo pomimo podziałów stworzyło specyficzną wspólnotę, czego przykładem jest zgromadzenie opisane w zakończeniu *Wilczka*. Wspólnotę – jak trzeba zaznaczyć – naznaczoną nieobecnością. Wyklucza się bowiem z niej te jednostki, które nie pasują do narracji. Nie ma w książce żadnych ważnych bohaterów oprócz studentów czy rodziny Wiktora. Jeżeli

inne postacie pojawiają się w tym utworze, to wyłącznie jako tło, w dodatku często groźne lub nieprzyjacielskie.

W relacji Wiktora i jego dziadka ważny jest kontekst empatii i utożsamiania się z ofiarą. Wnuk niejako przejmując perspektywę reprezentowaną przez nestora rodu. Nie można mówić o zawłaszczeniu narracji, natomiast pojawia się przemieszczenie – oto dziadek, lekarz wojskowy, nominuje do rangi bohatera współczesnej historii wnuka, który od tego momentu staje się ważnym podmiotem wszelkich działań. I mimo iż początkowo w *Wilczku* wszystko rozgrywa się w atmosferze wypełnionej codziennymi problemami, to wraz z rozwojem akcji wciąż przekonujemy się o nadzwyczajności tych wydarzeń, co można by określić mianem „zwykłej niezwykłości”. Ryrych udało się wydobyć ważną cechę dziecięcej perspektywy, a więc postawę w pewnej mierze egoistyczną, kiedy to ustanowienie stanu wojennego dla tytułowego bohatera wiąże się ze zniszczeniem jego ulubionego kubka, a strajki kojarzą się z kolorowym szalikiem otrzymanym od ojca (Ryrych 2018, 5). W toku akcji czytelnik zaobserwuje jednak dystansowanie się wobec pamięci o traumatycznych doznaniach. Historia *Wilczka* okazuje się być bardzo poważna, chociaż nie brakuje w niej elementów gry i zabawy, charakterystycznych dla świata dzieci, rozładujących pełen grozy nastrój (związany głównie z niedookreślonym strachem: przed generałem Jaruzelskim, Wronem, wojną, a może przed niewypowiedzianym innym?). W taki sposób zostaje także przedstawione stworzenie drucianego Wrona. LaCapra pisze, iż gra czy zabawa

może w pewnych przypadkach wskazywać na krytyczną relację wobec nawiedzających daną jednostkę niczym upiory wydarzeń i może zostać odniesiona do próby zrównoważenia przepracowaniem rozgrywania w działaniu (LaCapra 2009, 134)³.

W *Wilczku* można zidentyfikować pewną formę manipulacji pamięcią, która byłaby formą „użycia i nadużycia przeszłości” (LaCapra 2009, 125). Jest to bowiem tak spreparowana historia, aby mogło ją zrozumieć i uwierzyć w nią dziecko, a jednocześnie niewolna od działania stereotypowych i konwencjonalnych wzorców postrzegania świata. Takie spojrzenie blokuje wszelkie próby osvajania traumy, a tym bardziej przeżycie etapu żałoby. LaCapra uważa, że kompulsywne powracanie do tragedii wynika z niemożności zachowania dystansu wobec traumatycznego wydarzenia (zob. LaCapra 2015). Tymczasem próba przewyciężenia tego stanu to w *Wilczku* ukonkretnienie w zabawnej formie postaci Wrona. Na rozgrywanie żałoby na etapie społecznym nie ma jednak miejsca. Opowieść Wiktora to głos podkreślający, iż stan wojenny jest wart przepracowania.

Gdy poddaje się analizie relację między brakiem i utartą, to siłą rzeczy widoczne stają się niebezpieczne możliwości. Jeżeli lokujemy te dwie kwestie wyłącznie na płaszczyźnie zbiorowej, możemy posunąć się do krańcowej, totalnej utopii bądź unifikacji społeczności (LaCapra 2015, 62). Równie zagrażający jest fakt pogrążenia się w nieskończonej melancholii, niewykonalnej żałobie. Jak pisze Przemysław Czapliński, melancholia jest wiecznym niespełnieniem (Czapliński 2001, 252-263). Melancholik właściwie nie wie, co

³ Grę z odbiorcami prowadzi także sama autorka *Wilczka*, pokazując tożsamościową ewolucję dziecka oraz prowokując do odkrywania czy rozpoznawania miejsc i wydarzeń z tamtych lat.

jest przedmiotem jego utraty. W świetle ustaleń LaCapry jest to nieprzerwana działalność nieobecności, niemającej ani początku, ani końca. Ten proces pozostawia podmiot w nieustającym zawieszeniu. Co równie istotne, to fakt, że melancholik jest właściwie jednostką bez tożsamości, funkcjonującą w sferze iluzji, ponieważ obiekt jego uczuć jest nieosiągalny, gdyż „niewiadomy” (Czapliński 2001, 252-263). Okazuje się więc, że próba przepracowania traumy zostaje przerwana i z tego też powodu niemożliwa do zrealizowania. Zrównywanie ze sobą kategorii utraty i nieobecności zdradza, iż jednostka znajduje się w niemożliwej do przekroczenia aporii, w stanie zacierania się opozycji między przeszłością a terażniejszością.

Niemożność przewyciężenia stanu melancholii w utworze Ryrych uwidacznia się, gdy przekonujemy się, iż przemilczane zostają bohaterskie czyny kobiet. Jeśli żałoba nie stanie się procesem ogólnospołecznym (dotyczącym wszystkich, bez wyjątku), to nie będzie ona w ogóle możliwa. Trauma stanu wojennego to wszystko, co „realne, radykalnie obce i niebezpieczne” (Kobielska 2016, 331) – z tego względu autorka przepuszcza historię Wiktora przez filtr mający złagodzić i skonwencjonalizować rzeczywistość. Chroni w ten sposób chłopca przez drastycznym wdarcie się do jego umysłu rzeczywistej traumy (por. Orbitowski 2009).

Zastanawiające jest, czy stan wojenny i jego ofiary są w pełni unaocznione. „W rzeczy samej pewne widma, które nawiedzają jednostkowy podmiot albo wspólnotę można pożegnać w procesie żałoby tylko wówczas, kiedy zostaną one umieszczone w historii: określone i nazwane jako utraceni inni” (LaCapra 2015, 85) – tak twierdzi autor *Historii w okresie przejściowym*, opisując tym samym możliwość łagodzenia bólu poprzez przejście od formy melancholijnej do przestrzeni żałoby. Dla straumatyzowanych ofiar oraz świadków wydarzeń z lat 1981-1983 stan wojenny to nadal niezakończona przeszłość. Przy czym istotne stają się zakłócenia pamięci, pojawiające się klisze, których odbiorcy oczekują, gdyż rozpoznają w wyobrażonych *ex post* sytuacjach własne doświadczenia. Okazuje się, że konstrukt ten można przetworzyć. Ryrych ubiera go w konwencję zabawy i dystansowania się, ale jej opowieść nie jest wolna od sztampowości.

Wroniec jako próba przełamania melancholii

„Posłuchajcie, to nie zdarzyło się naprawdę” (Dukaj 2009, 7) – tak swoją na poły realistyczną baśń, będącą też grą z pamięcią, rozpoczyna Dukaj. Już na samym początku czytelnicy zostają włączeni w strukturę opowiadania oraz pamiętania. Określenie *quasi-realizm* dość dobrze oddaje koncepcję konstrukcji i fabularności *Wronca*. Zabawa, w którą włącza odbiorcę Dukaj, opiera się na założeniu, iż wydarzenia fantastyczne, nieprawdopodobne oraz cudowne pozostają wyłącznie w sferze marzeń sennych czy wyobraźni dziecka. W końcu w zakończeniu powieści uderza nas typowy chwyt wykorzystywany w wielu utworach – zdaje się, że Adaś po prostu budzi się ze złego snu i mający w gorączce, a to, co się wydarzyło, było tylko ułudą. To wrażenie zaburza spotkanie chłopca z tytułowym Wroncem w kluczowym momencie historii.

Pierwsze słowa powieści wskazują na to, że autor od samego początku zawiązuje z odbiorcą swoisty pakt oparty na wątpliwościach. Zakończenie książki zdaje się sugerować,

iz „to mogło wydarzyć się naprawdę”, w końcu oniryczna podróż zostaje (jak mogłoby się zdawać) całkowicie zdroworozsądkowo wytłumaczona.

LaCapra, opierając się na tezach z książki *Trauma. A Genealogy* autorstwa Ruth Leys, przywołuje teorię mimetyczną w badaniach nad traumą. Według niej, nawet jeżeli „mamy do czynienia z kłamstwem czy »fabrykowaniem« prawdy, jest ono konstytutywne dla doświadczenia traumatycznego” (LaCapra 2009, 113), więc jeśli ofiara mija się z prawdą, to nie robi tego świadomie (przy czym warto zaznaczyć, iż teorie antymimetyczne zakładają możliwość symulacji traumy). W związku z tym pojawiają się liczne znaki zapytania, poddające w wątpliwość podział zaproponowany przez Leys. Należy je wziąć pod uwagę. Przede wszystkim LaCapra stawia pytanie: „czy trauma jest generalnie większa, gdy mamy do czynienia z wydarzeniem rzeczywistym, a nie tylko fantazmatycznym, nawet jeśli zakłada się, że musi istnieć jakiś fantazmatyczny wkład, aby wydarzenie stało się traumatyczne?” (LaCapra 2009, 116, podkr. – K.B.). Czy powinniśmy określać wagę traumy w zależności od tego, czy jest ona wynikiem zdarzeń historycznych (rozpoznawalnych, społecznie zrozumiałych) czy też zdarzeń jednostkowych (a więc pojawiających się w umyśle konkretnej osoby, nie zawsze mających przełożenie na określoną sytuację)?

Dla rozważań o *Wrońcu* istotne jest to, iż Adaś mógł zostać straumatyzowany także w sferze majaczeń. Nie wydaje się więc konieczne, aby czytelnik uwierzył w podróż przez ogarnięty stanem wojennym świat. Ważne jest, iż trauma pojawia się we śnie, a po przebudzeniu (realnym czy fikcyjnym) nie kończy się, a wręcz przeciwnie – uwydatnia jeszcze bardziej, mimo iż pamięć bohatera zostaje amputowana.

Trauma historyczna jest powrotem do doświadczenia pierwotnego, odbierającym jednostce podmiotowość, w tym także wiarygodność i zdolność formułowania jakichkolwiek sądów. Osoba dotknięta traumą jest niepewna samej siebie, cofa się więc do pozycji bezbronnego dziecka (LaCapra 2009, 119). Być może z tego powodu Adaś jest taką figurą właśnie – z pozoru niewiarygodnym dzieckiem, żyjącym w świecie własnej wyobraźni. Zakładam, iż w wyniku działania czynników traumatogennych w umyśle chłopca dokonał się rozłam – na *Ja* fikcyjne i *Ja* realne. Mimo iż wydarzenia historyczne w powieści są w sposób nierzadko makabryczny zniekształcone, to zabieg ten zdaje się chronić dziecięcego bohatera przed prawdziwą traumą (Orbitowski 2009). Łączy się to z performatywnym odgrywaniem bolesnych wydarzeń, które mogłoby rozpocząć proces przepracowywania trudnych doświadczeń. W finale powieści jednak dowiadujemy się, że reakcja ta nie nastąpi, bowiem członkowie rodziny Adasia (zgodnie z umową zawartą przez chłopca z Wrońcem) – a także w końcu sam Adaś – uważają jego przygodę za falsyfikat.

Trauma rozregulowuje ciało Adasia, dając o sobie nieustannie znać. Dlatego też dziecko rysuje przerażające rysunki, a wkrótce z jego nosa zaczyna kapać krew. To, co dorośli biorą za osłabienie, okazuje się silnymi somatycznymi przejawami bolesnych wydarzeń. Są to swego rodzaju „blizny” czy też „resztki” z przeszłości, które nie mogą zostać w pełni usunięte w świecie teraźniejszym (LaCapra 2009, 137). Nawet jeżeli jednostka nie będzie w stanie się ich pozbyć, to powinna (w koncepcji amerykańskiego badacza) w procesie żałoby i rytualnego odgrywania odpierać niszczycielską siłę, chcąc ją zawładnąć. Zdaje się, iż w tym duchu utrzymane są ostatnie słowa powieści: „Wieczorem Adaś obejrzał w telewizji Dobranockę i podobała mu się” (Dukaj 2009, 246). Jest to całkowite odwrócenie kliszowego stwierdzenia o „Teleranku”, a jednocześnie zdanie umożliwiające powrót

do codzienności, chociaż już naznaczonej traumą. Dziecko – ofiara trudnych i bolesnych zdarzeń – nie jest ich w ogóle świadome, co wynika z finałowego starcia z przerażającym i potężnym wrogiem. Wroniec rozszczepia tożsamość Adasia na *Ja*, które odegrało pewne wydarzenia i stawilo im czoła (dzięki mocy słowa) oraz *Ja* udręczone, zafiksowane na własnym bólu, nieskończenie przeżywające i niemogące się wyzwolić spod działania traumy (zob. LaCapra 2009, 121). Chłopiec powraca do domu, zanurza się w świat „realny” czy też „realniejszy” niż ten, w którym odbył wielką podróż, ale z pewnym ujawniającym się w sferze podświadomości przekonaniem: „przeżywanie czy rozgrywanie w działaniu scen traumatycznych może nigdy nie zostać całkowicie czy ostatecznie pokonane, a nawet może stać się matrycą dla kolejnych doświadczeń, szczególnie intymnego i wysoce katektycznego rodzaju” (LaCapra 2009, 122). Chłopiec nieświadomie próbuje w sposób kompulsywny odreagować sceny przemocy – przejawia się to chociażby w jego niepokojących rysunkach. Praca ta jednak skazana jest na porażkę, bowiem Wroniec usunął świadomą wiedzę o traumie.

Interpretując rzeczywistość *Wronca* jako przestrzeń odgrywania cierpienia, dzięki której „przeszłość zostaje performatywnie ożywiona” (LaCapra 2015, 90), zauważamy, iż Dukaj uruchamia krąg pamięci o stanie wojennym, proponując przy tym przepracowanie traumy historycznej (zbiorowej, a nawet społecznej) za pomocą zindywidualizowanej żałoby. Wykorzystując terminologię LaCapry, można stwierdzić, iż w książce przedstawiono pomost między przeszłością a terażniejszością, zakładający bliskość i jednoczesny dystans między nimi. Bliskość na tyle intensywną, aby umożliwiła performatywną pamięć, a dystans na tyle duży, by nie dopuszczał do kompulsywności. W ten sposób możliwe jest myślenie krytyczne o druzgocących doświadczeniach (LaCapra 2015, 90). To, co przydarza się Adasiowi, jest swego rodzaju „teatralizacją” bolesnych scen, ale kontrolowaną i odpowiednio dozowaną – taką, która umożliwia „wszelkie działania zmierzające do nadania kształtu zbiorowo (i kulturowo) pamiętanym wydarzeniom” (Kobielska 2016, 325).

Tak w wywiadzie z Wojciechem Orlińskim o pracy pamięci stanu wojennego wypowiedział się sam Dukaj:

W miarę dorastania, w miarę zdobywania informacji wtórnej, z innych źródeł – sukcesywnie rewidujemy oryginalne wspomnienia, ujmując je w dopiero zdobyte schematy pojęciowe, i potem pamiętamy już tylko wspomnienia wspomnień i wspomnienia wspomnień wspomnień, aż się spotyka kilku trzydziestoparolatków i okazuje się, że wszyscy mają pod powiekami te same trzy-cztery emblematyczne obrazy (Dukaj, Orliński 2009).

Autor *Wronca* w trafny sposób ujmuje proces przyswajania nie-swojej pamięci. Dukaj postanowił zrewidować wspomnienia, jakie tworzyły się wówczas w umysłach jednostek, zwłaszcza dzieci i zostały znacząco utrwalone w kulturowym oraz społecznym przekazie przez różnorodne teksty. We *Wroncu* główną rolę żałobnego oraz performatywnego przetworzenia odgrywa słowo.

Słowo ma moc twórczą i sprawczą, a jego wasalem jest główny bohater. Ważne, iż siła Adasia tkwi nie tylko w piśmie, ale także w mowie. Po pierwsze, chłopiec potrafi posługiwać się maszyną do pisania. Pomaga mu to nie tylko ochronić rodzinę, ale także przedostać się do siedziby Wronca. Cała biurokratyczna machina nabiera w umyśle Adasia

znamion magii i tajemnicy (Błaszowska 2014). Dzięki temu słowo dziecka ma taką samą siłę działania jak oficjalne dokumenty tworzone przez wysokich rangą urzędników. Do pewnego momentu zapewnia to bezpieczeństwo bohaterom:

Adaś stanął na palcach i pokazał Milipantowi papiery Oficjalne.

– Przyszliśmy do babci, proszę pana. I wujka. I siostry. Małej.

Miłypan zgarbił się nad dokumentami.

Przeczytał, Wyprostował się. Zasalutował.

– Tędy, bywatele (Dukaj 2009, 111).

Po drugie, także w mowie chłopiec toczy walkę przeciwko złu:

Odtąd opowiadał już tylko bajki znane mu z książek. O piratach, o królach i rycerzach, o duchach i potworach, o gwiazdach i planetach, o Indianach. Huśtał nogami i rysował w powietrzu fantastyczne stwory. Jednorożce, roboty, krokodyle, ufoludki, feniksy, mały.

Słuchały dzieci i słuchali ich rodzice. A im dłużej słuchali, tym mniej i mniej szarzy się robili. Kolory wychodziły im na twarze i ubrania (Dukaj 2009, 109).

Za pomocą słowa tworzy także nową rzeczywistość, chociażby w sytuacji, kiedy dzięki formułce „Pantustał”, udaje mu się wydostać z kolejki do sklepu. Dzięki opowieściom może on również odnaleźć właściwą drogę do siedziby głównego antagonisty.

Jak pisze Marta Błaszowska, Adaś wykorzystuje „uproszczone rytualne akty mowy” (Błaszowska 2014, 93), umożliwiające zetknięcie ze sferą *sacrum*. Dla LaCapry przetworzenie strauumatyzowanej przeszłości w zabliznioną, lecz pozbawioną szwów terażniejszość jest możliwe poprzez narrację. Stąd też działanie chłopca, które można określić jako „leczenie mową”. Ustrukturyzowana oraz w logiczny sposób skomponowana opowieść przygotowuje w odpowiedni sposób grunt pod właściwie funkcjonującą pamięć, w której trauma, owszem, nadal będzie uwzględniona, natomiast nie wysunie się na pierwszy plan. Amerykański badacz pisze: „Narracja może również, szczególnie poprzez zaświadczenie i składanie świadectwa, pomóc w sposób performatywny otworzyć zamkniętą dotąd przeszłość” (LaCapra 2009, 159). To właśnie umożliwia Dukaj małemu Adasiowi.

Idiolekt chłopca postrzegam jako swoistą zabawę pomagającą po pierwsze – zwerbalizować trudne doświadczenie, a po drugie – skonkretyzować je i w ten sposób włączyć traumę w obręb przepracowywania oraz odgrywania. Poprzez uświęcone słowo Adaś staje się podmiotem o statusie ocalonego, jednak w chwili „powrotu” jawi się jako ofiara wydarzeń granicznych (takich jak utrata poczucia bezpieczeństwa i bliskich osób), która nie jest w stanie zdystansować się wobec nich (LaCapra 2009, 136-137). *Wroniec* to więc próba pokonania melancholii, w jakiej zamknięte jest polskie społeczeństwo.

Kiedy (...) utrata zmienia się w nieobecność (...), mamy do czynienia z impasem nieskończonej melancholii, niemożliwej żałoby i nierozwiązywalnej aporii, w której wszelki proces przepracowania przeszłości i jej historycznych strat okazuje się niemożliwy czy przedwcześnie przerwany (LaCapra 2015, 62).

Na poziomie społecznym ci, którzy przeżyli stan wojenny, pozostali na pozycji bezwolnych ofiar; w ich umysłach doświadczenie to pozostawiło niezabliźnioną ranę – traumę. Dukaj ukazuje czytelnikom zniekształcony stan wojenny (zob. Błaszczowska 2016, 86: „wydarzenie historyczne, do którego nawiązuje fabuła (...) nie zostaje nazwane wprost ani określone jako prawdziwe”) – zniekształcony za pomocą fantazji, języka, kompozycji, rozwiązań fabularnych oraz właściwej struktury. Czas ten został jednak zapieczętowany nieobecnością i zepchnięty w przepaść. Doskonale ilustrują to losy Adasia, który przeżył wiele strasznych i bolesnych zdarzeń, lecz ostatecznie zepchnął je w obszar nieobecnego – jego umysł nie był w stanie tych doświadczeń przepracować.

Historię przedstawioną we *Wrońcu* warto traktować jako pogrzeb odprawiony wydarzeniom stanu wojennego i wszystkim społecznym traumom. W ten sposób Dukaj ofiarowuje nam możliwość porzucenia postawy melancholijnej. Zdaje się, iż *Wroniec* dokonuje tego, czego nie był w stanie wyrazić *Wilczek* – nie próbuje ukryć traumy, a wręcz przeciwnie, intensywnie ją akcentuje, aby w finale symptomatycznie ukazać kondycję społeczeństwa w postaci figury małego chłopca. Mimo iż według LaCapry nieobecność nie wiąże się z wydarzeniem historycznym (LaCapra 2015, 66), to jednak nieświadomym udziałem społeczności może stać się niekiedy „nieprzekraczalna trauma historyczna” (LaCapra 2015, 99). Autor *Historii w okresie przejściowym* utrzymuje, iż rozgraniczenie pomiędzy traumą strukturalną a historyczną jest trudne, co łączyłoby się ściśle z wymagającą (ale oczywiście nie niewykonalną) dyferencją. To daje możliwość traktowania trudnego okresu początku lat osiemdziesiątych jako prawdziwej nieobecności, dotyczącej konkretnego wydarzenia, ale w ramach zbiorowego przetworzenia zepchniętej w sferę niejasnej mityczności.

W opowieści o Adasiu i Wrońcu najistotniejsze są słowa wypowiedziane przez samego Wrońca w kluczowej scenie, niejako kończące tę baśń:

OPUŚCISZ TE KRAINY. NIKT CI JUŻ NIE DA WIARY. CHOĆBYŚ MÓWIŁ I MÓWIŁ. PISAŁ I PISAŁ. TY TEŻ NIE UWIERZYSZ. BĘDĄ CIĘ NUDZIĆ. WYŚMIEJESZ POTWORY I CUDA I TAJEMNICE. SŁOWA BĘDĄ BRZMIAŁY JAK SŁOWA. PRZEJRZYSZ JE NA WYLOT. NIC INNEGO SIĘ ZA NIMI NIE KRYJE, TYLKO RZECZY. BĘDĄ CIĘ NUDZIĆ. OPUŚCISZ TE KRAINY I NIGDY NIE POWRÓCISZ (Dukaj 2009, 237).

„Słowa będą brzmiały jak słowa” – a więc bohater utracił na zawsze twórczą moc. Święta siła zostaje utracona na rzecz codzienności, fantazja zagłuszona w ramach traumy. Bolesne doświadczenie będzie uwidaczniać się w sposób niekontrolowany. Chłopiec już nie powróci do „tych krain” i zamknięty zostanie we własnym umyśle, w którym nic go już nie ochroni, bowiem czeka tam na niego tylko traumatyczna blizna. Język Adasia traci swoją magiczność i odtąd pełni funkcję wyłącznie nazywania, nie stwarzania. Tak wygląda w lustrze Dukaja pamięć o stanie wojennym w Polsce. To w sferze wrażliwości czytelnika leży rozpoznanie, czy zakończenie powieści umożliwia oswojenie pamięci o przeszłości, czy może odbiera nadzieję na przeżycie żałoby.

Podsumowanie

LaCapra wskazuje, iż historia często ciąży i nęka daną społeczność, stawiając przed nią nowe i zawiłe problemy. Badacz przekonuje, aby gruntownie zastanowić się nad kwestią żałoby czy pojęciem przepracowywania. Oba te zagadnienia nie gwarantują pełnego „wyleczenia” czy „zapomnienia”, ale stanowią punkty oparcia wobec treści traumatycznych. Potrzebne jest przepełnione empatią przywoływanie traumy, które umożliwi ofiarom zdystansowanie się od niej. Taki proces wymaga udziału całego społeczeństwa. Byłby to mechanizm terapeutyczny, który można włączyć w nurt Freudowskiej i Lacanowskiej „(auto)terapii słowem”. W takiej interpretacji opowieści o stanie wojennym zajmują szczególne miejsce.

Ryrych i Dukaj w swoich opowieściach nieco inaczej konkretyzują schematy dotyczące stanu wojennego. Najważniejsze jest jednakże to, iż obie te historie stanowią próbę reformułowania procesu odgrywania żałoby. W *Wilczku* bohater dokonuje transformacji nieobecności w utratę, z kolei we *Wrońcu* dochodzi do ostatecznego „rozprawienia się” z prywatnym oraz zbiorowym obrazem stanu wojennego. Opowieści te można – w większym bądź mniejszym stopniu – ująć w metaforę odprawiania pogrzebu. Komu lub czemu? Przede wszystkim własnemu *Ja* z dzieciństwa, *Ja* strauumatyzowanemu i niepotrafiącemu poradzić sobie z własnymi lękami, *Ja* boleśnie wspominającemu i rozpamiętującemu trudne sytuacje z przeszłości. Z tego względu jeszcze silniej uobecnia się rola dziecka – tego, „które patrzyło na PRL-owską rzeczywistość, niewiele z niej rozumiejąc” (Nowaczewski 2009, 187).

Bibliografia

- Błaszczowska Marta, 2014, „*Nic innego się za tym nie kryje, tylko rzeczy*”. *Rola słowa we „Wrońcu” Jacka Dukaja*, „Maska”, nr 23, s. 86-98.
- Czapliński Przemysław, 2001, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgia w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków.
- Dukaj Jacek, 2009, *Wroniec*, Jabłoński J. (ilust.), Kraków.
- Dukaj Jacek, Orliński Wojciech, 2009, *Stan wojenny trzeba zrobić*, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,7224800,stan-wojenny-trzeba-zrobic.html> (dostęp: 30.09.2022).
- Kisiel Anna, 2016, *Uraz – bliskość – nie-pamięć. Psychoanalityczny dyskurs traumy do Freuda do Ettinger*, „Narracje o Zagładzie”, nr 2, s. 115-132.
- Kobielska Maria, 2016, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Warszawa.
- LaCapra Dominick, 2009, *Historia w okresie przejściowym*, Bojarska K. (przeł.), Kraków.
- LaCapra Dominick, 2015, *Trauma, nieobecność, utrata*, Bojarska K. (przeł.), w: *Antologia studiów nad traumą*, Łysak T. (red.), Kraków, s. 59-108.
- Nowaczewski Artur, 2009, *W szponach wronca. Baśń PRL-em napisana*, „Topos”, nr 6, s. 187-189.
- Orbitowski Łukasz, 2009, *Xavras Wroniec, czyli baśnie polskie*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/xavras-wroniec-czyli-basnie-polskie-135680> (dostęp: 30.09.2022).

Ryrych Katarzyna, 2018, *Wilczek*, Szyrszeń S. (ilust.), Łódź.

Tokarska-Bakir Joanna, 2015, *Kontekst ocalenia. O empatii i żalobie w historii, literaturze i gdzie indziej*, „Ruch Literacki”, nr 2, s. 205-218.

O Autorce:

Kamila Berthold – absolwentka Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracę magisterską poświęciła rozważaniom dotyczącym traumy, pamięci, przełomów historycznych oraz dzieciństwa. Interesuje się również literackimi obrazami II wojny światowej i Zagłady.