

## Trauma – kategoria estetyczna?

Punktem wyjścia niniejszego szkicu jest koncepcja funkcjonowania traumy w sztuce stworzona przez Jill Bennett. Badaczka w książce *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*<sup>1</sup> prowadzi wnikliwe studium dotyczące problematyki traumy, pamięci i emocji. Choć przedmiotem badań Bennett jest sztuka wizualna, jej spostrzeżeń nie sposób ograniczyć jedynie do tego obszaru. Mogą być one cenne także dla literaturoznawstwa, zwłaszcza zaś w przypadku, w którym przedmiotem analizy ma być tekst w jakiś sposób dotyczący problematyki traumy. Z tego powodu chciałabym, korzystając ze spostrzeżeń Bennett na ten temat, spróbować wskazać trzy istotne dla poezji Tadeusza Różewicza sposoby rozumienia traumy. Wcześniej jednak warto pokrótce przedstawić najważniejsze tezy koncepcji Jill Bennett.

Budowana przez badaczkę teoria i praktyka interpretacji jest próbą zapoczątkowania nowego dyskursu, w którym takie pojęcia, jak trauma, afekt i emocje, mimo swojego obciążenia określonymi konotacjami, będą funkcjonowały w odmienny i, zdaniem Bennett, o wiele bardziej przystający do współczesnej praktyki artystycznej sposób. Postulowana przez autorkę *Affect, Trauma and Contemporary Art* metoda badawcza ma zarazem sprostać postulatowi stworzenia teorii opartej na praktyce<sup>2</sup>, teorii, która nie jest z góry dana, lecz która powstaje w wyniku interakcji z konkretnymi dziełami sztuki i jest stale przez nie warunkowana.

Pojęciem, które organizuje przestrzeń rozważań Bennett, jest kategoria traumy. Badaczka proponuje radykalną zmianę myślenia o tej kategorii w sztuce: należy odejść zarówno od pojmowania traumy jako czegoś, co „przynależy” do danej osoby czy grupy, jak i od utożsamiania sztuki posługującej się kategorią traumy ze sztuką „o” traumie, a więc sztuką mniej lub bardziej narracyjną. W tym ujęciu sztuka współczesna nie opowiada o traumie, lecz

---

<sup>1</sup> J. Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, California 2005.

<sup>2</sup> Por. *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*, red. M. Bal, I.E. Boer, New York 1994.

posługuje się wizualnym językiem dla wyrażania traumy i doświadczeń konfliktu oraz straty. Każdy z powyższych postulatów jest związany z krytyką konkretnych sposobów rozumienia i interpretowania traumy, warto więc poświęcić im nieco uwagi.

Próba odcięcia się od myślenia o traumie jako o własności danej jednostki czy grupy osób jest związana z licznymi problemami, jakie na gruncie sztuki – w tym i literatury – rodziło wyniesione z dyskursu etycznego i politycznego mówienie oraz myślenie o autentyczności traumy. W takim kontekście tylko osoby, które doświadczyły traumy, były upoważnione do wypowiadania się o niej, a doświadczenie niewyrażone przez ofiary nie mogło być wyrażone przez nikogo innego. Próby artystycznej wypowiedzi oscylujące wokół tematu „cudzej” traumy były traktowane jako jej zawłaszczenie, zamiar odebrania ofiarom ich doświadczenia, a także – jako działanie podważające autentyczność danego wydarzenia czy przeżycia. Jeśli bowiem o traumie opowiada ktoś, kto jej nie doświadczył, to być może cały problem, jaki artysta starał się poruszyć, był wymaginowany. Tym samym naczelną wartością, jakiej powinni być wierni artyści poruszający zagadnienie traumy, była prawda. Im bliżej rzeczywistości pozostawano, im bardziej praca była autentyczna, tym zdawała się cenniejsza.

Jednakże, jak wskazuje Bennett, zawłaszczanie traumy, negatywnie oceniane w porządku moralnym i politycznym, może być jedynym sposobem mówienia o niej w sztuce. Dzieje się tak dlatego, że wyrażona i opisana przez doświadczonej ją podmiot trauma przestaje nią być<sup>3</sup>. Ujęcie w narracyjne ramy sprawia, że siła jej oddziaływania nieuchronnie maleje, zmieniając się jedynie w relację o trudnej przeszłości. Tylko poprzez zastosowanie odpowiednich środków artystycznego wyrazu można utrwalić w dziele sztuki bezpośredniość oddziaływania traumy. W takim zaś wypadku jej oddziaływanie, choć ma być oddziaływaniem realnym, jest przez artystę projektowane.

Temu spostrzeżeniu towarzyszy kolejne, niezwykle istotne z naszej perspektywy. Obok oddzielenia dyskursu traumy od politycznego dyskursu o traumie, konieczna jest rezygnacja z prób narracyjnego wyrażenia traumy. Z tego też powodu – zdaniem Bennett – to właśnie sztuki wizualne mogą w największym stopniu odpowiedzieć na wyzwanie, jakim jest stworzenie nowej estetyki opartej na traumie i zarazem skonstruowanie odpowiadającego jej modelu relacji między twórcą, dziełem a odbiorcą. Jednym z kluczowych problemów, jakie pojawiają się, gdy w taki sposób określamy zadanie stawiane przed sztuką, jest ludzka pamięć. Bennett uznaje, że choć sztuka nigdy nie może dać wyrazu ludzkiej pamięci, nigdy nie jest w stanie przekazać tego, co

<sup>3</sup> S. Freud, *Remembering, Repeating and Working-through*, 1914 [za:] The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, vol. 12, London 1958.

doświadczane, a już szczególnie doświadczenia traumy, to jednak może – posługując się estetyką traumy – osiągnąć efekt, który poprzez żadne inne środki wyrazu nie mógłby być osiągnięty.

Rezygnacja z postulatu przekazywania doświadczenia, opowiadania o nim jest zdaniem Bennett uzasadniana samym charakterem traumy, która nie jest czymś, co można zakomunikować. Ma ona raczej charakter transaktywny, co oznacza, że zadaniem sztuki poruszającej problem traumy albo posługującej się tą kategorią jako środkiem wyrazu jest nie objawianie czegoś, ale swoiste dotknięcie odbiorcy, wywarcie na niego określonego wpływu. Metafora dotknięcia, co będzie jeszcze w dalszej części tego tekstu dokładniej omówione, podkreśla cielesny charakter traumy i wskazuje, jak ważne dla części artystów jest zaangażowanie ciała jako odbiorcy doznań.

Drugim po traumie niezwykle istotnym dla Bennett pojęciem jest afekt. Sposób jego rozumienia jest w dużym stopniu kształtowany za pomocą wzmiankowanej już metafory dotknięcia. Określa ona nie tylko zasadę działania traumy, ale także sposób jej odbioru. O ile więc z jednej strony podstawowym działaniem traumy jest wytrącenie odbiorcy z określonego schematu umysłowego, wywołanie szoku, który pozwoli na zupełnie odmienne spojrzenie na określony problem, o tyle z drugiej strony podmiot dotknięty za pośrednictwem traumy nie tylko jest szczególnie czuły na to, co na niego oddziałuje, ale także zostaje wprowadzony w pewien specyficzny stan emocjonalno-intelektualny. Owym stanem jest dla Bennett właśnie afekt.

Sposób, w jaki badaczka rozumie to pojęcie, jest nie tylko niezwykle istotny dla całej tworzonej przez nią konstrukcji myślowej, ale także – przynajmniej na gruncie większości koncepcji dotyczących afektu – nietypowy. Podstawową funkcją afektu jest bowiem budzenie empatii pojmowanej jako swoista operacja emocjonalno-intelektualna. Zarówno afekt, jak i ten jego skutek, którym jest empatia, oscyluje pomiędzy dwiema niegdyś radykalnie od siebie oddzielanymi sferami: intelektualną i emocjonalną. Podobnie jak trauma, sytuuje się pomiędzy, na granicy, jest czymś, co niełatwo poddaje się klasyfikacjom.

O ile zatem trauma nie jest zdaniem Bennett ani czymś, co funkcjonuje jednoznacznie w podmiocie, ani też czymś, co istnieje na zewnątrz, lecz sytuuje się pomiędzy, dotykając w równym stopniu tego, co subiektywne i niewyraźne, i tego, co obiektywne, o tyle afekt stale oscyluje między podmiotem, który go doświadcza, a tym, co go wywołuje. Tym samym funkcją afektu nie jest jedynie referowanie określonych emocji, lecz ich aktywowanie, sprawienie, że są przeżywane i doznawane. Wywoływana nim empatia jest zdolnością współodczuwania, nie zaś jedynie intelektualnego uznania czyjejś sytuacji za godną współczucia czy wsparcia. W obu wypadkach to właśnie reakcje na

poziomie ciała upewniają o skutecznym działaniu bodźców i to one, zdaniem Bennett, pozwalają na oddzielenie tak pojmowanego afektu od innych reakcji o charakterze emocjonalnym.

Z tego też powodu empatia ma charakter graniczny, rodzi się w miejscu dotknięcia, spotkania dwóch podmiotów: tego, który ją odczuwa, i tego, wobec którego jest odczuwana, kto ją bezpośrednio lub pośrednio wywołał. Teza Bennett, że empatia to z jednej strony efekt bycia dotkniętym przez coś, z drugiej zaś skutek patrzenia na siebie czującego, doświadczającego owego dotknięcia, pozwala na radykalne przeformułowanie myślenia o empatii. Nie jest już ona tożsama ze współczuciem i nie jest wczuwaniem się w cudzą sytuację, lecz jest niemożliwością ucieczki oraz obojętności wobec drugiego człowieka. Empatia wymyka się woli i świadomości, oscylując między intelektualną zgodą na uznanie siebie samego za odczuwającego a zaprzeczeniem temu, pozostając tym samym doznaniem granicznym, sytuującym się na przecięciu emocji i rozumu.

Podsumowując uwagi na temat koncepcji Jill Bennett, warto podkreślić, iż niektóre jej postulaty badawcze mogą być niezwykle przydatne także do analizowania literatury. Szczególnie istotny z tej perspektywy wydaje się postulat rezygnacji z myślenia o traumie wyłącznie w kategoriach etycznych. To zaś oznacza, że powinniśmy przestać rozpatrywać dzieła sztuki ewokujące temat traumy w kategoriach autentyczności. Ciągłe pytanie o przynależność traumy, o jej uzasadnienie i prawo do wyrażenia sprawia, że każdy rodzaj sztuki, który będzie poruszał problem traumy, będzie musiał się legitymizować, udowadniając, iż przedstawione doświadczenie jest autentyczne (jest opisem rzeczywistego przeżycia, będącego reakcją na fakty) i należy do określonego artysty. Taki sposób myślenia o traumie jest nie tylko ograniczający, ale i wewnętrznie sprzeczny. Jeśli bowiem sztuka ma być sztuką o traumie, sztuką pozwalającą na jej identyfikację, to i tak przedstawiana za jej pomocą trauma, ujęta w narracyjny schemat, będzie czymś sztucznym, co w żaden sposób nie odnosi się do rzeczywistego zdarzenia.

Doświadczenie traumy nie jest na gruncie sztuki, w tym i literatury, możliwe do opisanie. Możliwe jest natomiast podjęcie prób mających na celu ewokowanie, przywoływanie traumatycznego doświadczenia, objawiającego się określonym stosunkiem do tego, co przeżywane bądź wspomniane, a także języka. Trauma może być zatem traktowana jako swoista kategoria estetyczna, pozwalająca na wydobywanie pewnych cech ludzkiego doświadczenia, takich chociażby jak zakorzenienie w cielesności, tendencja do zamykania się podmiotu w przeszłości lub teraźniejszości, niemożliwość zdystansowania czy zachowania tożsamości, zatarcie granic między tym, co wewnętrzne, i tym,

co zewnętrzne. Transaktywny, dynamiczny charakter traumy sprawia, że doświadczenie to niełatwo poddaje się klasyfikacjom i próby ujęcia go w narracyjną formę są nieskuteczne.

Z tego też powodu tym, co najczęściej interesuje artystów, jest nie samo – nieopisywalne – doznanie traumy, lecz jakiś jego ślad, pozwalający na ewokowanie nieprzepracowanego doświadczenia. Przywoływane przeżycie jest najczęściej źródłem afektu, który może pozwalać na przepracowanie albo też może przybliżać do przepracowania traumy.

Po tych wstępnych uwagach na temat koncepcji Jill Bennett warto się zastanowić nad sposobem funkcjonowania traumy w twórczości Tadeusza Różewicza. Na początku chciałabym przytoczyć utwór *Fotografia*:

dziś z dalekiego kraju  
otrzymałem starą kartkę  
widokówkę Erbalunga

Nigdy nie słyszałem tej nazwy  
nie wiem gdzie to jest  
i nie chcę wiedzieć

Erbalunga

wczoraj otrzymałem  
ocaloną fotografię matki  
z roku 1944

matka na fotografii  
jest jeszcze młoda piękna  
uśmiecha się lekko

ale na drugiej stronie  
odczytałem wypisane  
jej ręką słowa  
„rok 1944 okrutny dla mnie”

w roku 1944  
został zamordowany  
przez gestapo mój starszy brat

skryliśmy jego śmierć  
przed matką  
ale ona nas przejrzała  
i ukryła to przed nami<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 531.

Tytułowa fotografia jest przedmiotem, który ewokuje bolesne wspomnienia podmiotu lirycznego. Dzieje się tak jednak nie poprzez to, co na fotografii utrwalone (wizerunek młodej i pięknej matki początkowo zdaje się budzić w podmiocie lirycznym pozytywne skojarzenia), ale przez widniejący na jej odwrocie dopisek. Owo jedno krótkie zdanie sprawia, że obraz uśmiechniętej matki nie jest dla podmiotu dowodem czy odzwierciedleniem jej ówczesnego dobrego samopoczucia, lecz oznaką całkowicie nieudanej próby uchronienia jej przed tragiczną wiadomością. Uśmiech, początkowo zapewne uważany za szczery, jest próbą zakrycia wiedzy, oszukania bliskich osób, przekonania ich, że trwa się w nieświadomości.

Odnaleziona fotografia przywołuje podwójną traumę: traumę bohatera lirycznego, obciążonego wiedzą o śmierci brata i zarazem zobligowanego własnym sumieniem do chronienia przed tą wiadomością matki, oraz traumę matki, która nie tylko straciła syna, ale jest także w pełni świadoma popełnianego z troski oszustwa. Jej odpowiedzią na owe ukrywanie straty jest kolejne zaprzeczenie tragicznej rzeczywistości. Postanawia ona zachowywać się tak, jakby nie była świadoma ani śmierci swego jednego syna, ani też starań i cierpienia drugiego, by ową wiadomość ukryć. Przeżywa zatem stratę w tajemnicy, nie chcąc obciążać nią nikogo z bliskich, dając im niejako satysfakcję wynikającą z chronienia niej samej.

Ów podwójny gest ochrony jest zarazem gestem podwójnego wyparcia traumy z obszaru codziennego życia. Pozostaje ona czymś niewypowiedzianym, praktycznie nieistniejącym, a przez to prawdopodobnie jeszcze mocniej oddziałującym. Warto jeszcze zauważyć, iż trauma pozostaje czymś niewypowiedzianym do końca także na płaszczyźnie wiersza. O przeżyciach podmiotu lirycznego nie wiemy praktycznie nic, jedynie to, że zginął jego brat i że starał się ukryć ten fakt przed matką. Doświadczenia matki wyraża tylko jedno, niezrozumiałe dla nikogo, kto nie znałby jej historii, zdanie: „rok 1944 okrutny dla mnie”.

Ewokowane zdjęciem wspomnienie traumy nie jest jednak tylko wspomnieniem, odłania wciąż żywe i bolesne doświadczenie, być może potęgowane jeszcze świadomością nieudanej próby ochrony matki. Ukrywana i zasłaniana trauma powraca do podmiotu za pośrednictwem zdjęcia po kilkunastu latach, odkrywając wciąż niewygasłe emocje. Podmiot jawi się jako w pewien sposób uwięziony w przeszłości, nierozzerwalnie z nią związany za pomocą ciągle wpływających na teraźniejszość wspomnień. Nigdy nie wyrażona i nie przepracowana trauma nie miała szansy, by się zagoić, istniejąc niejako poza czasem, podwójnie, na przecięciu przeszłości i teraźniejszości.

Spotkanie podmiotu z fotografią może być uznane – odwołując się do stosowanych przez Bennett kategorii – za rodzaj afektywnego wstrząsu, który nie

tylko ewokuje wciąż bolesne wspomnienia, ale także umożliwia ich powtórne przeżycie, przepracowanie. Nie oznacza to wcale, że są one wypierane z pamięci podmiotu, przeciwnie, dopiero ich pełne przeżycie i zrozumienie pozwala na osiągnięcie choćby częściowego dystansu. W tym wypadku wiąże się on w znacznym stopniu z możliwością zrozumienia własnej przeszłości, wcześniej podwójnie zakłamywanej. Wyzwolenie podmiotu z obowiązku ochrony drugiej osoby i zarazem zrozumienie, że samemu cały czas było się chronionym, pozwala na konfrontację z wcześniej wypieranym traumatycznym doświadczeniem. Wspomnienia, którym nadany jest nowy sens, mimo że w dalszym ciągu wpływają na życie podmiotu, mogą pozwolić na zakorzenienie w teraźniejszości przy jednoczesnym zachowaniu bolesnej, ale koniecznej dla utrzymania tożsamości, przeszłości.

Podsumowując tę szkicową interpretację *Fotografii*, warto zastanowić się nad jeszcze dwoma, wynikającymi po części z analizy wiersza, po części zaś z wcześniejszych, teoretycznych rozważań nad traumą, zagadnieniami. Pierwsze z nich oscyluje wokół pytania, w jakim stopniu jest to wiersz o traumie, w jakim zaś przekracza częstą dla utworów artystycznych tendencję do narracyjnego opisywania traumatycznego doświadczenia, drugie zaś dotyczy charakteru funkcjonowania traumy w wierszu. Wydaje się, że w tym przypadku Różewiczowi nie udaje się całkowicie uniknąć problemów wynikających z próby opisu traumy. Mimo iż bardzo niewiele wiemy o przeżyciach podmiotu lirycznego i jego matki, jesteśmy świadomi tego, co wywołało ich traumę. Również trudne do uniknięcia, a w wypadku tomu *Matka odchodzi* przynajmniej w pewnym stopniu zamierzone intencją tekstu, odniesienia biograficzne zachęcają odbiorcę do utożsamiania opisywanej traumy z rzeczywistym wydarzeniem, a podmiotu lirycznego z osobą, do której owa trauma autentycznie przynależy. Równocześnie trzeba jednak uznać, że nie jest to klasyczny przykład utworu o traumie. Tym, co jest przeżywane jako traumatyczne, nie jest samo doświadczenie śmierci bliskiej osoby, lecz raczej konieczność wyparcia owej traumy, uzasadniana ochroną innych bliskich osób.

Fotografia nie przypomina dawnej traumy, nie przywołuje wspomnień, lecz – aktywizując dawne doświadczenia – sprawia, że trauma jest przeżywana na nowo. Nie jest to jednak to samo doświadczenie; zmienia się wszak stan wiedzy podmiotu dotyczący przeszłości. Owo traumatyzujące doświadczenie odsłania całkowitą niemoc jakichkolwiek prób wyzwolenia czy ochrony przed bolesnym doświadczeniem. Wyparcie traumy nie tylko nie zmniejszyło jej siły, lecz wręcz ją spotęgowało, czyniąc koniecznym ukrywanie cierpienia przez dwie bliskie sobie osoby. Tym, co jest równie traumatyczne jak samo doświadczenie śmierci brata, było cierpienie matki. Kłamstwo, pozornie wyzwalają-

ce podmiot z przeżywania tej traumy, okazało się nieskuteczne, ewokując ze zdwojoną siłą wypierane doświadczenia.

Powyższe uwagi pozwalają podkreślić jeszcze jeden istotny aspekt traumy, jest nim stałe wyłamywanie się opozycjom swoje–obce, wewnętrzne–zewnętrzne. Doświadczana przez bohatera trauma nie przynależy do niego całkowicie, choć bez wątpienia bezpośrednio go dotyczy. Wynika nie tylko z zewnętrznego, empirycznego faktu, ale nie daje się zarazem sprowadzić do uwewnętrznionego doznania. Lokuje się na przecięciu tych kategorii, nie pozwalając ani na dystans, ani na odrealnienie.

Utworem, który w zupełnie odmienny sposób dotyka problematyki traumy, jest wiersz \* \* \* (*wicher dobijał się do okien...*). Przytoczę go w całości:

wicher dobijał się do okien  
budził  
sny pajęczyny majaczenie  
niebo było miedziane  
trawa granatowa  
ołowiana  
czarna  
zwierzę  
mutant hieny i lisa  
z pyskiem przy ziemi  
węsząc  
sunęło w gęstniejącą ciemność  
na granicy snu  
i jawy  
pomyślałem  
poczułem  
że to ja jestem  
biegnę w stronę cmentarza  
do grobu  
z brzuchem pełnym kamieni  
ciemne zwierzę  
pod czerwonym niebem  
biegnę coraz szybciej  
choć wiem że tam czeka  
na mnie dół

układam się do snu  
 otulam kocem  
 biegnę lecę  
 nie zatrzymam tego biegu

budzę się  
 z ustami pełnymi  
 piachu<sup>5</sup>

W przypadku cytowanego wyżej utworu z całą pewnością nie możemy już mówić o wierszu o traumie. Próba odniesienia przedstawianych doświadczeń do rzeczywistych zdarzeń (nie tylko pojmowanych jako coś zewnętrznego wobec świata przedstawionego, ale i będących częścią świata realnego istniejącego na płaszczyźnie literackiej utworu) wydaje się niemożliwa. Opisywane przeżycia znajdują się na granicy między snem a jawą, podmiot nie jest w stanie określić, czy są one śnione, wyobrażone czy rzeczywiste. Nawet tożsamość podmiotu jest trudna do określenia. Z jednej strony pozostaje on wobec doświadczonej wizji zewnętrzny, pełni funkcję świadka, z drugiej zaś jest jej częścią – dziwnym, nierzeczywistym zwierzęciem. Owemu zwierzęciu zdaje się nie przysługiwać świadomość – biegnie ono w określonym kierunku, lecz nie robi tego na mocy intelektualnej decyzji.

Owo rozdzielenie podmiotu sprawia, że z jednej strony jest tym, który w sposób instynktowny dąży do określonego, lecz nieuświadomionego celu, z drugiej zaś jest świadkiem – w pewnym stopniu świadomym konsekwencji – swojego własnego zachowania. Świadomy podmiot nie jest jednak w stanie wpływać na swoje dążenie, może jedynie je obserwować i rozumieć jego konsekwencje. Doświadczana przez podmiot ekspresjonistyczna wizja jest tylko w pewnym stopniu podatna na próby zrozumienia i interpretacji. Pozorna zewnętrzność podmiotu wobec nierealnego zwierzęcia nie zapewnia mu ani poczucia bezpieczeństwa, ani kontroli. Zdaje się nawet podkreślać wrażenie całkowitego pozbawienia wpływu na własne życie, na własne ciało, które jawi się jako niezależne, dzięki i zwierzęce.

Utrata kontroli jest całkowita; podmiot nie tylko nie jest w stanie rozróżniać między jawą i snem, nie jest także możliwe określenie, czy utożsamienie ze zwierzęciem jest świadomą manipulacją snem, przekształceniem go w rodzaj wizji, czy też jest częścią snu. Jak sugerują ostatnie wersy utworu, przeżywane zdarzenia nie są całkowicie oderwane od rzeczywistości, wpływają na nią w bardzo jasny sposób. Nawet przebudzenie nie wyzwala z traumatycznego snu, wręcz przeciwnie, likwiduje możliwość uznania, że to, co się działo, było wyłącznie domeną wyobrażonego. Piach, z którym w ustach budzi się

<sup>5</sup> Tamże, s. 660.

podmiot, jest logiczną konsekwencją podejmowanych przez zwierzę działań, jego pędu do wskoczenia do grobu. Przebudzenie następuje w ostatnim przed śmiercią momencie, tuż przed pogrzebaniem żywcem.

Choć utwór ten nie opisuje żadnej konkretnej traumy, nie przedstawia żadnego bolesnego zdarzenia, które dałoby się powiązać z rzeczywistością, bez wątpienia to mechanizm funkcjonowania traumy decyduje o jego konstrukcji. Ewokowane doświadczenie jest doświadczeniem granicznym, doświadczeniem śmierci. Choć jest ono odrealnione poprzez oniryczną konwencję, jego związek z rzeczywistością pozostaje bezsporny. Wybudzenie nie jest wybudzeniem z traumy, jest jedynie zatrzymaniem się na granicy, której przekroczenie byłoby równoznaczne ze śmiercią. Nawet po przebudzeniu nie jest możliwe zdystansowanie się od traumy, jej wpływ wykracza poza oddziaływanie we śnie, uniemożliwiając jakiegokolwiek próby przepracowania i racjonalizacji.

Charakter przeżywanej w utworze traumy pomogą wyjaśnić uwagi Ryszarda Nycza dotyczące doświadczenia granicznego w poezji Tadeusza Różewicza:

Bez względu na kierunek przeistoczenia doświadczenie granicy jest doświadczeniem śmierci (śmierci boga i śmierci człowieka). Dokładniej: doświadczeniem rozpadu – rozkładu materii, unicestwienia „prawdziwości” realności, anihilacji czy rozproszenia sensu. Jeszcze dokładniej – doświadczeniem traumatycznym – rodzi się ono bowiem nieodmiennie jako forma urazowej reakcji twórczej na pewne zewnętrzne wydarzenie. Stąd właśnie płynie, jak myślę, osobliwość Różewiczowskich objawień: tym, co najbardziej rzeczywiste, okazuje się to, co najbardziej – w obu znaczeniach tego słowa – dotkliwie; co jakkolwiek trwale nieobecne „odcisnęło” swój ciągle wyraźny ślad, niezrozumiały znak, dręczący stygmat niejasnego pochodzenia<sup>6</sup>.

Doświadczana trauma jest więc rzeczywista nie w ten sposób, że odnosi się do realnych wydarzeń ujętych w zrozumiałą formę, lecz dlatego, że jej dotkliwość uniemożliwia podmiotowi zapomnienie czy zdystansowanie. Niewyjaśnialność i nieobecność doznania sprawiają, że niemożliwe jest jego opisanie, a próba wyrażenia takiego doświadczenia skazana jest na niepowodzenie. Śladem traumatycznego doświadczenia jest owa oniryczna wizja, w której rozdarty, pozbawiony tożsamości i władzy podmiot może jedynie obserwować siebie samego. Perspektywa świadka, obserwatora własnych doświadczeń, nie jest jednak wcale bezpieczna, podmiot liryczny nie pozostaje całkowicie zewnętrzny wobec doświadczanych zdarzeń. Jest równocześnie wewnątrz i na zewnątrz, doświadczając traumy jako czegoś sytuującego się na przecięciu tego, co wewnętrzne i zewnętrzne. Próba uzewnętrznienia trau-

---

<sup>6</sup> R. Nycz, „*Tajemnice okaleczonej poezji*”. *Trzy głosy do twórczości Tadeusza Różewicza* [w:] *Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza”*, UAM Poznań 4–6.11.1991, red. E. Gudekian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Poznań 1993, s. 105.

my nie może się powieść, co sygnalizuje pozostający po przebudzeniu piach. Traumatyczne doświadczenie nie może być przepracowane ani we śnie, jako coś zewnętrznego, wobec czego można się zdystansować, ani na jawie, gdzie pozostaje niewyrażone i – jak możemy przypuszczać – niewyraźne.

Piasek jest jedynie śladem traumy, pośrednim dowodem na to, że owo doświadczenie pozostaje w jakiś sposób realne, że nie da się go usunąć z rzeczywistości. Uznaniu realności traumy nie towarzyszy jednak próba ujęcia jej w narracyjny schemat. Wizja zmierzającego do grobu zwierzęcia nie pozwala na identyfikację traumy, jest jednak – także dzięki skutecznemu wymykaniu się wszelkim próbom testowania autentyczności – przekonującą wizją okaleczonego i pozbawionego tożsamości podmiotu.

Ostatnim już wierszem, nad którym chciałabym się zatrzymać, jest *Opowiadanie traumatyczne*. Utwór ten w największym stopniu spośród cytowanych w tej pracy tekstów spełnia tak istotny dla Bennett postulat odejścia od pisania i tworzenia dzieł o traumie. Brak w nim – poza tytułem – bezpośrednich odniesień do problematyki traumy czy opisu traumatycznego, przynajmniej w potocznym tego słowa znaczeniu, doświadczenia. Warto będzie również i ten utwór zacytować w całości:

ogryzając paznokcie  
dotyka warg  
  
uśmiech zaczęty nieśmiało  
przed dziesięciu laty  
rozjaśnił powoli  
brudniejący  
ciemny gród  
podwawelski  
  
Błyskawica  
uderzyła w niebo  
oślepiła rzekę  
obrysowała  
szmaragdowe wieże  
na kredowym wzgórzu  
  
niepochwytny cień  
między uśmiechem  
i spojrzeniem  
między ustami  
i oczami  
na mgnienie  
przymknionymi

włosy zebrane  
w chusteczkę  
spłoszony uśmiech  
przysiada  
na ścianach twarzach  
oknie  
siedzimy  
jakby nagle zgasło światło

mówię po omacku  
jestem podejrzliwy  
w stosunku do jej słów

ona była po ciemniej stronie  
którą ja nawiedzam we śnie  
budzę się przestraszony

jej twarz kurczy się  
marszczy wysycha  
resztką czułości  
zbiera się dookoła  
muszli  
małego bezbronnego ucha

wygryziona szpara  
ust

jej twarz rozpada się  
w moich dłoniach<sup>7</sup>

Uwaga podmiotu lirycznego nakierowana jest tutaj na ciało i jego doznania, zarówno bohaterki wiersza, jak i własne. Ów drobiazgowy opis ciała i twarzy jest jednak niezwykle niepokojący. Ogryzanie paznokci zdradza zdenerwowanie bohaterki, podobnie jak zmieniający się wyraz jej twarzy. Uśmiech, tak jak w *Fotografii*, nie jest oznaką szczęścia czy spokoju, ma jedynie maskować zdenerwowanie i strach, uniemożliwiać podjęcie rozmowy na niebezpieczne tematy. Owym niebezpiecznym tematem jest w tym wypadku wzmiankowana „ciemna strona”, której doświadczenie nie jest również obce podmiotowi lirycznemu. Co szczególnie interesujące, nie chce on wcale niczego dowiedzieć się od bohaterki wiersza, jej towarzystwo jest dla niego męczące i niepokojące. Takie też wydaje się doświadczenie jej twarzy; przez niektórych badaczy uznawane jest za urazowe, traumatyczne. „W tekstach Tadeusza Różewicza epifa-

---

<sup>7</sup> T. Różewicz, dz. cyt., s. 539.

niczne doznanie twarzy wiąże się przede wszystkim z jej «namacalnym» rozpadem. Poeta koncentruje się na metaforze związanej ze skórą. Doświadczenie twarzy może urosnąć do doznania o charakterze urazowym<sup>8</sup>.

Mimo że podmiot pragnie się zdystansować wobec drugiej osoby, nie chce przejść owej granicy, która oddziela go od ciemnej strony, nie jest w stanie wyzwolić się spod jej wpływu, przerwać owego epifanicznego doświadczenia. Obok obawy i próby uniknięcia konfrontacji z problemem, z czymś, co występuje tu opatrzone niejasną nazwą ciemnej strony, podmiot jest motywowany także pewnym rodzajem współczucia. Dostrzega w bohaterce bezbronność i czułość – nie wiemy do końca czyją, jej czy swoją. Próba obrony przed konfrontacją jest zarazem próbą obrony przed współodczuciem traumy, którą podmiot stara się umieścić po stronie kobiety, oddzielając się od niej słowami „którą ja nawiedzam tylko we śnie”. Doświadczenie twarzy drugiej osoby jest jednak tak bezpośrednie, że nie sposób się od niego uwolnić. Próba oddzielenia, wskazania różnicy, jest nieudana – mimo że podmiot liryczny pragnie samemu sobie udowodnić, że nie doznaje tego, co obserwowana kobieta, nie jest w stanie oddzielić się od owego niewyrażonego doświadczenia.

Niezwykle istotnym wątkiem tego utworu jest nieudana próba komunikacji. Nieufność podmiotu wobec słów bohaterki objawia strach przed podjęciem rozmowy na jakiś temat. To, co mówi podmiot liryczny, nie ma wcale na celu pomóc w porozumieniu, ma przed nim ocalić, ma uchronić przed przywołaniem czegoś, co w jakiś sposób łączy się ze wzmiankowaną ciemną stroną. Lęk przed przywołaniem bolesnego, traumatycznego tematu całkowicie uniemożliwia jakiegokolwiek porozumienie. Ta niemożliwość porozumienia oddziałuje także na sposób, w jaki podmiot doznaje twarzy drugiej osoby.

Początkowo szczegółowo opisywana, ostatecznie rozpada się, niszczy. Nie pozwala na osiągnięcie bliskości, rozkładając się pod wpływem dotyku, próby poznania i okazania zainteresowania. Twarz, będąca śladem niewyrażonej traumy, od której podmiot ucieka, także nie pozwala się opisać ani zrozumieć. Próba konfrontacji, dotyku, okazania czułości jest niszcząca, objawia całkowicie brak możliwości porozumienia.

Trauma objawia się w tym wierszu na dwóch poziomach. Odsyła do niej to, czego podmiot boi się dotknąć podczas rozmowy, owa ciemna strona, do której nie chce wracać na jawie. Śladem owej ciemnej strony jest jednak twarz i ciało kobiety, a także sposób ich doświadczania przez podmiot liryczny. Przed tym o wiele trudniej jest uciec. Doświadczenie twarzy drugiej osoby jest nie tylko traumatyczne, budzi także afekt, pojmowany jako specyficzny stan emocjonalno-intelektualny podmiotu. Uniemożliwia on zdystansowanie,

<sup>8</sup> D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 224.

sprawia, że choć obserwacja drugiej osoby jest bolesna i w pewnym stopniu niepożądana, nie można się od niej oderwać. Dzieje się tak dlatego, że w tym wypadku od afektu nie sposób oddzielić empatii. Owa druga osoba, choć w pewnym stopniu zagrażająca, zmusza podmiot nie tylko do tego, by dzielił z nią traumatyczne doświadczenie, lecz także do tego, by przyznał sam przed sobą, że jest ono także jego udziałem.

Ów ślad traumy, jakim jest twarz, nie daje się jednak – podobnie jak trauma – opisać. Próba zrozumienia, dotknięcia, przekroczenia granicy kończy się rozpadem, uniemożliwiającym zarówno zdystansowanie, jak i okazanie jakichkolwiek uczuć. Wobec tego doświadczenia zarówno intelekt, jak i emocje, w tym i wzmiankowana czułość, są bezbronne. Zdaje się, że nie istnieje nic takiego, co mogłoby rozwiązać ten dziwny splot chęci zdystansowania, przemilczenia traumy i empatii, dążącej do próby – nienarracyjnego, funkcjonującego poza językiem – przepracowania urazowego doświadczenia. Czymś, co – w pewnym stopniu – może jeśli nie przełamać, to uchwycić funkcjonowanie traumy, jest na gruncie poezji Różewicza właśnie twórczość artystyczna. Próba stworzenia „opowiadania traumatycznego” nie jest w tym wypadku równoznaczna z próbą opisanie traumy, lecz raczej dotknięcia w twórczości poetyckiej mechanizmów jej funkcjonowania.

Trzy cytowane w tej pracy wiersze miały szkicowo pokazać, w jaki sposób zmienia się w poezji Różewicza strategia opisu traumy. Wszystko to, co miało uzasadniać jej autentyczność, jest stopniowo usuwane, minimalizowane. Głównym punktem zainteresowania poety jest zatem samo doświadczenie traumy, nie zaś jej przedmiot. Taka postawa wobec tej problematyki pozwala na pokazanie złożonego, niepoddającego się schematyzacji mechanizmu funkcjonowania traumatycznego doświadczenia w utworach o wysokiej wartości estetycznej. Ich konstrukcja – poza pozostającą w pewnym stopniu wierszem o charakterze narracyjnym *Fotografią* – wyklucza zasadność pytania o autentyczność, stawiając w jego miejscu nowe, na gruncie sztuki chyba nawet ważniejsze, pytania o sposób funkcjonowania traumatycznego śladu, rolę afektu i empatii oraz możliwość i granice artystycznej próby dotknięcia problematyki traumy.