

## Traumatyczna pamięć Wacława Iwaniuka

ABSTRACT. Rydz Agnieszka, *Traumatyczna pamięć Wacława Iwaniuka* [Traumatic memory of Wacław Iwaniuk]. „Przestrzenie Teorii” 16. Poznań 2011, Adam Mickiewicz University Press, pp. 179-204. ISBN 978-83-232-2337-5. ISSN 1644-6763.

Although the term “trauma” has recently been a bit abused, it is very well justified with regard to the poetry of Wacław Iwaniuk. Literary transformation of the biography of the author of “The Mirror” (World War II soldier serving on the front, prisoner of war and liberator of concentration camps in Germany) is realised within the “autobiographic space” of Ph. Lejeune. The war trauma is revealed in Iwaniuk’s literary output in the flashes of memory. Persistent reappearance of war scenes has been conveyed by the poet in a series of oneiric images. The metaphor of “a wound” (P. Ricoeur, R. Nycz) refers also to the post-war experience of a political exile. Wacław Iwaniuk lived outside Poland since 1939 and in 1948 he settled in Canada where he stayed till his death in 2001.

### 1. Przestrzeń autobiograficzna

Na rok 2011 przypada dziesiąta rocznica śmierci Wacława Iwaniuka, polskiego twórcy od 1948 roku tworzącego w Kanadzie. Nie stał się on poetą znanym szerszej publiczności, a z pewnością nie zasługuje na niebyt zapomnienia.

Niedostatek obecności Iwaniuka w Polsce jest powodem ważnym, lecz przecież nie jedynym przemawiającym na rzecz przybliżenia jego losów. Warto przyjrzeć się biografii autora *Lustra*, głównie z powodu nasycenia jej tragizmem zdarzeń o sile podporządkowującej sobie bez reszty świadomość poety w dalszej egzystencji. Ponadto jego biografia – jak każda, zachowała też swoje tajemnice. Przez lata niczym bumerang powracał w kolejnych opracowaniach biogramu pisarza<sup>1</sup> błąd dotyczący roku urodzin Iwaniuka: 1915. Źródłem dezinformujących wiadomości miał okazać się sam poeta. W jakim celu podawał mylne dane, odmładzając się o trzy lata? Nie znajdziemy już dziś wyjaśnienia tej kwestii. Dopiero Jan Wolski w swojej książce *Wacław Iwaniuk. Szkice do portretu emigracyjnego poety*<sup>2</sup> sprostował tę pomyłkę biograficzną na podstawie rosyjskojęzycznego zapisu w Urzędzie Stanu Cywilnego w Siedliszczu, niedaleko miejsca narodzin późniejszego poety, ponieważ nie zachowały się księgi parafialne. Ale po kolei.

<sup>1</sup> Sprawę wyjaśnia Jan Wolski w monografii: *Wacław Iwaniuk. Szkice do portretu emigracyjnego poety*, Toronto–Rzeszów 2002.

<sup>2</sup> Tamże, tu: *Wstęp*, zwłaszcza s. 7-14.

Wacław Iwaniuk przyszedł na świat jako najmłodsze z siedmiorga dzieci Szczepana Iwaniuka i Józefy z Dyszewskich 4 lub 17 grudnia<sup>3</sup> 1912 roku w miejscowości Chojno Stare na Lubelszczyźnie. Zadebiutował tomikiem wierszy: *Pełnia czerwca* (1936). Nim w maju 1939 roku<sup>4</sup>, po zdanych egzaminach końcowych na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie studiował, wyjechał na praktykę konsularną do Argentyny, opublikował jeszcze *Dzień apokaliptyczny* (1938). W Buenos Aires zastał go wybuch II wojny światowej. Iwaniuk z przystankami w Brazylii i Włoszech dotarł do Francji. Tam dostał przydział wojskowy do Samodzielnej Brygady Strzelców Podhalańskich i w ramach tej formacji brał udział w walkach pod Narwikiem. Po przrzuceniu korpusu ponownie do Francji, już po kapitulacji tego państwa, przedostał się wraz z grupą żołnierzy do Marsylii z następującym planem: wpierw dotrzeć do Gibraltaru, gdzie funkcjonowało polskie poselstwo, a później stamtąd do Armii Polskiej formującej się w Anglii. Jednak na skutek błędnej nawigacji na morzu zamiast do Gibraltaru Iwaniuk wraz z kilkoma tułaczami dopłynęli wprost do hiszpańskiego portu wojennego. Został osadzony w ciężkim frankijskim więzieniu, a po dwu miesiącach przeniesiony do obozu jenieckiego Miranda de Ebro. Przebywał tam od 18 października 1940 roku do 20 marca 1943. W końcu na skutek negocjacji aliantów z władzami hiszpańskimi polscy więźniowie zostali uwolnieni. Z postojami w Portugalii oraz Gibraltarze udało się Iwaniukowi dołączyć do formującego się w Szkocji wojska polskiego. W Dywizji Pancерnej generała Stanisława Maczka uczestniczył w lądowaniu wojsk alianckich na plażach Normandii, a potem przez Belgię i Holandię dotarł do niemieckiego Wilhelmshaven. Na terenie Niemiec brał udział w wyzwolaniu obozu koncentracyjnego, a potem organizowaniu pomocy dla byłych więźniów. Po powrocie do Anglii zapisał się na uniwersytet, ale po roku – podobnie do wielu polskich weteranów II wojny, nie widząc dla siebie miejsca na Wyspach Brytyjskich – podjął decyzję o wyjeździe do Kanady, dokąd przyплыł statkiem w listopadzie 1948 roku. Niedaleko Edmonton (prowincja Alberta) osiedlił się w małej osadzie Thorsby, na farmie należącej do wuja Józefa Krukowskiego, aby przemieszkawszy tam rok, przenieść się do Toronto, gdzie osiadł na stałe. W mieście nad jeziorem Ontario mieszkał aż do śmierci w styczniu 2001 roku.

<sup>3</sup> Rozbieżność tę prawdopodobnie tłumaczą różnice spowodowane zastosowaniem kalendarza gregoriańskiego albo juliańskiego, w biogramach przygotowywanych przez różnych autorów spotkać można oba warianty dat dziennych.

<sup>4</sup> Wiadomości biograficzne na temat losów Wacława Iwaniuka od wybuchu wojny opieram na wywiadzie, jakiego poeta udzielił Janowi Wolskiemu. Zob. J. Wolski, *Kim Pan jest, Panie Iwaniuk? Rozmowa z poetą emigracyjnym*, [w:] *Podróż w głąb pamięci. Szkice, wspomnienia, wiersze*, red. J. Wolski, H. Wójcik, E. Zyman, Toronto 2005.

Twórczość Iwaniuka, idealnie przylegająca do jego biografii, bez mała stanowiąca z nią jednorodny stop „życiopodobny”, przedstawia wyjątkowo spójną całość: tematyczną, estetyczną, światopoglądową, która aż prosi się, aby z wykorzystaniem terminologii Philippe’a Lejeune’a uznać ten typ nawiązań do własnego życiorysu, jaki spotykamy w twórczości polskiego poety, za rodzaj „przestrzeni autobiograficznej”. Wprawdzie pomysł Lejeune’a dotyczył sytuacji autobiografa i równocześnie pisarza, który wzorem Gide’a i Mauriaca zachęca swojego czytelnika do wszczęcia poszukiwań autobiograficznych na terenie powieściowym i – *vice versa*, uzyskana w ten sposób przez autorów podwojona perspektywa interpretacji ich dzieł, płynąca przeciw z respektowania obu „paktów”: pospołu (autobiograficznego i powieściowego), dawała w rezultacie wymierne korzyści wymienionym pisarzom. Był to, zdaniem Lejeune’a, „efekt stereograficzny”<sup>5</sup>. Francuski teoretyk rozwijał ów koncept terminologiczny następująco:

Nie chodzi już o to, co miałyby być prawdziwsze, autobiografia czy powieść. Ani jedna, ani druga: autobiografii zabraknie złożoności, wieloznaczności, a powieści – dokładności. A więc: i jedna i druga lub raczej – jedna w *stosunku* do drugiej. Tym, co znaczące staje się przestrzeń, w którą wpisują się obie kategorie tekstów i która jest niesprowadzalna do żadnej z nich. Ów efekt wzajemnego skonstrastowania wynika z zaproponowania czytelnikowi swoistej „przestrzeni autobiograficznej”<sup>6</sup>.

Zamiast sprowadzać pożytki wynikające z łączenia obu porządków: życiorysowego z literackim do zabiegu „kontrastowania” – co wynika bezpośrednio z projektu Lejeune’a – proponuję raczej, aby potraktować oba jako scalony obszar przenikania [wyróżnienie – A.R.] się materii biograficznej z literackim jej przetworzeniem. W tym przypadku jedno drugim się oświetla i dopełnia do całości, jaką w moim przekonaniu pozostaje poezja stworzona przez autora *Nocnych rozmów*.

Za tym, żeby biografię poety traktować integralnie z jego dziełem, przemawiają również głosy polskich emigrantów, dla których Wacław Iwaniuk pozostał kimś w rodzaju modelowego wcielenia „pisarza na obczyźnie”, nieomal parenetycznego wzorca dla nowych pokoleń przybywających do Kanady z Polski, zwłaszcza dla emigracji „solidarnościowej” z lat osiemdziesiątych. Typowy może tu być głos Edwarda Zymana, przedstawiciela kanadyjskiej Polonii, we wspomnieniu którego padają znamienne słowa dedykowane *im memoriam* pisarza:

<sup>5</sup> Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] tenże, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 54.

<sup>6</sup> Tamże.

Oto mieliśmy okazję poznać osobiście twórcę, który swoim dziełem i całym życiem dawał wyraz konsekwentnej postawie „Bezkompromisowego strażnika wartości uznanych za fundament ideowo-etyczny emigracji niepodległościowej”<sup>7</sup>.

## 2. Przestrzeń traumatyczna

Pojęcie „trauma” używane jest współcześnie z niespotykaną wcześniej częstotliwością. Pierwotnie medyczny termin oznaczający uraz fizyczny poniesiony przez człowieka rannego, w każdym razie potrzebującego interwencji profesjonalnej chirurgii, rozszerzył swój zakres tak dalece, że bywa utożsamiany nawet ze zranieniami emocjonalnymi o błahym podłożu, a nawet z popularną depresją. Jakkolwiek termin „trauma” wydaje się obecnie zdecydowanie nadużywany, a włączanie go do języka interpretacji rozmaitych zjawisk kultury na zasadzie dobrowolności powoduje swego rodzaju znużenie czy wręcz irytację wywołane owym przesystem. Są jednak postaci reprezentacji doświadczenia memorystycznego, dla których opisu niezbywalne będzie uruchomienie tego pojęcia. Procedury analityczno-interpretacyjne wyzyskujące „metaforykę ran” występują przede wszystkim w rozprawach na temat Zagłady. Na prawach przykładu w kategoriach „traumy” i „kultury posttraumatycznej” doświadczenie Szosa zinterpretowała Aleksandra Ubertowska<sup>8</sup>. Ważnym kontekstem dla problematyki pozostają rozważania Paula Ricoeura o manipulowaniu przeszłością prowadzące do „zranień”, a nawet „chorób” pamięci zbiorowej<sup>9</sup>.

Swego czasu także Ryszard Nycz uzasadniał konieczność odczytania artystycznych dokonań Tadeusza Różewicza pod kątem zapisu zwerbalizowanych w niej „traum”, bo w opinii tego badacza o wyjątkowej ekspresyjności pisarstwa poety przesądziła głównie zawarta w nim ekspozycja głębokich „zranień”:

Chciałbym tedy jedynie wyrazić przekonanie, że perspektywa ta pozwala dostrzec to, co – w moim odczuciu – najbardziej osobiste i zarazem przesądzające o osobliwości, czy nawet niepowtarzalności własnego idiomu poetyki Różewicza [... A.R.] Mówiąc krótko i nazbyt upraszczająco: twórczość Różewicza w swej istotnej części żywi się urazami [wyróżnienie – A.R.] (bez względu na to, czy są one wynikiem wydarzeń historii powszechnej czy intymnej, oso-

<sup>7</sup> E. Zyman, „Puste karki jak wyrzut wieczności”. *Kilka głos do portretu Wacława Iwaniuka*, [w:] *Podróż w głąb pamięci...*, s. 162.

<sup>8</sup> A. Ubertowska, *Świadectwo – Trauma – Głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Kraków 2007.

<sup>9</sup> P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 92-121.

bistej); najlepsze zaś jego utwory zawdzięczają swą niezwykłą siłę i skuteczność oddziaływania transpozycji zasad urazowej struktury na zasady poetyki<sup>10</sup>.

Chociaż Nycz pojęcia „pamięć autobiograficzna” nie używał, gdy postulował konieczność nowych odczytań twórczości Różewicza (wtedy termin ten nie funkcjonował w polskich badaniach), ale czynniki konstytuujące poetycki idiom autora *Kartoteki*, wyróżnione przez niego w peryfrazach: „to, co najbardziej osobiste”; „to, co przesądzające o osobliwości czy nawet niepowtarzalności”, nie są przecież niczym innym niż opisem składowych pamięci w jej wymiarze osobistym.

Innym polskim poetą, którego świat wykreowany został na mocy trwałego doświadczania traumy, dosłownie „karmiący się” poniesionymi urazami, na skalę porównywalną z tą rejestrowaną u Różewicza, także dla którego śmierć przedstawia główny, „królewski temat” – jest na pewno Waław Iwaniuk.

Stwierdzone na podstawie organizacji świata przedstawionego liryków autora *Lustra* ujmowanie przez niego rzeczywistości powojennej w kategoriach ostrego kryzysu kultury oraz – w reakcji na ten dotkliwy stan – ukształtowanie podmiotu tej poezji w postaci Ja dotkniętego rozchwianiem tożsamości, pozwoliło Kryszakowi określić jego kondycję słowami: „poczucie niedoistnienia”<sup>11</sup>. Równocześnie obrona perspektywa umożliwiła badaczowi przekroczenie wymiaru prostej tematyzacji problematyki wojennej – i co z tym związane – dominacji wszechobecnej śmierci w twórczości Iwaniuka, spotykane w innych omówieniach. Otóż na aspekt wyobrazeniowy, na „wyobraźnię traumatyczną”<sup>12</sup> jako fundament poetyckiej wyobraźni autora *Ciemnego czasu* padł akcent w pionierskim szkicu Kryszaka, gdzie jednak (acz w zgodzie z ówczesnymi intencjami piszącego) kwestia traumatycznego uformowania imaginacji polskiego poety z Kanady została tylko wzmiankowana. W płaszczyźnie tekstowej odpowiednikiem owej diagnozy rzeczywistości, sformułowanej tak radykalnie w twórczości pisarza, miała być zasada redukcji: odejmowania rzeczy od świata, ogółacania poety z artystycznej rekwizytorni oraz pozbawianie jego działań artystowskiej swobody w imię zaciągnięcia zobowiązania moralnego. Tak brzmi komplet tez toruńskiego literaturoznawcy w pracy z 1985 roku.

<sup>10</sup> R. Nycz, *Tajemnica okaleczonej poezji. Trzy glosy do twórczości Tadeusza Różewicza*, [w:] *Zobaczyć poetę*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993, s. 106. Zob. też: tenże, *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*, [w:] R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001.

<sup>11</sup> J. Kryszak, *Wyobraźnia traumatyczna. Próba przybliżenia poezji Waława Iwaniuka*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, praca zbiorowa, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Wrocław 1985, s. 117. Zob. także: J. Kryszak, *Literatura złej chwili dziejowej*, Łódź 1995.

<sup>12</sup> Tamże.

W całej poezji Wacława Iwaniuka powstałej po granicznym dla jego biografii Wrześniu 1939 – od pierwszego tomu po wojnie *Czas Don Kichotta*<sup>13</sup> (1946), aż po zbiór *W ogrodzie mego ojca. Wiersze z lat 1993–1996* (1998) – stale zaznacza swą obecność doskonale jednolita pamięć ukształtowana pod naporem traumatycznych zdarzeń wojennych. Stąd też najwłaściwszym dla niej określeniem będzie formuła pamięci traumatycznej<sup>14</sup>.

Czym dla genologicznie definiowanej autobiografii pozostaje sam żywioł życia, tym dla pamięci w jej urazowej odmianie będzie trauma. Interferowanie wskazanych przeze mnie czterech „fal”: autobiografii, biografii, traumy oraz memorii w obrębie integralnie traktowanej poezji autora wierszy pt. *Milczenia*, w moim przekonaniu pozwala na mówienie już nie o „efekcie stereograficznym”, zaproponowanym przez Lejeune’a, gdzie potencjał gatunkowo rozumianych autobiografii i powieści procentuje uzyskaniem synergicznych korzyści, lecz o „efekcie stroboskopowym” czy ściślej – „strobograficznym” pamięci zdarzeń traumatycznych. Światło stroboskopowe, co wiadome, ma tę właściwość, że w świetlistym błysku gwałtownie tnie całe obrazy na wiele podzielonych fragmentów. Zupełnie analogiczny proces tzn. kawałkowania rzeczywistej egzystencji odbywa się w świadomości Ja poddanego sile oddziaływania traumy, czego wyrazem jest stan opisywany w języku psychologów jako „dysocjacja”<sup>15</sup>. To pojęcie rozumiane szeroko oznacza blokadę bodźców płynących z zewnątrz i koncentrację na świecie wewnętrznym przez człowieka w sytuacji zagrożenia. Na skutek zawężenia pola świadomości przez Ja informacje zostają wtedy podzielone i odtąd przechowywane w pamięci w postaci izolowanych fragmentów. Toteż za typowe objawy uważa się w dysocjacji zaburzenia pamięci, a w następstwie jej skutków długofalowych, gdy uraz przechodzi w stan chroniczny, również fragmentację Ja,

<sup>13</sup> Utwory Wacława Iwaniuka pochodzą z wydań, które oznaczam skrótem po cytacie z podaniem w nawiasie numeru strony, skąd zostało zaczerpnięte przytoczenie: *Milczenia. Wiersze 1949–1959*, Paryż 1959 (M); *Wybór wierszy*, Paryż 1965 (WW); *Ciemny czas*, Paryż 1968 (CC); *Nemesis idzie pustymi drogami*, Londyn 1978 (NIPD); *Lustro*, Nowy Jork 1986 (wyd. II) (L); *Nocne rozmowy*, Londyn 1987 (NR); *Moje strony świata*, Paryż 1994 (MSS); *W ogrodzie mego ojca. Wiersze z lat 1993–1996*, Toronto–Toruń 1998 (WOMO).

<sup>14</sup> Diagnoza Janusza Kryszaka: „Przez wszystkie te dziesięciolecia spędzone w Kanadzie był Iwaniuk poetą traumatycznej pamięci [wyróżnienie – A.R.], która nie może uwolnić się od presji doświadczenia wojennego, gdyż to ono właśnie zdeorganizowało u podstaw możliwy porządek biografii, projekt życia rysujący się w latach młodości, a wyobraźnię poraziło trwale obrazami doznanej grozy”. J. Kryszak, *Wacław Iwaniuk samotność poety*, [w:] *Podróż w głąb pamięci...*, s. 41.

<sup>15</sup> E. Zdankiewicz-Ściagała, M. Przybylska, *Trauma. Proces i diagnoza. Mechanizmy psychoneurofizjologiczne*, Warszawa 2002, s. 32-35, 78, 114.

rozbitcie jego struktur poznawczych i emocjonalnych. W skrajnych przypadkach zaburzenia te prowadzą podmiot do odbioru siebie jako „kogoś obcego” („depersonalizacja”), z którym nie łączą żadne nitki życiorysu ani odgałęzienia wspomnień. Nic wspólnego. Inne z objawów dysocjacyjnych polegają na obniżeniu zdolności wyrażania emocji (stan odrętwienia, obojętność, brak reakcji), na poczuciu wyobcowania („derealizacja”). Na poziomie memorystycznym towarzyszy tym stanom Ja wystąpienie tzw. amnezji dysocjacyjnej.

Obierając za podstawę rozpoznania zjawiska traumy wiedzę z dziedziny psychologii, widać niezwykle ostro, że „trauma” nie jest synonimem banalnego stresu, jakiemu podlega Ja, wypełniając zadania codziennej egzystencji. Zaburzenia o charakterze traumatycznym powstają w wyniku udziału osoby bądź bycia przez nią świadkiem zdarzenia „specyficznego”, w którym miała miejsce sytuacja bezpośredniego zagrożenia utraty życia własnego lub osoby bliskiej (członek rodziny, przyjaciel). Zobaczmy stosowny fragment monografii zjawiska:

Zdarzenia traumatyczne obejmują bezpośrednio m.in. walkę frontową [wyróżnienie – A.R.], gwałtowną napaść (napaść seksualną, fizyczny atak, rabunek) porwanie, bycie zakładnikiem, atak terrorystyczny, tortury, bycie jeńcem wojennym lub więźniem obozu koncentracyjnego [wyróżnienie – A.R.], katastrofy naturalne lub spowodowane przez człowieka, poważne wypadki komunikacyjne czy otrzymanie diagnozy zagrażającej życiu choroby. Bycie świadkiem zdarzenia nie ogranicza się do obserwowania poważnego urazu lub nienaturalnej śmierci innej osoby następujących w wyniku gwałtownej napaści, wypadku, wojny, lub katastrofy, bądź do niespodzianego oglądania zwłok [wszystkie wyróżnienia – A.R.] lub części zwłok. [...A.R.] Zaburzenie może być szczególnie ciężkie lub długotrwałe, gdy stresor jest spowodowany przez człowieka (np. tortury, gwałt). Prawdopodobieństwo rozwoju tego zaburzenia może wzrosnąć wraz ze zwiększeniem intensywności i bliskości stresora<sup>16</sup>.

Autorki akademickiego opracowania dotyczącego procesów traumy i możliwości jego diagnozowania precyzyjnie wskazują na zakres użycia tego pojęcia. W części dotyczącej urazowej pamięci Wacława Iwaniuka na podstawie zapisu poetyckiego i materiału biograficznego ściśle zdają się wyprowadzić definicję traumy jako następstwa: ontologicznego, epistemologicznego, aksjologicznego i pamięciowego, bezpośredniego udziału autora *Ciemnego czasu* w walkach na frontach II wojny oraz konsekwencję osadzenia go we frankijskim więzieniu oraz w obozie jenieckim (Miranda de Ebro) i bycia świadkiem zbrodni ludobójstwa w hitlerowskich obozach

<sup>16</sup> Tamże, s. 112.

zagłady na terenie Niemiec. Dodać by trzeba, że Jacek Leociak omawia żołnierskie „spotkania z trupem” jako nowoczesne *dance macabre*, czy mówiąc w kategoriach antropologii: fenomen *trench experience*<sup>17</sup>.

### 3. Poza sceną pamięci: *Nemesis*

Personifikacje pamięci, która: „rozłupuje ciemność” (CC, 30), „torturuje ciemność” (CC, 31), „niesyta pamięć drapieżnie plądruje” (CC, 32), naprowadzają nas na prymarny w świecie wyobrażeń Iwaniuka obraz człowieka poddanego torturze obsesji wspomnień zatruwających mu życie. Zatem przytoczę *in extenso* utwór symptomatyczny dla doznania owej pamięciowej opresji:

*Don't touch me, I'm full of snakes!*  
Jestem jak martwa gleba bez kropli powietrza  
Jak zestrzelony wiatrem obłok  
Jak rzeka która była i której już nie ma  
O skamieniałych brzegach. Jak bezsilne słowo.  
*Don't touch me!* Wolę nosić w sobie  
To, co wypełnia moje sny po brzegi  
Lata których żadne słowa nie omodlą.  
Chowam w sobie trujące wspomnienia  
Żmije płomieni i jad gazu –  
Żyję jak lustro, z twarzą ku przeszłości. (CC, 50)

Obrazy wewnętrznej martwoty Ja symbolizowane są przez naturalne pejzaże po przetoczeniu się kataklizmu, w rezultacie czego każdy z elementów upiornego krajobrazu jest zaprzeczeniem swojej istoty, swego „powołania”: ziemia jest – nieurodzajna, obłok – unieruchomiony, a woda – skamieniała. Ów obraz świata podlegającego groźnej metamorfozie w nieruchomy gład, podczas gdy symbolem życia pozostaje przecież ruch, „tchnienie”<sup>18</sup>, jest spotykany również w twórczości Tadeusza Borowskiego, Tadeusza Gajcego, Stefana Andrzeja Borsukiewicza. Zatem można by uznać go za rodzaj retorycznego *loci communes* w literaturze czasów wojny i okupacji. W realizacjach toposu przez wskazanych poetów motyw świata „kamieniejącego” na oczach podmiotu ilustruje identyczny schemat poznawczy: proces dehumanizacji człowieka oraz jego okrucieństwo prowadzące nieuchronnie do duchowego unicestwienia i emocjonalnej

<sup>17</sup> J. Leociak, *Makabra w doświadczeniu dwudziestego wieku*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 193.

<sup>18</sup> R. Przybylski, *Ogrom zła i odrobina dobra. Cztery lektury biblijne*, Warszawa 2006, s. 58.



puszki. Niekwestionowanym osiągnięciem poetyckim Iwaniuka będzie przedstawienie spustoszonej przez traumę wojenną świadomości podmiotu jako kadru pustynnego pejzażu, z *punctum* – w rozumieniu Barthes’a – w postaci kłębiących się ciał węży. Nie bez znaczenia były tu pewnie autentyczne podróże poety odbywane po kontynentach obu Ameryk. Odkrywcze jest powiązanie widoku wijących się gadów z żywym ruchem płonącego ognia („zmije płomieni”) oraz śmiertelnego jadu żmii ze śmiertelnościami cyklonem „B” („jad gazu”) w komorach gazowych. Zauważmy, że jadowite trucizny sączą się miarowo do świadomości wprost z wyobrażeń utworzonych w pamięci (i mechanizm ten, wprawdzie w odniesieniu do domniemania zdrady małżeńskiej, genialnie rozpracował analityk ludzkiej duszy: William Shakespeare). Boginie zemsty, Erynie o wężowych włosach, są alegorią podmiotu zatrutego przez doświadczoną przez niego na wojnie traumę. Ktoś taki jak on, niczym trędowaty zbliżający się w średniowieczu do grodu, stukając laską, odstraszał ludzi. On może już tylko ostrzegać Innego. Krzyżeć: *Don't touch me, I'm full of snakes!* Sam zaś pragnie odseparować siebie od innych, aby nie przenosić dalej niebezpiecznej „infekcji” śmierci. Zachowanie to określić można jako pewność moralnego wyboru i samotnej odpowiedzialności, a więc świadome działanie podmiotowego Ja.

Nasuwa się w tym miejscu analogia do postaci innego trędowatego: „Lebbroso”, mieszkańca włoskiej doliny Aosty z opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Jednakże on, mimo egzystencji prowadzonej w odosobnieniu, bez ludzi, miał w swojej samotni, w zamknięciu *Wieży* Biblię i krzyż. Egzystencja upływała mu więc w bliskości Absolutu (symbolika wzgórza i budowli jako przestrzeni ułatwiających spotkanie z transcendentnym wymiarem istnienia). W ogrodzie, który był namiastką Edenu, hodował też kwiaty dla mieszkańców pobliskiego miasteczka. Wszak nie było to życie „w raj”, bo naznaczone rozpaczą, niewolne od upadku (próba samobójcza po śmierci siostry, jedynej towarzyszki w pustelni), nieraz ogarnięte wątpliwością w ludzi, ale nie w obecność metafizycznego sensu uobeczonego w cierniach krzyża. Dlatego w wymiarze ontologii oraz *episteme* jakże dalekie będzie życie wewnętrzne „Trędowatego” od symboliki pustyni nacechowanej negatywnością. Choć z tym zastrzeżeniem, że wiedzą, którą przynosi pustynia, jest pogłębiona samoświadomość, a w tę *homo memoriens* Iwaniuka wyposażony został przez poetę nad wyraz hojnie.

Trauma wojenna w tym utworze, pochodzącym z tomu o symbolicznym tytule: *Ciemny czas* przemawia w podniosłej estetyce czterech żywiołów. Wykorzystuje ona zwłaszcza nośność semantyczną apokaliptycznego obrazowania: potopy, pożary, kataklizmy i plagi, spuszczone są przez niebiosa na ziemię, w czym widzieć należy kontynuację przedwojennego

modelu poezji katastroficznej. Mistrzem i autorytetem w dziedzinie poezji był przecież dla Iwaniuka nieprzerwanie Józef Czechowicz. Ale motywy w rodzaju: dryfujących łądów, ziemi odpływającej spod stóp pozostają równie czytelnymi korelatami stanów wewnętrznych podmiotu, oznaczając brak umocowania Ja w świecie. Czy wiązać te przedstawienia z Heideggerowską interpretacją myśli Fryderyka Nietzschego wykazującą, że oto mamy sytuację, kiedy usunął się grunt kultury europejskiej i odtąd: „poeci i ich wiersze usytuowane są w bezgruncie (*Abgrund?*)”<sup>19</sup>. Ów bark ugruntowania sprawia, iż egzystencja banity politycznego jest nierzeczywista, przy czym wyrażona przez Iwaniuka w kosmicznej metaforze: bytu człowieka – widma:

Jestem jak paralityk elektrycznie zwawy  
Z głową pochyloną nad własną ruiną. (CC, 40)

Nie da się tych wyznań Ja przypisać, tzw. bohaterowi wojennemu, postaci wzorcowej, wyjętej z kart broszury propagandy wojskowej. W sensie literalnym wynurzenia tego rodzaju charakteryzują człowieka klęski, który idzie przez życie „z pochyloną głową”. Jeśli zaś weterana walk frontowych, to kogoś całkowicie wyniszczonego, dosłownie: „ruinę” człowieka. Kogoś, kto doświadczył na własnej skórze „paraliżujących” wydarzeń i teraz musi być sztucznie pobudzany do życia. *Per analogiam* z mechanizmem wprawiającym tę postać w ruch zostaje ona skojarzona z marionetką. Kukielka występuje w szopce politycznej<sup>20</sup> w wieku XX. Nie chodzi mi w tym miejscu o karykaturalne przedstawienia emigrantów w propagandzie PRL-u, gdzie przeciwników wprowadzonego przez władzę na siłę ustroju socjalistycznego ośmieszano na plakatach (zobacz: „zapłuty karzeł reakcji”; „zgniły imperialista”). Raczej mam tu na myśli gorycz żołnierza, który czuje się wykpiony przez pierwszoplanowych graczy międzynarodowej sceny politycznej: Churchilla, Roosevelta i Stalina. Dotkliwe konsekwencje układów zawartych między sojusznikami jeszcze w czasie trwania II wojny, a dotyczące podziału władzy w świecie, ponieśli, przecież „zwykli ludzie” pokroju Iwaniuka, którzy nagle stali się niepotrzebni, a w zasadzie niewygodni dla aliantów obawiających się przywódcy ZSRR, a nie mieli dokąd pójść, bo w kraju czekały na nich tylko sfingowane procesy polityczne i stalinowskie więzienia.

<sup>19</sup> A. Skrendo, *Poezja po „śmierci Boga”. Różewicz i Nietzsche*, [w:] tenże, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005, s. 215.

<sup>20</sup> Wacław Iwaniuk był też autorem tekstów do szopek politycznych, które cieszyły się dużą popularnością wśród kanadyjskiej Polonii. Zob. *Kim Pan jest, Panie Iwaniuk?* Poeta równie zadowolony co z satyrycznego programu, którego współtwórcą był przedwojenny pracownik lwowskiej politechniki inż. Feuer, był z dobrze wykonanych kukielek o wysokości 3 metrów.

Bohater Iwaniuka – w kontekście wielkiej polityki zhańbionej przez zdrady i tchórzostwo – musiał czuć się krańcowo opuszczony i tak też został wykreowany w poezji autora tomiku *Czas Don Kichota*. Podobny w swej nędzy do biblijnego Hioba, może jednak nie na darmo prosił o zrozumienie? W apelu do „Ty” korzysta poeta z podniosłej stylistyki pierwotnego wzoru, żeby sakralizować własne poniżenia i strach przeniesione z „czasów pogardy” do literatury. Także po to, aby na terenie sztuki szukać współczucia i kontaktu z Innym:

[... A.R.] Pomyśl  
Ile palących jeszcze na mnie wrzodów  
natura nie zagoiła. Ile otwartych ran.  
Ręce moje w liszczach sinych po dziś dzień  
nie mogą tknąć się życia. (WW, 23)

Lecz uzasadnienie znalezione dla marnego położenia, w jakie popadł, nie przekroczy wymiaru tuż powojennej ontologii napiętnowanej przez zło doświadczane na niespotykaną wcześniej skalę. Jego ręce: „Nosily przecież śmierć” (WW, 23).

Jednak bohater tej poezji nie będzie szukał pociechy w metafizyce. Zrezygnuje też z religii. Na ofertę kojącego eskapizmu zareaguje gwałtownie: „Nie jestem poetą paradoksu i nie wierzę w cuda” (MSS, 68). Podczas wojny został „zarażony śmiercią”<sup>21</sup>, a deklarując wierność pamięci popiołów, sam wybrał wykluczenie z rzeczywistości. Dlatego „dziś”, o czym mówi: „nie może tknąć się życia”. W innym miejscu powie o sobie: „uratowany skarzę się, że żyję” (47 NIPD), ponadto stwierdzi: „Żyję jak śmierć zakochana w sobie” (48 MSS), a będąc u kresu egzystencji, zapyta o coś niepojętego dlań: „Jak to się stało że na cmentarzu czuję się / jak u siebie w domu?” (MSS, 14). Obrazy domu spalonego, zniszczonego materialnie oraz „pustego”, a więc ostatecznie pozbawionego szans na owocne wzrastanie w sensie filozoficznym wyłożonym przez Martina Heideggera, im bliżej biograficznego końca, z tym większą częstotliwością przewijają się przez twórczość liryczną Iwaniuka, dowodząc prawdy stwierdzenia, że w gościnnej Kanadzie nigdy nie poczuł się do końca u siebie. Cycerońskie porzekadło: *ibi patria ubi bene* nie znalazło zastosowania w jego wariacie emigracji. Ale u początków poetyckiej drogi poza Polską, po Różewiczowsku „martwy za życia”, bo przecież porównanie do autora *Niepokoju* narzuca się automatycznie czy równie skutecznie co nadzieję, odparł również pokusy nihilizmu?

Powie przecie Iwaniuk, że: „czas – niestety zawiódł / i ta dwoistość najbardziej nas boli” (CC, 28). A pamięć, niczym ogarnięta zemstą Erynia

<sup>21</sup> J.J. Szczepański, *Przed nieznanym trybunałem*, Warszawa 1975.

w znakomitym liryku *Don't touch me, I'm full of snakes!*, kierowała swój gniew nie przeciw temu, kogo powinna obrać za obiekt bezlitosnego rewanżu. Memoria nieustępliwa niczym mitologiczna bogini uporczywie dręczy ofiary wojennych prześladowań, zamiast dosięgnąć sprawców zbrodni. Oto paradoks powojennej rzeczywistości. W ten sposób można zrekonstruować tok myślowy poety.

Pęknięcie temporalne, stale wyrażane w liryce autora *Milczeń*, przebiegało wzdłuż „linii demarkacyjnej” 1939 roku wytyczonej przez historię, doprowadziło do rozpadu biografii na dwie nierówne części (egzystencjalne, poznawcze, aksjologiczne). Dodatkowo wcale nie mniej dramatycznie odcisnął się następny podział. W horyzoncie emigracyjnej egzystencji delimitacji przestrzennej podlegają dwa terytoria: Polska i obczyzna. „Rów Marjański” emigracyjnego losu rozszczerzonego na: „tu” / „teraz” i „tam” / „kiedyś” jest dla podmiotu liryki Iwaniuka nie do zasypania. Nawet po kolejnym przełomie politycznym w 1989 roku.

Wcześniej doświadczenie historyczne – wstrząs I wojny o zasięgu światowym naprowadził Eliota na pomysł wprowadzenia nowego pojęcia: „rozszczerzenia wrażliwości” do opisu świadomości naruszonej przez katastrofę stabilnych wydawałoby się wartości bazowych kultury. Termin ten, nie bez „zasług” kolejnej wojny, która przeorała świadomość Europejczyków, zrobił karierę „światową”. W tym samym eseju klasyk ponownie interpretował Milтона, odnajdując w dziele poety z XVII wieku zaczątki procesu, który odtąd będzie się dalej pogłębiał. Jakkolwiek literatura, by tak rzec – niczym czuły sejsmograf<sup>22</sup> – zarejestruje symptomy zbliżającego się wybuchu, jak i sam wybuch, to jego zdaniem, nie ma ona wystarczających narzędzi opisu, by dotrzeć do źródeł owej „erupcji”:

Jeżeli takie rozszczerzenie [„wrażliwości” dop. – A.R.] rzeczywiście miało miejsce, to jego przyczyny są z pewnością na tyle skomplikowane i głębokie, że nie da się tego procesu opisać wyłącznie w kategoriach krytyki literackiej. Wszystko, co możemy stwierdzić to fakt, że proces taki miał miejsce, że był on w pewien sposób związany z wojną domową, że niewłaściwe byłoby stwierdzenie, iż został on przez wojnę domową spowodowany, ale że jest on wynikiem tych samych przyczyn, dla których wojna domowa wybuchła. Dalej, że musimy przyczyn tych szukać w całej Europie, a nie tylko w samej Anglii oraz iż tkwią one tak głęboko, że w swoich poszukiwaniach możemy do-

<sup>22</sup> Metafory „sejsmografu” użyje Iwaniuk, wskazując na „serce” jako warunek tworzenia literatury: „Słowo ma też swój akt do spełnienia, zwłaszcza słowo poety. Wyczulone na wewnętrzny sejsmograf – serce – ma ono szeroki uczuciowy zasięg: od buntu i apologii, po służalczy serwilizm i zakłamanie, od sublimacji i samouwielbienia, po samounicestwienie, serce kształtuje uczucia, zmusza do myślenia, ale o prawdę sami musimy walczyć” (MSS, 59).

trzeć do tych warstw, w których słowa i pojęcia zaczynają nas zawodzić [wyróżnienie – A.R.]<sup>23</sup>.

Podobnie poezja Wacława Iwaniuka tworzona pod auspicjami „ciemności”, symbolu „wojen domowych”, na jakie wskazał w swoim eseju Eliot, nie podsuwa raczej żadnego klucza interpretacyjnego prócz biografii. W twórczości polskiego autora nie znajdziemy żadnych naprowadzeń na konteksty intelektualne ani na uogólniającą propozycję filozoficzną, czy pogłos modnych teorii, która mogłaby stosować się do niej. Na ten aspekt pisarstwa Iwaniuka zwrócił uwagę Bogdan Czaykowski. Kierując się tą obserwacją, badacz wyprowadził ciekawe wnioski interpretacyjne:

Ten brak spójnej struktury intelektualnej potęguje tragizm jego poezji. Iwaniuk nie chce, a nie tylko nie potrafi, szukać wytłumaczenia dla okropności swojej epoki historycznej i swoich własnych losów w spekulacjach intelektu, konstrukcjach abstrakcyjnych idei, wiarach i wizjach<sup>24</sup>.

Inaczej: Iwaniuka sztuka poetycka polega na mówieniu światu „nie”, przez co przydaje tragizmu jego twórczości, a z niego samego czyni postać pełną „agresywnego aktywizmu”<sup>25</sup>, w czym pozornie można by doszukiwać się analogii do postawy Tadeusza Borowskiego wobec tuż powojennej rzeczywistości<sup>26</sup>. Zdawałoby się, że rezygnacja poznawcza poety, jego bierność epistemologiczna wskazana przez Czaykowskiego, kłóci się z charakterystyczną dla tego autora aktywnością na innych polach: organizowania życia kulturalnego w Kanadzie czy samego pisarstwa reprezentowanego obfitością powstałych tomików wierszy oraz innych wytworów pióra (wspomnień, publicystyki, korespondencji). Jednak twierdzenia te nie pozostają ze sobą w sprzeczności, zważywszy na szczególny rodzaj „pasji wewnętrznej”, przenikającej twórczość Iwaniuka, która: „jest nie tyle pasją moralnego niepokoju, jak u Miłosa, ile raczej pasją manifestowania nieufności i swojego egzystencjalnego bólu, protestu i swoich coraz bardziej gorzkich przekonań i cierpień”<sup>27</sup>.

Powiem tak – podmiot całościowo ujmowanej poezji Iwaniuka nie przypadkiem jest podmiotem pamięci. On nie tyle nie potrafi przerwać osobistego cierpienia, w którym wyraża się odczuwany przezeń „egzy-

<sup>23</sup> T.S. Eliot, *Milton II*, przeł. M. Heydel, [w:] T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 195.

<sup>24</sup> B. Czaykowski, *Noty do eseju. Miejsce Wacława Iwaniuka w powojennej poezji polskiej*, [w:] *Podróż w głąb pamięci...*, s. 23 i nast.

<sup>25</sup> M.M. Rudiuk, *Poetyckie kodowanie nieufności. Wacław Iwaniuk*, [w:] *Podróż w głąb pamięci...*, s. 64.

<sup>26</sup> Bogdan Czaykowski upatruje zbieżności w skali doświadczonej śmierci przez obu twórców.

<sup>27</sup> M.M. Rudiuk, *Poetyckie kodowanie nieufności...*, s. 66.

stencjalny ból”. On w ogóle nie chce przestać cierpieć, bo musiałby wtedy zrezygnować ze statusu poety pamięci. Pozostaje odwrócony od „teraz” i nie widzi przed sobą rysującej się przyszłości (syndrom więźnia kacetu). Ale nie jest więźniem: już nie. – Jest tylko „uwięziony w śmierci”<sup>28</sup>, we własnej wyobraźni oraz świadomości: „Żyję jak lustro, z twarzą ku przeszłości” (CC, 50), żyję „Jakbym już nie miał prawa i patrzył na życie / przez najczarniejszą żalobę pamięci” (WW, 11). Prześwieca przez te wypowiedzi, że tak ujmę, ten aspekt biografii – negatywna „tautologia” formującej się ontologii oraz egzystencji Ja. Otóż przeszłość odbiera życie, zagarniając „teraz”, a życie zanurzone w przeszłość niweluje wagę terażniejszości. Bohater sam sobie odmawia prawa do istnienia, bo wcześniej został go pozbawiony przez siły wobec niego potężne i uderzające w niego z zewnątrz (historia, polityka), wobec których czuł pełną złości bezsilność.

Aczkolwiek nadmienić należy, iż specyficzny stan „niedoistnienia”, piętna na biografii pisarza żyjącego na obczyźnie miały także oczywiste konsekwencje dla twórczości w postaci: odcięcia od zasobów „naturalnych” żywej polszczyzny, nieistniejącego kontaktu z odbiorcą krajowym czy poczucia egzystowania w emigracyjnym getcie. Towarzyszyło tym faktom z zakresu socjologii literatury pesymistyczne przeświadczenie poety o agonii własnej poezji dochodzące do głosu w przewidywaniu śmierci słowa, które: „umiera nie z braku treści / ale z braku przyszłości” (MSŚ, 68). Temat ten podjęty został w utworach *Oto jestem jak pasterz bez trzody*, *Moje bezkrólewie*<sup>29</sup>. Dodać w tym miejscu należy, że Iwaniuk nie podzielał stanowiska konserwatywnego środowiska londyńskiej Polonii, zabraniającego kolportażu literatury powstałej na obczyźnie, za żelazną kurtyną, do Polski pod rządami komunistów. Starał się docierać do czytelników, podejmując współpracę z paryską „Kulturą”.

#### 4. Pamięć: „dokument żrenic”

Poezja Wacława Iwaniuka po 1939 roku ukonstytuowana została przez główne w niej, stale powtarzające się motywy: ciemności, lustra, pamięci oraz snu. Wszystkie one w jakimś stopniu odsyłają do zmysłu

<sup>28</sup> Formułę tę wynalazł Stanisław Beres na określenie *imaginarium* Tadeusza Gajcego.

<sup>29</sup> Sprawę tę referuję w odniesieniu do sytuacji Kazimierza Wierzyńskiego, a ponieważ konkluzje siłą rzeczy są podobne, już choćby przez analogię do modelu egzystencji po wojnie obu poetów nie rozwijam tego wątku szerzej. Zob. A. Rydz: „Świat nie ma sensu. Sens ma sztuka”. *O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Warszawa 2004. Argumentem wspierającym mój punkt widzenia może też być spostrzeżenie Wierzyńskiego upatrującego podobieństwa między *Czarnym polonezem* (1968) a *Ciemnym czasem* (1968) Iwaniuka, co też interpretował jako przejaw działań „ducha czasów”.

wzroku, a za pośrednictwem widzących oczu do wizualnych obrazów (zapamiętanych, wyśnionych, wyobrażonych). Korzystając z pomocy zwierciadeł: pamięci oraz snu można przenosić się w subiektywne rejony Ja. Wszelako można szukać w lustrze odbicia swojej twarzy czy całej swojej sylwetki, można też próbować dostrzec coś w ciemnościach. *Oczy, twarze, lustra. O obsesji wzroku w powojennej poezji Wacława Iwaniuka* – pisał już Romuald Cudak<sup>30</sup>, zaznaczając równocześnie, że rozbudowana symbolika wzroku służyła w poezji wojennych debiutantów (K.K. Baczyński, W. Bojarski), a także Tadeuszowi Różewiczowi z pokolenia tego samego, co poeci Warszawy, mówieniu o skomplikowanych relacjach między Ja a rzeczywistością wojenną, życiem prywatnym a obowiązkiem patriotycznym, wprowadzała temat moralnych wyborów bohaterów ich wierszy<sup>31</sup>. A w odniesieniu do poezji autora *Lustra* „nadmiar” metaforyki wzroku wyraża postawę zaangażowania ideowo-moralnego w dokumentowanie rzeczywistości: wojennej i czasów panowania żelaznej kurtyny oraz wartościowaniu.

Przystając na konkluzje śląskiego badacza poezji, chcę jednak postawić tezę, że metaforyka widzenia, do tego zwielokrotniona za pomocą medium memorystycznego oraz onirycznego, przede wszystkim wyraża traumatyczne warunkowanie pamięci podmiotu wierszy Iwaniuka. Występujące w różnych konfiguracjach semantycznych i proporcjach kompozycyjnych motywy te świadczą jednak o faworyzowaniu określonego rodzaju kadrów rzeczywistości przez patrzące oczy bohatera lirycznego. Na podstawie empirycznego oglądu, jakiemu wszakoż wtórują i wypowiedziane przez poetę sądy uogólniające (epistemologiczne, etyczne) – zostanie w tej poezji ukształtowany obraz „epoki politycznej” oraz Ja utworzonego pod jej formującym ciśnieniem: tułacza wojennego, wygnańca politycznego i na koniec także: rozbitka życiowego.

Mimo że Iwaniuk był więźniem obozu jenieckiego<sup>32</sup>, jednak w żadnym miejscu swojej rozległej twórczości lirycznej nie próbuje nawet przybliżyć się do grozy owych niemal trzech lat z hiszpańskiego etapu biografii. Za to realistycznie, rzec by można, iż na sposób dokumentarny, odtwarza funkcjonowania lagrów hitlerowskich i czyni to na tyle wiary-

<sup>30</sup> R. Cudak, *Oczy, twarze, lustra. O obsesji wzroku w powojennej poezji Wacława Iwaniuka*, [w:] tenże, *Światopełna trześć dziwostłów. Interpretacje wierszy i szkice o współczesnej poezji polskiej*, Katowice 1999.

<sup>31</sup> Tamże, s. 136 i nast.

<sup>32</sup> Hiszpański obóz Miranda de Ebro był *de facto* obozem koncentracyjnym. Wśród jego więźniów znajdował się również Antoni Kępiński, późniejszy psychiatra i autor książek, m.in. *Melancholia, Schizofrenia*. Zob. J. Wolski, *Posłowie*, do: W. Iwaniuk, *Miranda (fragmenty wspomnień)*, Berlin 2001.

godnie, iż można by pomyśleć, że „był również więźniem Oświęcimia”<sup>33</sup>. On także, nie tylko Borowski, stwierdził: „Ja przeżyłem kamienny czas” (WW, 25), a wyznanie to dźwięczy niczym pogłos z *Kamiennego świata* Borowskiego. Ale również poezja autora *Milczeń*, i to jest następna analogia do twórczości autora cyklu opowiadań *Pożegnanie z Marią*, pokazuje funkcjonowanie obozowych „etapów”: od transportu więźniów w bydłych wagonach, przez ich selekcję i śmierć w komorach gazowych, aż po grabież zwłok przez *Sonderkommando* i finalne zasypywanie ciał w „wapiennych rowach”. W poemacie *Moja epika*, który m.in. dokumentuje drogę więźnia, nie brak drastycznych obrazów. Oto scena wynoszenia zagazowanych w komorach:

Z ubrań jak z łupin wyrzucają ciała.  
Głowy u nóg mych żarzą się włosami.  
Patrzę w kobiece twarze, są zamknięte w sobie.  
Nogi nagie, kościste, wychudzone głodem.  
Zdjęte buty oddadzą na stos.  
[... A.R.]  
Kobietom wyłuskiwano z rąk tanie ozdoby.  
Pozłacane obrączki brano wraz z palcami.  
Zegarki zdejmowano przez odcięty przegub.  
Tylko buty musiano zrywać z nóg. (WW, 22 i nast.)

Znamy to upiorne *decorum* przedstawień obozów zagłady z oświęcimskich opowiadań Tadeusza Borowskiego. Taka jest „Kanada”: rodzaj magazynu, gdzie gromadzone były dobra materialne zrabowane ofiarom, nazywany tak przez więźniów w obozowej gwarze. Udosłowniona „martwa natura” piętrzących się stosów: butów, ubrań, okularów, kobiecych włosów. Synonim: Auschwitz w znanym wierszu Tadeusza Różewicza *Warkoczyk*.

W utworze Iwaniuka zwraca uwagę zestawienie dwu całkowicie wykluczających się optyk: patrzenie „w kobiece twarze” (rola przyimka „w”, jakim dookreślony został ten sposób „patrzenia”) w odróżnieniu od patrzenia „na”: na kobiety jak na rzeczy. Zatem: współczucie, pragnienie wyczytania z twarzy losów Innego, jego przeżyć w ostatnich chwilach życia – intymne, ale nie tylko z tego powodu przeczące regułom życia obozowego, które zamieniają podmiotową egzystencję człowieka w byt przedmiotowy. „Milczymy jak drzewa”, „jesteśmy nieczuli jak kamienie”, powtarza co kilka stron narrator prozy Tadeusza Borowskiego. Empatia widzenia w wierszu Iwaniuka<sup>34</sup>, solidaryzowanie się z ofiarami, zostaje

<sup>33</sup> N. Gross, *Czego szukałem u Iwaniuka?*, [w:] *Podróż w głąb pamięci...*, s. 231.

<sup>34</sup> Zob. D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. (*Antologia przekła-*



przeto skontrastowana z bezosobowym językiem relacjonowania wydarzeń: „wyłuskano”, „brano”, „zdejmowano” „musiano”. Nie jest dziełem przypadku, że informacje o więźniach z *Sonderkommando* zostały podane w formie bezosobowej. W tym fragmencie nie ma przecież osób! Są tylko rzeczy: zreifikowane ciała podlegające recyklingowi i bezduszni wykonawcy rozkazów: narzędzia totalitarnego systemu. Strona bierna, to językowa możliwość na oddanie opresji panującej w obozie. Posłuszeństwo było bezwzględnie wymuszane przez terror i głód, dwa główne czynniki, za pomocą których sterowano zachowaniem więźniów w lagrach. Otóż behawioralny opis, odkrycie formalne prozy autora *Pożegnania z Marią*, zapewniające mu trwałe miejsce w historii literatury powszechnej, także Iwaniukowi wydało się najważniejsze na pokazanie prawdy o „człowieku zlagrowanym”<sup>35</sup>.

Charakterystyczny skrypt poznawczy: strach – przerażenie – bezradność, oddaje według Brunona Bettelheima<sup>36</sup> schemat zachowań więźnia obozu koncentracyjnego, znany z autopsji późniejszemu psychoanalitykowi o światowej renomie. Był on przez rok więźniem Dachau. Bettelheim w swoim komentarzu zwraca uwagę na ścisłą korelację percepcji obozu przez więźnia, z typowymi w niej konsekwencjami: etyczną (absolutna bierność wobec przemocy) i poznawczą (luki pamięciowe). Kto chciał przetrwać albo uniknąć razów, bicia, realizować musiał podstawową zasadę przetrwania obowiązującą w świecie przyrodniczym: „nie rzucać się w oczy”, nie prowokować strażników do agresji swoim zachowaniem, gestem czy choćby spojrzeniem. Takie zachowania obronne przyjmują zwierzęta, starając się uniknąć ataku wroga lub zminimalizować straty w wyniku konfrontacji z przeciwnikiem, jeśli ta jest nieunikniona. Stąd, zdaniem Bettelheima, wynikał brak reakcji na przemoc wobec współwięźniów. Podobnie unikanie kontaktu wzrokowego miało na celu potwierdzenie rzeczonego stanu „nieistnienia”. Toteż więzień, który starał się jak najmniej widzieć, jak najmniej słyszeć, jak najmniej reagować – najmniej też pamiętał, bo brak angażowania zmysłów do memorystycznego kodowania doświadczenia znajduje korelację ze słabością pamięci. I odwrotnie – im większy udział bodźców sensorycznych, tym lepsze przyswojenie „treści” przez umysł.

Identyczny mechanizm percepcji rzeczywistości obozowej przez więźniów funkcjonuje w oświęcimskiej prozie Tadeusza Borowskiego.

dów), red. E. Domańska, Poznań 2006; B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 1 lutego 2004.

<sup>35</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*, Warszawa 1992.

<sup>36</sup> D. Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Warszawa 2006, tu: *Trauma a pamięć: sprawa Demianiuka*, s. 134-163.

W pierwszym rzędzie polega on na wytworzeniu modelu narracji, który został zdominowany przez zjawisko określane jako „odśrodkowe widzenie obozu” przez bohatera opowiadań, co uznano za największe osiągnięcie autora *Kamiennego świata* przez Tadeusza Drewnowskiego<sup>37</sup>, Andrzeja Wernera<sup>38</sup> czy Michała Januskiewicza<sup>39</sup>. Pamiętamy dysonans poznawczy wywołany przez fakt, że bohater Borowskiego traktuje obóz jako miejsce do życia („U nas, w Auschitzu”). Teraźniejszość *vorarbeiters* Tadka, która zamyka jego egzystencję obozową w temporalnym punkcie: nie ma on za sobą przeszłości, nie ma przed sobą przyszłości, wyłącznie „teraz” więźnia – w wierszu Iwaniuka – staje się punktem „teraz” pamięci: „Widziałem. Dokumentem żrenic [wyróżnienie – A.R.] sprawdziłem tę scenę” (WW, 23). Sytuacja liryczna nie jest tak bardzo jednoznaczna. W pierwszej chwili wydaje się, że mamy tutaj do czynienia z klarownością oczywistego świadectwa. Jakkolwiek naoczność zdarzeń zostaje podwójnie wskazana, raz przez słowo „widziałem”, dwa – przez motyw żrenic (*pars pro toto* oczu), czym zapamiętana scena rości sobie prawa do osiągnięcia rangi dokumentu w zakresie upamiętnienia ofiar. Ale jednocześnie – i nie wykluczają się te linie rozumowania – czasownik „widziałem”, może wyrażać oglądanie wizualnych obrazów wywołanych przez samą pamięć, bez udziału woli podmiotu w tym procesie „widzenia” (analogicznie do „samoistnego zapisu” istnieje w mózgu „samoistne odtwarzanie”):

Kogo mam szukać, żywych czy umarłych?  
Oni wciąż wchodzą w nasze sny  
Cisną się na wargi, zamieniają w słowa  
Tym bardziej żywi, im bardziej umarli.  
A ja jak ziarno na dnie morza  
Nieobecny dla siebie, a obecny dla nich. (CC, 71)

„Oni” z wiersza to zmarli, którzy, wdzierając się w koszmarach sennych do pamięci Ja, domagają się odeń memorialnego ocalenia. W tej perspektywie ujęte „świadectwo” będzie rozumiane jako forma ekspresji wewnętrznego życia Ja: obrazów istniejących w pamięci urazowej, do których *homo memoriens* ma ograniczony dostęp. Pojawiają się one zawsze w postaci tzw. błysków (*flashbacks*) na przykład intruzywnego wspomnienia<sup>40</sup>. Specyfika tych obrazów sprawia, że wyświetlają się one zaw-

<sup>37</sup> T. Drewnowski, *Ucieczka z kamiennego świata...*

<sup>38</sup> A. Werner, *Wstęp*, [w:] T. Borowski, *Utwory zebrane*, oprac. A. Werner, Wrocław 1991.

<sup>39</sup> M. Januskiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz. Borowski. Różewicz*, Poznań 2009.

<sup>40</sup> „Flashbacks” pochodzą z różnych wymiarów Ja: wspomnień, snu (koszmary senne), codziennej egzystencji, w której uaktywnił się „stresor”, tj. bodziec zmysłowy: gest, za-

sze „teraz”. Na zasadzie natychmiastowości *print now!*<sup>41</sup> mogły też być kodowane w przeszłości. Dlatego w obrazach pamięci traumatycznej podmiotu Iwaniuka trwają nieustanne „pożary” w krematoriach, gdzie płoną włosy kobiet, których: „głowy żarzą się włosami”. Śladem ich istnienia zostaną tylko popioły i wstrząsające obrazy zachowane przez podmiot. W estetyce szoku, drogą pamięciową docierają do świadomości te fragmenty strasznych scen zapamiętanych z przeszłości, jak wówczas gdy widzi się, że: „Ciała naszych dzieci / jak ostrzygi wyjęte z pancerzy / pękają dotknięte ostrzem” (CC, 38)<sup>42</sup>. Pierwotna trauma powtórzona zostaje w urazowym wspomnieniu. Tam kobiece włosy wciąż „płoną”, ciała niemowląt na nowo „pękają”. Narracja liryczna utworzona jest przez Iwaniuka *ex post*, na podstawie „wyluskanych” z pamięci wizualnych „błysków”. Proces wtórnej traumy każe nam nieco zmodyfikować rozumienie kategorii „widzenia” u Iwaniuka, a także przeformułować same wnioski na temat funkcjonowania memorii. Z intruzywnego „błysku” pochodzi w widzeniu podmiotu fragment obrazu, do jakiego odnosi się czasownik „widziałem”. Będzie on później sprawdzony z informacjami płynącymi z pamięci autobiograficznej (motyw „dokumentu”). Powraca pamięć o doświadczonej grozie, czego sygnałem są rozszerzone ze strachu „żrenice” oczu patrzącego na aktualizowaną w wierszu „scenę wojenną”.

Etyczny nakaz nakłania więc do tego, aby „szukać” zmarłych w indywidualnej pamięci i „ożywiać” ich istnienie za pośrednictwem własnych zmysłów: oczu, uszu, języka („mowa”), przez co staje się on kwestią osobi-

---

pach, dźwięk, uruchamiając behawioralną aktualizację urazu. Zob. E. Zdankiewicz-Ścigala, M. Przybylska, *Trauma. Proces i diagnoza...*, s. 112.

<sup>41</sup> Według jednej z hipotez wydarzenie traumatyczne zapisywane jest analogicznie do wykonywania zdjęć aparatem z lampą błyskową. Umysł wydaje wówczas pamięci komendę: *print now!* A zdarzenie zostaje utrwalone łącznie z rozbudowanym kontekstem, zawierając szczegóły nieistotne ani z punktu widzenia rozwijającej się sytuacji, ani możliwości jej późniejszego zrozumienia. Zob. D. Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej...*, tu: *We wnętrzu lampa błyskowa*, s. 64-72.

<sup>42</sup> Por. fragment listu Wacława Iwaniuka do Natana Grossa: „Wracając do wierszy pisanych w pierwszej osobie, to właśnie są ludzie, których uwalniałem, dla których podczas okupacji stworzyliśmy specjalny ośrodek, Maczków pod Meppen, gdzie były szkoły polskie, instytucje, teatr, itd. [...] W jednym z wierszy piszę o kobiecie, której po wylądowaniu z transportu żołdacy odbierają niemowlę i wyrzuciwszy w powietrze, na oczach matki, roznoszą na bagnietach. Jest to fakt, który przeżyła pani M., moja koleżanka ze studiów w Warszawie. W 1939 roku przygotowywaliśmy się do egzaminów, ona poprawiała mój francuski, a ja wbijałem w nią teorie ekonomiczne. Była wtedy panną, piękną jak Rachela z *Wesela* Wyspiańskiego. Znalazłem ją pod Hamburgiem, zaraz po zakończeniu działań, i to było jej dziecko, zamordowane przez żołnierzy Wehrmachtu, nawet nie esesmanów”. Cyt. za: N. Gross, *Czego szukałem u Iwaniuka?*, s. 233 i nast. Chodzi o fragment VI części poematu *Moja epika*: „Właśnie bawił się dzieckiem gdy matkę / wepchnięto Tam – / a potem znudzony / nadział dziecko na świecący rozeń” (WW, 23).

stego życia, a nie tylko postulowaną powinnością („pamięć kulturowa”). Ten proces tworzenia pamięci o ofiarach wojny dokonuje się jakby pod przymusem, a każde z wtargnięć zmarłych narusza intymną przestrzeń śniącego, ale zarazem sprawia, że ich obecność utrwała się coraz mocniej w jego świadomości: „Tym bardziej żywi [są w pamięci – dop. – A.R.], im bardziej umarli”. Manifestacja takich wspomnień odbywa się według reguły: im dłuższy czas upływa od śmierci ofiar, tym częściej są one uobecnianie we śnie i za pośrednictwem medium onirycznego w pamięci Ja. Prawdopodobnie ta każe sformułować następujący wniosek: przymus wielokrotnego odtwarzania traumy stanowi o oddzielnym rodzaju pamięci urazowej, którą określa się mianem: „pamięci ciągłej” (*continuous memory*)<sup>43</sup>. Mimo że od zdarzenia dzielą podmiot lata, leczący dystans czasowy nie powiększa się, ponieważ skutki szoku stale odczuwane są przez Ja w terażniejszości.

Podobnie *continuum* wojennej traumy rejestruje liryka Tadeusza Różewicza. Świadomość *Ocalonego* przechowuje identyczne doznanie naporu szokujących obrazów zagłady, onirycznych konfrontacji z widmowymi ofiarami wojny<sup>44</sup>, ale tym, co odróżnia ją w sposób zasadniczy od prezentacji Iwaniuka jest, że na pewnym etapie twórczości motyw traumy wojennej ustępuje miejsca kontestacji kultury masowej z innym rodzajem „zła”: bezmyślną powierzchownością przyswajanych treści (zobacz: poemat *Walentyńki*). Poza tym późny Różewicz przekształca strategię pisarskiego dawania „świadczeń” w prowokacyjne „wyzwania”, w grę z czytelnikiem. Natomiast poezja autora *Lustra* stale utrzymuje *constans* porażenia II wojną oraz uprzywilejowuje typ ironii, którą według klasyfikacji Mirosława Korolki<sup>45</sup> uznać trzeba za sarkazm. Okazuje się on jedynie możliwą formą dystansu osiąganą przez podmiot.

Dwa rodzaje „mowy” psychicznego urazu spotykane na terenie liryki Wacława Iwaniuka zdawać się mogą ekwiwalentami zupełnie oddzielnych rodzajów pamięci zdarzeń traumatycznych: „pamięci ciągłej” (*continuous memory*) oraz zjawiska przeciwnego: „psychogennej amnezji”<sup>46</sup>. Jednakowoż utrata pamięci w następstwie odniesienia psychicznego szoku ma jednak najczęściej charakter względny i polega raczej na blokowaniu dostępu do raniących informacji niż w ogóle na ich usunięciu z pól pamięci. Natomiast warunkiem przypomnienia jest, żeby sytuacja traumatyczna została zapisana nie tylko w pamięci emocjonalnej, gdzie jest

<sup>43</sup> E. Zdankiewicz-Ścigała, M. Przybylska, *Trauma. Proces i diagnoza...*, s. 34.

<sup>44</sup> Problem ten w kontekście tradycji orfickiej omawiam w swojej książce: „Świat nie ma sensu...”, tu: *Wiersze „jasne” – wiersze „ciemne” [Wierzyński-Różewicz: próba rekonstrukcji dialogu]*, s. 54-76.

<sup>45</sup> M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 105.

<sup>46</sup> E. Zdankiewicz-Ścigała, M. Przybylska, *Trauma. Proces i diagnoza...*, s. 34.

rejestrowana niejako „samoistnie”, lecz także w strukturach pamięci deklaratywnej (świadomość). Jednak w sytuacji gdy trauma zagraża bezpośrednio życiu człowieka, wydarzenie nie może być kodowane w świadomej formie, przez co mało prawdopodobna będzie później możliwość stworzenia reprezentacji w postaci zwerbalizowanej, a co łączy się z tym – w warstwie znaczeń symbolicznych<sup>47</sup>. Sensoryczne doznania: błyski obrazów, jakieś zapachy, oderwane od przyczyn wrażenia kinestetyczne, docierają ledwie w ułamkach wrażeń do systemu utrwalania i sukcesem będzie, jeśli podmiotowi traumy uda się z nich później wyprowadzić chociażby „strzęp” opowieści biograficznej. Zwykle funkcjonują one w formie izolowanych fragmentów doświadczenia, które niepoprzedzone żadną zapowiedzią wdzierają się do świadomości podmiotu w intruzywnej formie „przebłysków” wspomnień (*flashback*)<sup>48</sup>. Stworzenie pamięciowej narracji autobiograficznej czy tożsamości narracyjnej nie jest wtedy w jakikolwiek sposób możliwe. *Ocalony* bohater Różewiczowski „nienazwane nazywał milczeniem”. Poddając te słowa parafrazie, stwierdzić można, że „uratowany” z wojny człowiek Iwaniuka „pokrywa milczeniem to, co w jego biografii ciągle jest żywą traumą”.

Powie przecie Iwaniuk, że: „czas – niestety zawiódł / i ta dwoistość najbardziej nas boli” (CC, 28). A pamięć, niczym ogarnięta zemstą Erynia w znakomitym liryku *Don't touch me, I'm full of snakes!*, kierowała swój gniew nie przeciw temu, kogo powinna obrać za obiekt bezlitosnego rewanżu. Memoria nieustępliwa niczym mitologiczna bogini uporczywie dręczy ofiary wojennych prześladowań, zamiast dosięgnąć sprawców zbrodni. Oto paradoks powojennej empirii. W ten sposób można zrekonstruować tok myślowy Iwaniuka. Wobec przeżywanego kryzysu wartości nie zaskakuje wybór antycznej córki Ciemności na patronkę zbioru wierszy z 1978 roku, gdzie figuruje ona w tytule: *Nemesis idzie pustymi drogami*, ale w ujęciu zbiorczym całej liryki stworzonej przez *exula* z Polski.

## 5. Autobiografia traumatyczna

„Trauma” w psychologii rozumiana jest jako sytuacja występująca, gdy ktoś dosłownie „otrze się” o śmierć swoją bądź cudzą. Natomiast rozumienie „rany” w znaczeniu odniesienia szoku psychicznego w myśli filozofa Barbary Skargi dotyczy sytuacji egzystencjalnej „utruty”, gdzie: „To słowo wskazuje na dramatyczność wydarzenia lub wprost na tra-

<sup>47</sup> Tamże, s. 35.

<sup>48</sup> Tamże, s. 115. „Flashback” to uporczywie powracające wspomnienie, sen, czy pogorszenie samopoczucia w kontakcie z behawioralnymi bodźcami wyzwalającymi tzw. stresor.

gedię<sup>49</sup>. Uczona poddaje analizie trzy rodzaje doświadczenia utraty, które według jej stanowiska przeobrażają na trwałe Ja bytujące w świecie, pozostając także nie bez wpływu na horyzont istnienia człowieka: ontologiczny („sobość”), metafizyczny (pytanie o „sens”) oraz etyczny (kwestia „zła”)<sup>50</sup>. Są nimi: śmierć, zdrada i prześladowanie, a także wygnanie jako konsekwencja ostatniego z wymienionych. Każde z nich, chociaż należy do kategorii zjawisk powszechnych i tym samym łączy podmiot z Innym, ale jednak, co Skarga mocno akcentuje, dotyka ono właśnie indywiduum i dopiero w osobistym przeżyciu uzyskuje swoją niepowtarzalność biograficzną, ponieważ: „Zranienie i jego następstwa są zawsze tylko moje, i to m o j e [wyróżnienie – B.S.] należy tu podkreślić, albowiem oznacza, że to przeżycie nie jest podobne do przeżyć innych ani przez innych powtórzone być nie może w tym samym kształcie i przebiegu”<sup>51</sup>.

Uraz psychiczny w powyższym sensie ma również swoje konotacje w antropologii kultury w postaci doświadczeń stygmatyzujących społecznie („piętno”, „plama”), lecz w swoich rozważaniach filozofka koncentrowała się na aspekcie pamięciowym. Uznała zranienie za rodzaj blizny, czyli mówiąc językiem Ricoeura: śladu „mnezyjnego”, który w tym wypadku uobecnia tragiczny epizod z przeszłości podmiotu, a przez co wywołuje dotkliwie cierpienie. Warto odnotować przy tej okazji i ten fakt, że blizna (tak ściśle z czasem powiązania) niejako zawiesza rozwój temporalny:

Ślad, który utrata pozostawia w naszej psychice, nie poddaje się biegowi czasu. Potrafi czas odwracać. Wydaje się, że rana się już zagoiła, tymczasem jakieś drobne wspomnienie i już boli, już krwawi. [... A.R.] Stąd ta trudność życia nadal, stąd tak powolne zabliznianie się rany. Po stracie jesteśmy wółmartwi, niezdolni wykrzesać z siebie intensywniejszego przeżycia. Ten ślad zranienia, który trwa tak długo lub wręcz nigdy nie poddaje się zatarciu, jest nieustanną bolesną obecnością tego, co nieobecne<sup>52</sup> [wyróżnienie – A.R.].

Twórczość Waława Iwaniuka nosi w sobie pamięć blizn naznaczających Ja piętnem traumy: wszechobecnością śmierci, utratą domu, prześladowaniem. Wygnanie zostaje zrealizowane w formie tułaczki wojennej oraz w życiu na emigracji, a dotkliwie jest tym bardziej, że towarzyszyła owej egzystencji *exula* pamięć płamiącej zdrady ze strony niedawnych sojuszników, którą rana została zakażona. Stąd też nie dawała się ona łatwo zabliznić. Zranienia tak pojęte stają się przedmiotem traumatycznej narracji autobiograficznej w poemacie opublikowanym w 1994 roku

<sup>49</sup> B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 89.

<sup>50</sup> Tamże, s. 100.

<sup>51</sup> Tamże, s. 88.

<sup>52</sup> Tamże, s. 90.

przez wtedy już ponadosiemdziesięcioletniego poetę. Dla tej sytuacji znamienne jest kilka czynników. Już sam tytuł *Sceny wojenne* wskazuje aż nadto dobitnie, że jego autor, mimo prawie półwiecza od zakończenia II wojny, przebywa nieustannie na polu bitwy oraz, co jeszcze ważniejsze, że formuła tytułowa staje się kategorią zbiorczą dla rozsypanych fragmentów jego rzeczywistej biografii. Długi czas powstawania utworu (od 1968 roku) wskazuje ponadto na pragnienie, żeby stał się on *summą* przemyśleń o sobie i własnej egzystencji, którą uformowało ciśnienie dwudziestowiecznej historii. Celem pisania będzie pokazanie siebie w roli żołnierza i politycznego banity: „zbędnego człowieka” niczym z Dostojewskiego, a wszystko odbędzie się z poszanowaniem faktów biograficznych („prawda”), w sposób subiektywny („szczerłość”) tworzonej autobiografii, oraz z odwołaniem do instancji moralnej („sumienie”).

Przyjmując za podstawę lapidarną definicję dziennika Lejeune’a, w której ten rodzaj piśmiennictwa intymnego został określony przez francuskiego teoretyka jako „seria datowanych śladów”<sup>53</sup>, określić by można w identyczny sposób dzieło literackie utrwalające zranienia swego bohatera z poszanowaniem autentycznej faktografii w dziele Wacława Iwaniuka. *Per analogiam* do tak określonego dziennika autobiografia traumatyczna byłaby lirycznym „diariuszem” dokumentującym obecność blizn powstałych w reakcji na doznanie utraty, odcisniętym w materiale pamięci, a stamtąd w literackim przetworzeniu przetransponowana na teren poezji. Charakterystyczna dla tak ujętego gatunku autobiografii byłaby autoprezentacja poety, który mówi o sobie: „ja dobijający się o własne istnienie” (CC, 68), czyli prezentuje on siebie jako kogoś, kto przekonany jest o tym, że jego życie jest realnie zagrożone: rozpadem, nieistnieniem, śmiercią, ponieważ odmówiono mu prawa do podmiotowego bytu. Wiemy, że to Ja zostało zawłaszczone przez doświadczenia podwójnej utraty: ojczyzny na skutek wojennego wygnania, a dodatkowo, na skutek rozstrzygnięć na konferencji w Jałcie, także utratą w wymiarze *Dasein*. O drugim doznaniu świadczy poczucie swego rodzaju „fikcyjności” egzystencji prowadzonej na obczyźnie („niedorzeczywistość”).

Ujmując rzecz *in nuce* – „wygnaniec”: „to byt, który nie jest na swoim miejscu”<sup>54</sup>. W tym świetle interpretowany podmiot traumatyczny, to podmiot wydziedziczony w konsekwencji prześladowań w przeszłości z „teraz” i odtąd skonfliktowany z konkretnym czasem historycznym, na jaki przypadła jego egzystencja. Stąd wynika ostry rozłam biografii na: „kiedyś” i „dziś”. W zasadzie ten przedział temporalny jest nie do zasypa-

<sup>53</sup> Ph. Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, przeł. M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 18.

<sup>54</sup> B. Skarga, *Ślad i obecność*, s. 95.

nia w sytuacji, gdy ani w płaszczyźnie onirycznej (co ma miejsce np. w twórczości Julii Hartwig), ani w przestrzeniach indywidualnej świadomości, nie udaje się zaznać kojącego działania pamięci autobiograficznej (nostalgia Czesława Miłosza). Przeciwnie, Ja za każdym razem, nie tylko w dedykowanej sobie *Elegii*, „dobija się o swoje istnienie” (CC, 68). Przedziera się ono przez poszczególne „włókna pamięci” niczym przez zasieki wojennych okopów czy szczelne dla politycznego uchodźcy granice państw do szeroko pojętego życia, rozumianego jako odpowiedzialne podjęcie się trudów egzystencji Syzyfa na sposób XX-wieczny, znany z pism Alberta Camusa oraz jako powrót do pisarstwa. Przy czym podmiot traumatyczny, jako ktoś „przewrażliwiony”, został obdarzony przez poetę wyostrzoną świadomością swojego położenia.

Autobiografia traumatyczna przedstawiałaby się więc w pamięci Ja w specyficznej postaci serii blizn: narastających jedna po drugiej w poetyckiej narracji, zgrupowanych wokół autentycznego zranienia z realnej biografii piszącego. Byłaby więc rodzajem swoistej kolekcji „tematycznych deseni”, w jakiej Vladimir Nabokov upatrywał mistrzostwa autobiografii w prozie, z tym że w liryce autora *Milczeń* zostałaaby ona zawężona do reprezentacji stanów traumy podmiotu. W odniesieniu do osoby Wacława Iwaniuka możemy więc mówić zasadnie o serii przedstawień: śmierci, politycznych zdrad, wygnania w dwu aspektach (tułactwo wojenne, uchodźstwo). Za rzecz symptomatyczną uznać tedy należy tytuł autobiograficznego poematu: *Sceny wojenne*, gdyż użyta w nim metafora militarna oddaje – nie jak można by sądzić na przykładzie toposu *vivere est militare* – heroiczne „bojowanie” z bolesną świadomością przemijania, czego chciałby poeta doby baroku, piewca „nietrwałości rzeczy świata tego”, lecz porażenie grozą doświadczonej wojny.

Z poezji Wacława Iwaniuka odczytywanej całościowo prześwieca przecież charakterystyczna dla traumy wizja życia jako dozowanej śmierci: „Umierałem po trochu, dawkami” (MSS, 69). Gdzie indziej znów natknijemy się na wyznanie podmiotu: „śmierć miała we mnie cichego wielbiciela”, co zdawać by się mogło, że wskazuje na problem szerszy – na egzystencjalny determinizm (*Sein zum Tode*). Sądzę jednak, że byłoby to przeszacowanie oddziaływania myśli Martina Heideggera na twórczość Iwaniuka. Argumentu rozstrzygającego dostarcza w moim przekonaniu ukształtowanie relacji lirycznej w jego wierszach. Widoczna w nich próba odtworzenia przy użyciu środków języka pamięciowego zapisu drastycznych epizodów wojennych, nie znajduje dla siebie uzasadnienia w żadnej tradycji filozoficznej, również w odniesieniu do nihilizmu europejskiego. Iwaniuk, jeśli w ogóle jest artystą nihilistycznym, to wyłącznie w tym najbardziej ogólnym sensie: w stwierdzonej przez niego diagnozie „post-nietzscheańskiej” rzeczywistości. Zdaniem Skrendy, ten stan charaktery-



zuje poezję współcześnie, w ślad za czym w twórczości autora *Lustra* nie idzie jednak wspólnota z ideami niemieckiego myśliciela (intelektualizm, metafizyczność, historyczność), jak to ma miejsce w liryce Tadeusza Różewicza<sup>55</sup>.

U Iwaniuka prezentacji doznanego w przeszłości urazu towarzyszy zazwyczaj przytłaczający akompaniament krańcowo natężonych uczuć: gniewu, żalu, strachu lub dojmujące wrażenie „beznamiętności”<sup>56</sup>. Trauma albo przemawia językiem skrajnych uczuć, albo nie przemawia wcale. Stąd w wierszu *Z Kierkegarda* o sobie podobnych powie Iwaniuk, że pomimo ocalenia „są zdruzgotani wojną” i „na zawsze w sobie pogrzebani”. Nadto, blizny urazowe charakteryzują się tym, że są niewymazywane, przy czym pamięć emocji okazuje się trwała<sup>57</sup>. Już chociażby na podstawie tych memorystycznych przesłanek wynika, że o tym specjalnym doświadczeniu egzystencji nie da się mówić w wyważonych kategoriach chłodnego *ratio*, z odwołaniem do intelektualnych abstrakcji oraz tworząc jakiś uogólniony i spójny sens dramatycznego wydarzenia z indywidualnej biografii, aby potem przenieść go na płaszczyznę zbiorową.

Brak interpretacji skumulowanego doświadczenia rozmaitych traum życiowych nie jest więc wyrazem niechęci poznawczej Iwaniuka, na co wskazał Bogdan Czaykowski<sup>58</sup>. Bowiern literackie *alter ego* poety nie tyle „nie chce”, ile nie potrafi, a także nie może zrozumieć sensu traumatycznej serii zdarzeń układającej się w plan jego realnej biografii. Nieprzerwanie i niejako pod przymusem opowiada więc „o życiu, które niczego nie wyjaśnia” (51, MSS).

Ani konstrukcja podmiotu Iwaniuka, ani diagnoza postawiona przez niego rzeczywistości w niczym nie wskazują, żeby przyswoił sobie poeta myśl filozofa modernizmu, która w tak ożywczy sposób przemodelowała lirykę Tadeusza Różewicza<sup>59</sup>. Został on zdominowany przez „pamięć ciągłą” osobistej katastrofy, co uczyniło go diametralnie innym (epistemologia, aksjologia) od na pierwszy rzut oka spokrewnionego z nim Różewiczowskiego podmiotu „w stanie niepokoju”. Bliższa jest mu nitka romantyzmu wyciągnięta z rodzimej tradycji XIX wieku. Przeglądając się w odbiciu biograficznego *Lustra*, powie poeta coś niezmiernie ważnego o sobie, to mianowicie, że jego „pamięć” została urodzona „Między wojną

<sup>55</sup> A. Skrendo, *Poezja „po śmierci Boga”...*, s. 208.

<sup>56</sup> Autorki akademickiego podręcznika na temat traumy w psychologii porównują ten rodzaj kodowania doświadczenia do zapisu na taśmie filmowej: równie pozbawionej emocji oraz znaczenia prezentowanych zdarzeń. Zob. E. Zdankiewicz-Ścigała, M. Przybylska, *Trauma. Proces i diagnoza...*, s. 32.

<sup>57</sup> Tamże, s. 69.

<sup>58</sup> B. Czaykowski, *Noty do eseju...*, s. 23.

<sup>59</sup> A. Skrendo, *Poezja po „śmierci Boga”...*, s. 207.

a wojną”. Zdeklarował on tymi słowy łączność pokoleniową z poetami generacji wojennej, dla których, jak i dla niego, tradycje powstańcze XIX wieku, mimo że przyjmowane zrazu niechętnie, stały się jednak żywym polem odniesień intertekstualnych oraz doczekały się twórczego przetworzenia w ich poezji.

Jednak podstawową zasadą, podług której zorganizowany został cały świat pamięci Wacława Iwaniuka, jest stan dysocjacji psychologicznej podmiotu w reakcji na doświadczenie stanu kultury XX-wiecznej określonej przez prawodawcę tego terminu, autora *Ziemi jałowej*, jako „rozszczepienie wrażliwości”. Równocześnie stan ów odniesiony do polskiego poety dowodzi czegoś więcej – traumy wojennej, która zdeterminowała wizję kultury w twórczości Iwaniuka i zaważyła na konstrukcji podmiotu „w stanie dysocjacji”. Z wojny udało się mu wynieść jedno: „Dogmat – moją pamięć” (L, 56). Memoria okazała się w jego doświadczeniu bronią obosieczną – albo obsesja przedstawięń traumy, albo amnezja: *tertium non datur*. Stąd egzystencja poety w meandrujących nurtach rzeki czasu naznaczona jest nieusuwalną dychotomią: albo życie, albo śmierć, albo „byt-w-świecie”, albo „niedorzeczywistość”, albo Polska, albo Kanada.

Autobiografia traumatyczna w dziele Wacława Iwaniuka wyrasta z egzystencjalnego doświadczenia „ogromu zła” i tylko z rzadka z zaznania „odrobiny dobra”.