

Maria Kobielska
(Uniwersytet Jagielloński)

„Dlaczego dzieci muszą żyć między Tajemnicami, Strachami i Potworami?” Pamięć o stanie wojennym we *Wrońcu* Jacka Dukaja

Rzeczywistość przedstawiona we *Wrońcu* Jacka Dukaja¹ domaga się interpretacyjnego wyjaśnienia. Oto w konwencji *fantasy* i horroru zostaje ukazany świat powstały z przetworzenia realiów stanu wojennego. Zimowa wędrówka przez straszną przestrzeń Warszawy podjęta przez dziecięcego bohatera, Adasia, pozwala na przywołanie całego spektrum kojarzonych z tamtymi wydarzeniami zjawisk i postaci. Zarówno jednak władza, wojsko, siły porządkowe, jak i strona opozycyjna, a także elementy życia codziennego PRL zostają oddane w zadziwiający, zmieniony kształcie. Można by przypuszczać, że Dukaj, pisarz z pogranicza *fantasy* i *science-fiction*, odrealnia historyczne zjawiska, kryptonimuje je za pomocą środków pochodzących z repertuaru tych gatunków (na przykład wprowadzając postaci upiorów, potworów, niesamowite zjawiska, cudowności) – po prostu postępując według ogólnego założenia twórcy literatury fantastycznej. Jest jednak możliwa głębsza interpretacja, pokazująca przyczyny takiego ustrukturywania świata przedstawionego wewnątrz samej powieści, w szczególnej sytuacji, jaką zakłada tekst kultury. Głównym celem mojego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie o te przyczyny.

Wroniec jest opowieścią o katastrofie, jaka spotkała Adasia, zabierając jego rodzinę i niszcząc bezpieczne schronienie – dom, i o działaniach, jakie chłopiec podejmuje, aby przywrócić ład swojej rzeczywistości, odnaleźć i ocalić rodziców, którzy oznaczają porządek i opiekę. Właściwy dramat, rozjaśniający założenia powieści, rozgrywa się jednak dopiero w jej zakończeniu. Kryzys,

¹ J. Dukaj, *Wroniec*, ilustracje J. Jabłoński, Kraków 2009. Wszystkie cytaty z tej pozycji lokalizuję dalej bezpośrednio w tekście, podając numer strony.

jaki dotknął świat Adasia, kończy się, krucha równowaga zostaje odzyskana. Jednak w związku z tym katastrofa ulega wyparciu z pamięci chłopca. Odzyskując dom, codzienność i spokój, traci on koherencję własnego doświadczenia – przeszłość, świadomość, myśli stają się dla niego niezrozumiałe. Z każdą chwilą oddala się od fantastycznego świata swojej wędrowki, ale razem z horrorem zostaje amputowana jego pamięć.

W tym kontekście odczytuję intencję *Wrońca* jako swego rodzaju literackie przedsięwzięcie: próbę posttraumatycznej reaktywacji owej utraconej pamięci, jej swoistego zainscenizowania przy wykorzystaniu performatywnego potencjału medium języka i czynności pisania. W powieści jest odtwarzany szczególnie sposób doświadczania i pamiętania rzeczywistości, skomplikowanymi środkami konstruowana dziecięca perspektywa.

To założenie interpretacyjne potwierdzają mniej lub bardziej bezpośrednio pewne miejsca w tekście: sygnały subiektywności spojrzenia bohatera, którego skutkiem jest kształt przedstawionej rzeczywistości. W pierwszych scenach powieści zachowana zostaje realistyczna perspektywa dziecka. Miejsce, w jakim często znajduje się na tym etapie bohater, jest szczególnie pod tym względem nacechowane – to parapet okna, z którego znajdujący się wewnątrz bezpiecznego jeszcze mieszkania Adaś patrzy na szeregi bloków, obserwując ze szczególną uwagą aktywność ludzi i świateł (tych w oknach, tych pochodzących z telewizorów i ze spawarek pracujących nieopodal robotników). Czy jednak jest to rzeczywistość „naprawdę”, czy mamy tu do czynienia z zamiarem realizmu? Okazuje się, że widoczna w oknie rzeczywistość jest zależna od decyzji Adasia, od jego świadomej manipulacji własnym postrzeganiem.

Osiedle zniknęło w ciemności. Przymknął lewe oko. Pomyślał, że jest jedynym człowiekiem na całej ziemi. No, byli ci w podświetlonych oknach – ale przecież nieprawdziwi.

Chuchnęła na szybę. Świat zaszedł parą i rozemglił się przyjemnie, bajkowo (s. 14).

Mgła jest w powieści ważnym elementem, wielokrotnie sygnalizującym zależność świata od spojrzenia i pozycji bohatera. Powyższa scena zostaje powtórzona, przywołana we wspomnieniu w trakcie dalszej wędrowki Adasia. Może ona być kontynuowana tylko dzięki temu, że mgła ukrywa go przed wzrokiem wrogów, izoluje od niebezpieczeństw, wytwarza osobną sferę rzeczywistości, w której nie ma nikogo oprócz podmiotu.

Szli, a przed nimi, za nimi i obok nich majaczyły w tumanach tłustej bieli szare sylwety. Znowu wszystko się wyciszyło, spowolniło, oddaliło. Figury zatrzymane w tańcu. Świat jak za zamgloną szybą. Adaś siedział wtedy na parapecie i wyglądał przez okno (s. 159).

Zjawiska te potwierdzają wspomnianą wyżej subiektywizację rzeczywistości powieściowej, przedstawionej poprzez postrzeganie Adasia. Postać chłopca patrzącego przez okno powtarza się w powieści wielokrotnie. Za każdym razem może być interpretowana jako znak intencjonalnej zależności fantastycznego kształtu świata od jego świadomości i fantazji. Tak jest wtedy, gdy bohaterowie odbywają krótką podróż starą warszawą. „Wnętrze samochodu szybko zaparowało. Adaś, wydymając wargi, rysował na szybie fantastyczne figury” (s. 141).

Ponownie więc pojawia się zarówno motyw zamglonego, nieprzejrzystego widoku, jak i aktywności podmiotu – Adaś „rysuje fantastyczne figury”, ale przecież nie tylko na szybie samochodu. Wszystkie budzące grozę postaci i zjawiska tworzące świat *Wróżnica* także mogą być uznane za jego „rysunki”, za wytwory jego wyobraźni i pamięci.

Wspomnianą intencjonalność świata przedstawionego wprowadza także inny, klasyczny chwyt – fantastyczne przygody bohatera obejmuje rama w postaci snu, w który zapada chore dziecko. Pojawiające się w pierwszych scenach powieści marzenie senne, stanowiąc zapowiedź dalszych wydarzeń, pozostaje jednak wciąż po stronie perspektywy realistycznej. Jego elementy to nie realia grozy, ale „widoki z telewizora. Czarno-biali generałowie. Wielka wrona ponad żołnierzami. Puste ulice ciemnych miast” (s. 15).

Ten sen dopiero otwiera drogę do rzeczywistości „tego, co nie zdarzyło się naprawdę” (s. 7), jak jednocześnie przywołuje i odwraca baśniowy zwrot pierwsze zdanie powieści. Poprzedza go podwójne motto – jego część stanowi cytat z *Drogi* Cormaca McCarthy’ego, ukazujący jako „absolutną prawdę o świecie” (s. 5) beznadziejną pustkę i ciemność „groźnej planety, Ziemi”. W jego kontekście można uznać, że każdy obraz świata jest swego rodzaju konstruktem ludzkiej – indywidualnej lub zbiorowej – świadomości, nakładanym na to niemożliwe do zniesienia i zrozumienia, ponieważ rzeczywiste, podłoże. Druga część motto przywołuje *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* Lewisa Carrolla, a więc klasyczną książkę wprowadzającą fantastyczny świat jako wytwór podświadomości i fantazji dziecka. W następującej dalej we *Wróżnicu* historii pojawiają się momenty, które naprowadzają na mechanizm rządzący całą konstrukcją tekstu – gdy Adaś bezpośrednio ujawnia swoje fantazjowanie, opisywanie, nazywanie rzeczywistości jako czynność jej budowania. Tak na przykład funkcjonuje makabryczny opis potwora zwanego GAZ-em, który nie zaskakuje, gdyż można go wziąć za taki sam element rzeczywistości, jak pojawiający się poprzednio niebezpieczni Milipanci, Szpicle, Suki, Puchacze-Słuchacze, czarcie kotły – koksowniki.

Lepkie jęzory GAZ-u ogarniają ofiarę – ofiara je wdycha, ofiara je połyka – GAZ rozpuszcza nieszczęsnego przechodnia razem z ubraniem. Ta szarość w powietrzu to

właśnie szarzy przechodnie: połknięci i przetrawieni przez GAZ do GAZ-owej postaci. Cały GAZ składa się z trupich smug (s. 50).

Cały ten opis może być przyjęty bez trudu jako odnoszący się wprost do świata przedstawionego utworu. Tymczasem okazuje się, że stanowi on jakby kolejne piętro zapośredniczającej fantazji – nie jest tym razem spostrzeżeniem, ale zupełnie jawnie zostaje pokazany jako konstrukcja Adasia, który „wyobrażał sobie w przerażeniu, jak to [gazowanie ludzi na ulicach] wygląda” (s. 50). Podobne pochodzenie mogą mieć więc te elementy rzeczywistości, które funkcjonują jako rzeczywiste w nierealistycznej przygodowej opowieści – także są wytworami jego sposobu doświadczenia i pamiętania świata. Takich sygnałów statusu świata przedstawionego *Wrońca* jako ekwiwalentyzacji doświadczenia i pamięci Adasia znajduje się w powieści więcej – wyszczególnię je w dalszej części analizy przy okazji omawiania roli opowiadanych sobie przez chłopca bajek czy wypowiedzianych przez niego zaklęć. Tymczasem wspomnę jeszcze o charakterystycznym przykładzie, jaki stanowi opowieść Adasia snuta ku pokrzepieniu jego małej siostrzyczki, gdy dzieci zostają same w groźnej rzeczywistości mrocznego świata *Wrońca*. Od zmodyfikowanej bajki o Jasiu i Małgosi chłopiec przechodzi do opowieści ewokującej bezpieczne schronienie domu („i wrócimy do domu, i wcale nie będzie zimno, do twojego łóżeczka, kokotka i popotama, babcia zagrzeje grysiku, zobaczysz” – s. 165). Gdy dzieci docierają do nieprzyjaznego budynku szpitala, chłopiec czyni go scenerią swojej opowieści. „A to – **opowiadał** Adaś – jest szpital, w którym leży mama” (s. 165 – podkr. M.K.).

Już w następnej scenie bohaterowie przebywają we wnętrzu tego budynku, w którym faktycznie odnajdują matkę. Rzeczywistość jest zatem kreowana przez słowa chłopca – to, co było przed momentem jego wypowiedzią, fantazją taką samą, jak wcześniej wspomniane bajki, staje się elementem rzeczywistym na poziomie świata przedstawionego. Wytlumaczeniem tej relacji jest wyłożona wyżej hipoteza interpretacyjna – że rzeczywistość *Wrońca* to ewokacja indywidualnego doświadczenia i pamięci, która jest kształtowana na równi przez fantazję, pragnienia, lęki i kulturowe klisze.

Spostrzeżenie to prowadzi do nakreślenia głównych uwarunkowań, jakie kształtują wspomniane przedsięwzięcie reaktywacji pamięci. Używając języka psychoanalizy, można powiedzieć, że pozycję podmiotu określa tu doświadczenie traumatyczne, zetknięcie z tym, co realne, radykalnie obce i niebezpieczne². Starając się zaspokoić swoją potrzebę narracyjną, podmiot usiłuje

² Dodatkowym argumentem przemawiającym za taką interpretacją jest wspomniane wyżej motto z McCarthy'ego.

ująć traumę w linearną, spójną i całościową opowieść, ale, jak pisze Agata Bielik-Robson, „to, co rzeczywiste, nie pozwala [mu] [...] na realizację tego dążenia, rzeczywiste powraca i przerywa bieg opowieści”³. Symbolizacja tego doświadczenia musi się więc stać swego rodzaju filtrem, który pozwala na jego zrozumienie, tłumaczy je i uspójnia, ale zarazem zasłania – oddziela podmiot od tego, co rzeczywiście przeżył. Julia Kristeva opisuje, jak w sytuacji urazu „dziecko potrafi znaleźć rozwiązanie w walce lub ucieczce do wyobrażeń psychicznych oraz do języka”⁴ – wykorzystując symboliczno-wyobrażeniowy kod, język, który umożliwi wyjście z groźnej dla podmiotu sytuacji. Interpretuję więc fantastyczny sztafaż rzeczywistości *Wronca* właśnie jako tłumacząco-oddzielający filtr, pozwalający podmiotowi na ustrukturywanie, uporządkowanie, zrozumienie i zapamiętanie doświadczeń, które w swojej pierwotnej postaci, jako rzeczywiste – a więc traumatyczne⁵ – nie mogły zostać ani przyswojone, ani, co za tym idzie, przechowane w pamięci.

Tę kwestię można ująć w inny sposób, zauważając wielokrotne zapośredniczenie z konieczności towarzyszące mnemonicznym procesom: po pierwsze, pamięć jako taka jest medium doświadczenia, a nie jego odbiciem, po drugie, konwencje i wzory czerpane zarówno z codziennego doświadczenia, jak i z zasobów dostępnej dziecku kultury literackiej i audiowizualnej stanowią konkretne, zróżnicowane media pamięci, kształtującej, a nie przechowującej doświadczenia. Pomocne są w tej kwestii na przykład uwagi amerykańskiego socjologa Jeffreya K. Olicka, który podkreśla, że pamięć jest dynamicznym konstruktem zależnym od uwarunkowań społecznych i kulturowych – „nie naczyniem na prawdę, ale tygłem znaczeń”⁶. Pamiętanie jest procesem mediacji, odbywającym się w szerokim kontekście, kształtującym go i przezeń kształtowanym. W tej sytuacji bezprzedmiotowe staje się pytanie o to, co wydarzyło się naprawdę, lub o to, czego naprawdę doświadczył Adaś. Jeśli tego, co rzeczywiste, nie obejmują interpretacyjne zabiegi podmiotu, nie można o nim mówić – jest niepojmowalne, obce i groźne. Świat *Wronca* jest skonstruowany w ten sposób, że u jego podstaw leżą te same zasady, które organizują pracę dziecięcej pamięci o stanie wojennym. Mechanizmy te pozwalają na proces, który określiłam powyżej jako tłumaczenie sobie przez podmiot traumatycz-

³ A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 28.

⁴ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 42.

⁵ Por. A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 29: „Rzeczywistość [...] jest nade wszystko źródłem cierpienia: jest tym, co zawsze przychodzi za wcześnie, na co nie ma żadnego *a priori*, żadnej immanentnej, z góry gotowej recepty. Spotkanie z tym, co rzeczywiste, jest więc zawsze traumą”.

⁶ J.K. Olick, *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*, New York, London 2007, s. 97.

nej rzeczywistości, będący zarazem oddzieleniem się od niej. Ich dokładniejsza analiza wskazuje z kolei na ścisły związek z całym bagażem kulturowym rekonstruowanej świadomości dziecka, ale także na zaimplementowanie do tworzonej wizji świata stanu wojennego pojęć i obrazów rozpowszechnionych przez późniejszy dyskurs zbiorowej pamięci o nim.

Pamięć zbiorową w szczególny sposób kształtują pewne kulturowe skróty, ikoniczne reprezentacje historycznych wydarzeń i całych epok. Olick twierdzi, że dzięki unikatowemu, nieredukowalnemu charakterowi profilu, który tworzą wydarzenia przeszłości na danym jej odcinku⁷, „możliwa jest reprezentacja całego okresu za pomocą silnych, kondensujących symboli czy emblematycznych obrazów”⁸. Dodaje, że szczególnie wyraźnym medium takiej reprezentacji są fotografie. Nietrudno „przywołać co najmniej kilka tego typu emblematów” stanu wojennego – będzie to na przykład słynne zdjęcie Chrisa Niedenthala, przedstawiające transporter opancerzony stojący przed kinem Moskwa, na którym wisi reklama filmu *Czas Apokalipsy*. Inne obrazy, niekondensujące w sobie od razu aż tak czytelnych znaków, to na przykład ekran telewizora, na którym generał Jaruzelski odczytuje dekret o wprowadzeniu stanu wojennego, czy żołnierze na ulicach grzejący się przy koksownikach⁹. Tego typu skrótowe reprezentacje nie tylko wydarzeń lat 1981–1983, ale i całej PRL, nie muszą mieć oczywiście tak wyrazistego, obrazowego desygnatu, jakim jest fotografia. Autor *Wrońca* w wywiadzie trafnie podsumowuje ich działanie jako klisz kulturowych, organizujących pamięć podmiotu w ramach zbiorowości niezależnie od jego jednostkowego doświadczenia:

W ogóle jestem przekonany, że ludzie z mojego pokolenia pamiętają w dużej mierze nie stan wojenny, jaki faktycznie przeżyli, ale wtórny konstrukt wepchnięty na to miejsce *ex post*. [...] W miarę dorastania, w miarę zdobywania informacji wtórnej, z innych źródeł – sukcesywnie rewidujemy oryginalne wspomnienia, ujmując je w dopiero zdobyte schematy pojęciowe, i potem pamiętamy już wspomnienia wspomnień i wspomnienia wspomnień wspomnień, aż się spotyka kilku trzydziestoparolatków i okazuje się, że wszyscy mają pod powiekami te same trzy–cztery emblematyczne obrazy¹⁰.

⁷ Pojęcie „profilu” wprowadza Olick dla odparcia postulatu rozpatrywania pamięci zbiorowej jako niezależnej od dyskursów kulturowo-politycznych, w których występuje. Termin ten ma oznaczać „wyjątkowy, mniej lub bardziej wyraźny zarys, jaki określa polityczny system znaczeń w danym momencie” (J.K. Olick, dz. cyt., s. 108) i służy do podkreślenia, że ta struktura nie jest redukowalna do jej pojedynczych sensotwórczych elementów (takich jak określone obrazy przeszłości, retoryki, bohaterowie, sposoby identyfikacji, podziału na grupy *etc.*).

⁸ J.K. Olick, dz. cyt., s. 108.

⁹ Por. np. Ch. Niedenthal, *13/12. Polska stanu wojennego*, Warszawa 2006. Okładkę tego albumu stanowi zresztą wspomniane ujęcie gen. Jaruzelskiego.

¹⁰ J. Dukaj, *Stan wojenny trzeba zrobić*, wywiad przeprowadził W. Orliński, „Duży Format” 2009, 5 listopada, s. 20.

Istotą tych emblematycznych skojarzeń jest zatem z jednej strony to, że są częścią pamięci zbiorowej, z drugiej zaś – że najczęściej zostają przyswojone i uznane za własne w wyniku uczestnictwa w jej dialogicznym rozwoju, chronologicznie później niż dane wydarzenie. Olick charakteryzuje ją jako proces nieustannej reprodukcji, powtarzania, rewizji i zamiany jednych elementów na inne. Podmiot pamiętający uczestniczy więc w nieskończonej grze „wielorakich i wciąż się przemieszczających wzorów obrazów i znaczeń, których nie da się zredukować ani do żadnej z góry przyjętej perspektywy, ani do teraźniejszego kontekstu, ani do przeszłych wydarzeń”¹¹. W jej trakcie akumulują się przy tym i także są zapamiętywane kolejne sposoby i etapy pamiętania – pamięć staje się więc samozwrotna, odnosi się nie tylko do pierwotnego przeszłego doświadczenia, które mediatyzuje, ale i do swoich własnych form, poprzez które było ono wcześniej postrzegane.

Również we *Wrońcu* znajdują się elementy, które mogły zostać zaszczerpione pamięci Adasia wtórnie, dla oddania w skrócie zarówno stanu wojennego, jak i całej rzeczywistości PRL. Wspomnienie o 13 grudnia uruchamia kliszę odwołanego *Teleranka* i telewizora, w którym pojawiają się tylko oficjalne komunikaty: „Tamtej zimy zdarzyło się, że brzydcy panowie zastąpili w telewizji także niedzielną bajkę” (s. 10).

Dalej – podstawą do stworzenia makabrycznego obrazu „czarciego kotła”, do którego złowieszcze kruki wrzucają fragmenty ciał wrogów Wrońca (na przykład s. 39), jest oczywiście wspomniany jako element krajobrazu miasta zimy 1981/1982 koksownik. Dalsza narracja przywołuje nieomal archetypowe obrazy PRL jako przestrzeni powszechnej szarości, nad którą góruje Pałac Kultury i Nauki (w powieści występujący jako wieża Wrońca, główna siedziba zła). Pojawia się także mimochodem obraz archiwum, w którego półmroku Adaś dostrzega „półki pełne papierowych teczek” (s. 119) – dający się czytać jako echo nieskończonych dyskusji lustracyjnych, trwających lata po przełomie 1989 roku. Wśród tych klisz zwraca także uwagę Kolejka do Sklepu, w której ustawia się w pewnym momencie Adaś. Wykrzykuje ona hasło „Pantuniesta!” (s. 54 i nn.), kojarzące się z incipitem znanego wiersza Stanisława Barańczaka pod tym samym tytułem¹². Dalsze fantastyczne przetworzenia obrazu Kolejki – w której Stacje przebywają przez całe życie, przyrośnięci do podłoża – zdążają do ukazania jej jako metafory całego życia w PRL, co jest także ewidentną, rozpowszechnioną kliszą kulturową¹³.

¹¹ J.K. Olick, dz. cyt., s. 116.

¹² Wiersz *Pan tu nie stał* pochodzi z cyklu *Wiersze nabywcze*, z tomu *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, Kraków 1980.

¹³ W tym kontekście warto przypomnieć na przykład debiut reżyserski M. Zmarz-Koczanowicz, budującej w swoich filmach dokumentalnych metaforyczny obraz PRL, zatytułowany *Każdy wie kto za*

Co najmniej równie interesujące są jednak indywidualne strategie radzenia sobie z niezrozumiałym doświadczeniem – aby użyć słów autora klasycznych pozycji na temat psychologii dziecięcej, Jeana Piageta, „własny świat hipotez i rozwiązań”¹⁴, jaki wytwarza dziecko. Korzysta przy tym ze swoich skojarzeń, znanych z książek, filmów i telewizji wzorców postaci i schematów fabularnych, wreszcie ze swojej wdrożonej do fantastyki i niesamowitości wyobraźni, która „ma dziwną zdolność odpowiadania na wszelkie pytania za pomocą jakiejś hipotezy albo jakiejś nieoczekiwanej racji”¹⁵. Za większą część niesamowitości świata przedstawionego *Wrońca* odpowiada literacka rekonstrukcja takich właśnie nieograniczonych procesów dziecięcej pamięci.

Jednym z najbardziej charakterystycznych chwytów, za pomocą których narracja *Wrońca* konstruuje fantastyczne postaci, jest dziecięca inwencja lingwistyczna. Nie rozumiejąc znaczenia wyrazów, które do niego docierają, dziecko buduje obraz ich desygnatów na podstawie słownych czy dźwiękowych skojarzeń, jakie wywołują w nim nieznanne nazwy. I tak milicyjne Suki to groźne, warczące roboty w kształcie psów, służące do porywania, przewożenia i przy okazji torturowania ludzi („Z półotwartymi pyskami, ze ślepiami reflektorów ledwo rozjarzonymi. Zimny pot ścieka im po blachach. Drapią asfalt chromowanymi pazurami. Warczą cicho” – s. 159). Skojarzenia z określeniem „Szpicel” oraz niejasne rozumienie tego terminu owocują obrazem „człowieka w czarnym płaszczu z pięciometrową igłą anteny wyrastającą ze szczytu czaszki”, za pomocą którego to „stalowego szpica” (s. 25) przekazuje on do centrali *Wrońca* zgromadzone informacje. Podwójny Agent charakteryzuje się tym, że powtarza wszystko, co mówi, Czołgiści nie mają normalnych kończyn i mogą się poruszać tylko przez czołganie. Z drugiej strony barykadę stoją natomiast Pozycjoniści – nieznaną wyraz zostaje tu skrócony oraz umotywowany tym, że przyjmują oni rozmaite Pozycje, zwłaszcza Pozycje do Pałowania. Strzępy informacji na ich temat – że stanowią oni ruch oporu, którego symbolem są noszone w klapie oporniki, a ich przywódcą jest pewien elektryk – prowadzą do wytworzenia obrazu postaci, którą określa samo jej ciało i ubiór: „Adaś podszedł bliżej i zobaczył, że cały płaszcz tego pana zrobiony jest z małych

kim stoi (1982). Por. też np. P. Michałowski, *Milczenie jako pamięć Zagłady*, „Polonistyka” 2009, nr 2, s. 15: „Długa, rozdyktowana kolejka przed pustym sklepem mięsnym to obrazek codzienny i urastający do metafory ustroju. W społeczeństwie ukształtowała się nawet swoista „świadomość kolejkowa”, na którą składał się obyczaj z niepisanym prawem, poglądami i folklorem z nieodłącznym dowcipem, który prawie zawsze był «polityczny», ponieważ wszystkie uwagi o gospodarce godziły w system i monopolistyczną władzę”. W pierwszej części swojego artykułu, zatytułowanej *Za czym ta kolejka stoi*, Michałowski charakteryzuje obecność motywu (i metafory) kolejki w sztuce, przywołując utwory Stanisława Barańczaka, Tadeusza Konwickiego, Ernesta Brylla oraz malarstwo Andrzeja Wróblewskiego.

¹⁴ J. Piaget, *Mowa i myślenie dziecka*, tłum. J. Kołodzka, Warszawa 2005, s. 89.

¹⁵ Tamże, s. 140.

zielonych lampek. Takich lampek używa się w Elektronice. A broda i włosy i brwi pana były z oporników” (s. 65).

Przykładów takich skojarzeń można by podać jeszcze wiele. W większości działają one na zasadzie – by użyć określenia Jeana Piageta – werbalizmu, „fantastycznego wyjaśniania źle zrozumianych wyrazów”¹⁶, kojarzenia słów prowadzącego do tworzenia znaczenia w istocie motywowanego, niearbitralnego, bardziej logicznej i konsekwentnej etymologii¹⁷, niż jest to spotykane w normalnym języku.

Jeszcze bardziej skomplikowane są sytuacje, gdy do ewentualnych językowych motywacji tego typu dochodzą skojarzenia z baśniowymi postaciami, zjawiskami czy rozwiązaniami fabularnymi. Nie dziwi moment, gdy Adaś określa brodatego nieznanego mianem Rumcajsa (s. 35), które odtąd przyłgnie na stałe do tej postaci – to zupełnie realistyczne, codzienne zachowanie dziecka. W rzeczywistości przedstawionej pojawiają się jednak także fantastyczne zjawiska, których działanie opiera się na baśniowych zasadach, skontaminowanych jednak z codziennym doświadczeniem i potoczną wiedzą chłopca. Takim elementem rzeczywistości jest na przykład Maszyna-Szarzyna – działa na ludzi otępiająco i zarazem karmi się ich smutkiem, rozpowszechnia szarość poprzez telewizję (w której znikają kolory, a w ich miejsce pojawia się szaro-czarno-białe śnieżenie). Maszyna jest multiplikacją elementów znanych Adasiowi z życia codziennego – to „wysoka na dwa piętra piramida Elektroniki. Z niej wybałuszały się ślepiea nagich kineskopów. Były ich setki” (s. 77). Zarazem jednak wszechobecna szarość, zdobywająca władzę nad ludźmi, jakiej przeciwstawić się może tylko niewinność i fantazja dziecka, to motyw wielu baśni, choćby na przykład *Królestwa bajki* Ewy Szelburg-Zarembiny¹⁸, w której mały Jaś wydobywa spod przekleństwa szarzyny fantastyczną Wyspę Stąd Nie Widać.

Próbując wytłumaczyć sobie niezrozumiałe zjawiska i terminy, Adaś posługuje się więc środkami z arsenału kształtowanej przez książki i telewizję – z którymi chłopiec ma stały kontakt – fantazji. Z połączenia powierzchniowej wiedzy o roli kabli w działaniu telefonu, widoku ptaków, które na nich siedzą, językowego skojarzenia „słuchania” z nazwą konkretnego zwierzęcia oraz świadomości istnienia niebezpiecznych podsłuchów wytwarza się fantastyczny obraz, instytucja Puchacza-Słuchacza: „Wzdłuż najdłuższej alei osiedlowej stały słupy telefoniczne. Na drutach siedziały Puchacze. Z zamkniętymi oczami, mocno wczepione pazurami w drut, wsłuchiwały się w rozmowy płynące po nim między telefonami” (s. 37).

¹⁶ Tamże, s. 141.

¹⁷ Por. tamże, s. 156.

¹⁸ Por. E. Szelburg-Zarembina, *Królestwo bajki*, Warszawa 1972.

Spośród wielu powstałych na podobnej zasadzie postaci *Wronca* warto wymienić jeszcze co najmniej dwie. Jedną z nich jest Złomot, potwór, na którego przykładzie widać wszystkie wyżej wspomniane mechanizmy. Przede wszystkim ten językowy – termin „Złomot” to oczywiście przetworzenie skrótowego oznaczającego Zmotoryzowane Odwody Milicji Obywatelskiej, wynikające z językowych zabaw dziecka. „Adaś wiedział, że to Złomot, bo nazwę wypisano na jego Hełmie. Tylko brakowało w niej drugiej i szóstej litery” (s. 152).

Po takim przekształceniu nazwa ta kojarzy się ze złem, łomotem i złodem – i rzeczywiście ciało groźnego, atakującego ludzi potwora-robota stanowią zestawione z sobą elementy rozmaitych maszyn, od kombajnu do glebogryzarki. Tekst sygnalizuje też wprost źródło wiedzy Adasia na ten temat.

Złomot był wielki jak kombajn Bizon. [...] Tarczą była betonowa płyta – taka, z jakiej robotnicy budują bloki na osiedlu Adasia. Ręce i nogi Złomota zrobiono z elementów maszyn mechanizacji rolnictwa. (Adaś znał je z popołudniowych programów w telewizorze). Kończyny Złomota poruszały ścięgnię sznurka do snopowiązałek. Kanciasty korpus pochodził chyba z ciągnika Ursus (s. 152).

Z kolei walka, jaką toczy Adaś ze Złomotem, wywodzi się z baśniowego schematu, w którym sprytny, choć słaby, dobry bohater pokonuje potężnego przeciwnika.

Druga postać, o której nie sposób nie wspomnieć, to oczywiście sam tytułowy Wroniec. Imię i charakterystyka złego władcy świata Adasia pochodzi naturalnie od Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. Jej funkcjonowanie w codziennym języku jako „wrony” pojawia się także w książce (na ilustracjach kilkakrotnie występuje na przykład opozycyjny slogan „orła wrona nie pokona”). Skoro złowrogi dyktator to Wroniec, potworne ptaszysko, wszystkie podobne do niego ptaki – kruki, wrony – stają się jego sługami. Od tak nakreślonej postaci *Wronca* bierze początek charakterystyka wielu innych pojawiających się po jego stronie figur. Wspomnianą wyżej postać Pozycjonisty organizowało skojarzenie z elektrycznością i opornikami – z kolei Bubek, jeden z najgroźniejszych popleczników *Wronca*, cechuje się ptasim wyglądem. „Adaś zobaczył, że pan nie ma oczu, tylko krucze ślepie bez powiek. [...] Zamiast włosów głowę porastały mu krótkie wronie pióra. Wyciągnął rękę po papiery – nie miał palców. Miał ptasie szpony” (s. 113–116).

W ten sposób zostaje pokazane rozprzestrzenianie się fantastycznej pamięci: wychodząc od pojedynczego lingwistycznego skojarzenia, wywołuje ona złożony, konsekwentny obraz imperium zła, którego rdzeń stanowi Wroniec, jego wrony i kruki. Przywołany zostaje w tym kontekście nawet tytuł słynnego opowiadania Stefana Żeromskiego (por. s. 110), co w szczególności sposób

podkreśla złożone relacje społeczno-kulturowe, w jakie wchodzi zjawisko indywidualnej pamięci, na którą oddziałuje zbiorowa.

Aby zakończyć temat powtarzania się baśniowych i fantastycznych klisz kulturowych w rzeczywistości *Wrońca*, wróć jeszcze do kwestii opowiadań Adasia. Słowo ma tutaj szczególną moc¹⁹ – świadczy o tym także sprawa Dokumentów chłopca, sprokurowanych przez niego na zwykłych kawałkach papieru. Okazuje się, że dzięki pismu działają one tak samo jak prawdziwe, oficjalne dokumenty i przepustki – co można czytać jako echo dziecięcych przekonań na temat niezrozumiałego funkcjonowania biurokratycznych urzędów. Z kolei napisanie na ścianie zakłęcia „Wroniec – koniec” otwiera Adasiowi drogę do siedziby władcy (s. 224). Równie istotne okazuje się we *Wrońcu* słowo mówione – dzięki opowieściom Adasiowi udaje się pokonywać różne przeszkody, począwszy od wspomnianego wpływu, jaki na ludzi ma Maszyna-Szarzyna:

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

Słuchały dzieci i słuchali ich rodzice. A im dłużej słuchali, tym mniej i mniej szarzy się robili (s. 109).

Bajki Adasia służą jednak – jak to już wyżej sygnalizowałam – nie tylko porzuceniu. Za ich pomocą bohater ingeruje w świat, który go otacza, dzięki nim udaje mu się przeprowadzić swoje zamiary. Aby niepostrzeżenie wejść do wieży Wrońca, opowiada sobie bajkę o rycerzu w Czapce Niewidce – towarzyszące opowieści włożenie wywróconej na lewo czapeczki jest performatywem jego własnej niewidzialności. Odnajduje drogę dzięki bajce, która pozwala mu naśladować poczynania bohatera.

Adaś zamknął oczy.

– Zgubili się w lesie – powiedział na głos. – Była noc. [...] Nie bój się, powiedział książę. Pan leśniczy zdradził mi tajemnicę. Musisz iść zawsze tak: w prawo, potem w lewo, potem w prawo [...].

Adaś wyszedł prosto przed schody do pięt Wrońca (s. 212).

¹⁹ Słowo, a zwłaszcza pismo, jest we *Wrońcu* – co doskonale przylega do pojawiających się powyżej psychoanalitycznych ujęć – atrybutem ojca Adasia, opozycjonisty, i staje się przyczyną jego aresztowania. We władzy Wrońca traci on swoje zdolności, za dziedzica których uważany jest Adaś. Efekt konfrontacji chłopca z Wrońcem można interpretować jako wyrzeczenie się aktywności twórczej. Po niej na jego czole pojawia się zadrapanie o kształcie nierozpoznawalnej litery, przywodzące na myśl ranę Konrada z *Dziadów* (w tym momencie jako znaczące można interpretować już samo imię bohatera). Ramy tego artykułu nie pozwalają niestety na całościową analizę motywu pisarza i pisania w powieści.

W tym momencie zanegowana wydaje się opozycja pomiędzy „prawdziwym życiem” a „bajkami Adasia”, co do której upierali się dorośli. Przekonanie chłopca, wyrażone we wcześniejszej rozmowie słowami „Ale one działają, prawda? Prawda?” (s. 138), nie utrzymuje się jednak w świetle wydarzeń powieści. Sojusznik-przyjaciel, pan Beton, tłumaczy Adasiowi: „Tobie się wydaje, że to taka bajka. Jak te bajki, co je sobie opowiadasz. Że musi się skończyć szczęśliwie. Nie musi” (s. 186).

Niedługo po tej rozmowie następuje pierwszy dobitny sygnał słuszności tych słów. Mimo powtarzanego przez Adasia niczym magiczne zaklęcie zdania „Nikt nie pokona pana Betona” (s. 202), jego przyjaciel zostaje zabity przez stado kruków. Bajka Adasia zawodzi też w kulminacyjnym momencie – gdy chce za jej pomocą wyrwać z obozu Wrońca swego wujka, donosiciela. Mimo opowieści o Różdźce-Odwracajce, za pomocą której bohater, choć pobłądził, może „odczarować wszystko, co złe” (s. 221), powrót do stanu ładu i zaufania nie jest możliwy. Tak też zaczyna się ostateczna rozgrywka pomiędzy Adasiem a Wrońcem. W tym momencie kończy się definitywnie panowanie baśniowego schematu dobrej i złej strony, w dużej mierze organizującego dotąd przygody Adasia. Bohater zawiera układ z Wrońcem, wybiera powrót do normalnej, znanej sobie codzienności – a zatem do szarej rzeczywistości PRL – w miejsce heroicznej walki. Aby zniknął fantastyczny horror świata Wrońca, wyrzeka się on także czarodziejskiego azylu magicznych historii, siły słów, które go wcześniej zarówno wspierały, jak i zawodziły.

Rzeczywistość *Wrońca* i rozgrywające się w niej wydarzenia organizuje jeszcze jeden znaczący mechanizm. Adaś próbuje wciąż na nowo zorientować się w otaczającej go rzeczywistości nie tylko za pomocą swoich fantastycznych skojarzeń i powstających na ich bazie opowieści. Obok tej sfery – niewątpliwie odpowiadającej w przeważającym stopniu za kształt świata przedstawionego *Wrońca* – pojawiają się zupełnie odmienne wzory i schematy: zaczerpnięte z dziecięcych doświadczeń życia codziennego. Aby wytłumaczyć niezrozumiałe nieszczęścia, jakie spadają na dziecięcego bohatera, jego świadomość z jednej strony projektuje fantastyczne, rodem z baśni i horroru obrazy potężnych wrogów – z drugiej natomiast obciąża odpowiedzialnością swoje złe zachowanie, niegrzeczność. Ta logika winy dziecka, jaką jest nieposłuszeństwo, i kary, jaka je za nią spotyka, rządziła dotychczas bezpiecznym światem Adasia. Dlatego próbuje on za jej pomocą zrozumieć także te nowe wydarzenia.

Znowu się zgubi! Dlaczego to się przytrafia akurat jemu? To niesprawiedliwe! [...] Głupi, głupi Adaś! Chciało mu się płakać (s. 149).

To wszystko dlatego, mówił sobie Adaś, że nie byłem grzeczny. Nie posłuchałem babci, uciekłem (s. 158).

Wujek wypluł papierosa, zacisnął wargi. Chyba gniewał się na Adasia. Oj, narozrabiałem, pomyślał Adas. Zamilkł (s. 168).

We wszystkich tych przypadkach chłopiec uważa dramatyczne wydarzenia – jednym z nich jest śmierć babci – za konsekwencje swoich przewin, typowych dla dziecka: nieuwagi i zagubienia się, ucieczki, nieposłuszeństwa prowadzącego do gniewu dorosłych. Tę codzienną logikę rozmowy z niegrzecznym dzieckiem wykorzystuje także złowieszczy przedstawiciel wrogiego świata *Wronica*, przed którego oblicze trafia w końcu chłopiec.

- Terraz będziesz grzeczny – powiedział Bubek do Adasia.
- Nie... nie... nie chciałem... Pan nas puści do mamy (s. 169).

Krnąbrne dziecko ściąga na siebie kłopoty i nieszczęścia, w tym także gniew dorosłego, na który reaguje zapewnieniem o nieumyślności przewiny i obietnicą poprawy. Dlaczego jednak Adas musi się uciekać do tych wszystkich schematów, usiłując wytłumaczyć sobie to, co go spotyka? Odpowiedź, jaką zawiera *Wroniec*, jest zarówno oskarżeniem wszechwiedzących, dzierżących władzę nad dzieckiem dorosłych, jak i zanegowaniem mitu rajskiego dzieciństwa, arkadyjskiej krainy radości i rozrywek. Podważenie tego mitu dokonuje się w pracach wielu badaczy (na przykład w *Historii dzieciństwa* Philippe’a Arièsa), pedagogów, a także w sztuce. Jedno z najbardziej lapidarnych ujęć tego tematu w literaturze polskiej, doskonale zarazem oddające kondycję dziecięcą, jaką mam tu na uwadze, pochodzi ze *Szkicownika poetyckiego* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Doprawdy, niezbyt zaciszne, nie bardzo *gemütlich* jest to dzieciństwo, przez frazeologów rajem zwane.

Obcość wszystkiego dokoła, brak przyzwyczajenia i ciężar doświadczeń.

Strachy, pawory nocne, reminiscencje grobowego cienia, niedawno przebyte mi-steria.

Te same nieprzyjemne cechy ma i późna starość²⁰.

Podobnie źródłem niepokoju Adasia nie jest sam stan wojenny, ale właśnie przyrodzone dziecięcej kondycji poczucie dezorientacji, nieumiejętność ogarnięcia rzeczywistości, zrozumienia tego, co się wydarza, czego konsekwencją jest brak panowania nad nieprzewidywalnym światem, zagubienie w nim. Wprost ta kwestia pojawia się w rozmowie Adasia z babcią, poprzedzającej jego ucieczkę, a jej śmierć. Babcia odmawia chłopcu wyjaśnień i odpowiedzi,

²⁰ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Szkicownik poetycki – 45 [w:]* tejsze, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1972, s. 217.

próbuję zadbać o spokój i uporządkowanie świata, w którym on jest tylko jednym z elementów, przedmiotem, a nie podmiotem.

– Nie denerwuj mnie, dziecko, proszę cię. Chodź tu do środka, jeszcze cię ktoś zobaczy.

Adaś nie podnosił głowy znad śnieżek. Czemu dorośli nigdy nie mówią dzieciom, co naprawdę się dzieje? Dlaczego dzieci muszą żyć między Tajemnicami, Strachami i Potworami? (s. 145)

Życie między Tajemnicami, Strachami i Potworami – to właśnie życie w rzeczywistości przedstawionej *Wrońca*, na którą skazane jest dziecko, skoro musi poprzez własne skojarzenia, fantazje, schematy, własną wiedzę i sposób myślenia skonstruować sobie obraz tego, co doświadcza, i tego, co zostanie zapamiętane. To, „co naprawdę się dzieje”, o ile w ogóle istnieje, wydaje się w gestii rodziców i innych dorosłych, stanowi modalność ich rzeczywistości. Doświadczenie i pamięć dziecka to z kolei „to, co nie zdarzyło się naprawdę” – jak głosi cytowany początek powieści – wizja przefiltrowana przez dodatkowe zapośredniczenia, bez których dziecięcy podmiot nie jest w stanie zorganizować swego widzenia świata. Jak wspomniałam, każda pamięć jest mediatyzacją i działa w sposób zapośredniczony – również ta, która bierze początek z „dorosłego” doświadczenia, choćby dziecko przypisywało mu idealną przystawalność do rzeczywistości, umożliwiającą jej zrozumienie. Pamięć dziecka staje się więc swego rodzaju laboratorium, w którym zobaczyć można ekstremum memorialnej aktywności skonfrontowanej z niepojmowalnością rzeczywistego przeżycia.

Szczególnego rodzaju filtr, przez jaki przepuszcza ona traumatyczną realność, kształtuje zapamiętane doświadczenie, ale nie może do końca wyeliminować płynącego z niej zagrożenia, skutecznie zasłonić niebezpieczeństwa i lęku. Wyraźnie widać to w finale powieści, gdy na mocy układu zawartego z *Wrońcem* bohater znajduje się z powrotem w domu, w – jak się wydaje – bezpiecznym świecie pozbawionym tajemnic i niesamowitości. W tym właśnie momencie dwukrotnie pojawia się wyraźne echo traumatycznego doświadczenia, nieuświadomianego już przez bohatera, a ciągle stanowiącego zagrożenie dla jego spokoju i bezpieczeństwa. Pierwszy z fragmentów to pozornie zwyczajna rozmowa pomiędzy Adasiem a jego babcią.

W kuchni babcia przygotowywała kanapki. Adaś podbiegł, podskoczył, chwycił ją za podomkę.

– Babciu, babciu, ty żyjesz!

Babcia złapała się za pierś.

– Ale kiedyś padnę przy tobie na serce (s. 241).

Reakcja babci mogłaby się wydawać codzienna, a nawet żartobliwa – tymczasem jest powtórzeniem jednej z najbardziej dramatycznych scen powieści, w której Adaś znajdował jej martwe ciało, aby niebawem zacząć się obwiniać za jej śmierć. Jej bezpośrednią przyczyną miał być właśnie atak serca, a pozycja, w jakiej nastąpiła, antycypowała gest z powyższego fragmentu: „Czemu więc nie ruszała się? Czemu siedziała tak z otwartymi oczami, z dłońmi przyciśniętymi do piersi? I nie odezwała się też, kiedy Adaś szarpał ją za rękę, ciągnął za płaszcz” (s. 158).

W bezpiecznym świecie bez Wrońca śmierć babci nie wydarzyła się, okazuje się nieprawdą. W sferze świadomości bohatera spełnia się w tym momencie niegdysiejsza obietnica starego księdza: „To wszystko przeminie, Adasiu. Nie będziemy nawet pamiętać” (s. 132). Nie oznacza to jednak, jak chciał duchowny, ukojenia i szczęśliwego zakończenia zmagania dobra ze złem. Niebyła śmierć – i każda inna trauma – w zaszyfrowany sposób powraca, sygnalizuje swoją obecność – niejasno, na poziomie ukrytych sugestii, niepokojących śladów.

Szczególnym przypadkiem takiego śladu jest ostatnia ilustracja książki²¹ – jedyna, która konsekwentnie naśladuje rysunek dziecka (s. 245). Jest to fragment obrazka, który narysował Adaś już po wspomnianym powrocie do codziennej rzeczywistości, sam nie do końca rozumiejąc, jakie doświadczenia próbuje oddać. Nie widać na nim pełnych, fantastycznych, ale rozpoznawalnych figur, jak w przypadku poprzednich ilustracji – odsłania on raczej traumatyczną niemożność ekspresji doświadczenia w zrozumiałej formie. Jego powstanie określają dwa momenty: pierwszym z nich jest machinalność czynności Adasia, który nie jest świadomy tego, co rysuje i co się z nim dzieje. Drugim – fakt, że w trakcie rysowania chłopiec dostaje krwotoku z nosa i bezwiednie włącza w swój rysunek „kolczaste rozbluzgi czerwieni” (s. 244) pochodzącej z jego własnej krwi. Traumatyczne doświadczenie wydostaje się na zewnątrz bez wiedzy podmiotu, natomiast z udziałem jego cielesności. Nie jest efektem porządkującej symbolizacji, ale – by odwołać się ponownie do kategorii, które wprowadza Julia Kristeva – pochodzi ze sfery semiotycznego, tego, co nieprzedstawialne, fizjologiczne, z niejasnej logiki ciała i afektu²².

²¹ *Wroniec* jest konsekwentnie stylizowany na książkę dla dzieci, co widać zwłaszcza w opracowaniu graficznym autorstwa Jakuba Jabłońskiego. Złożony dużą czcionką tekst zaopatrzono w bardzo liczne ilustracje, w jednolitym stylu utrzymane są też inicjały, obramowania rysunków i numery stron (naśladujące maszynową czcionkę odbitą na papierze gazetowym; taką czcionką oddane są także wypowiedzi Wrońca). Pojawia się kilka rodzajów ilustracji: od kończących rozdziały ornamentów, poprzez rysunki bezpośrednio odnoszące się do okalającego je tekstu, po zajmujące dwie sąsiadujące strony plansze, zaopatrzone w podpisy identyfikujące przedstawione na nich wydarzenia. Wizualna narracja *Wrońca* zasługiwałaby na osobne, obszernie omówienie.

²² Por. np. M.P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy* [w:] J. Kristeva, dz. cyt., s. XVI i nn.

Adaś nie zna sensu własnej kompozycji. Wiadomo, że widać na niej „strasznie duże dzioby. I pazury. I oczy”. Rysunek odnosił się więc zapewne do najbardziej traumatycznego momentu jego wędrówki – spotkania z Wrońcem. Chwila ta zostaje przez dziecięcą pamięć utracona – znaczące staje się tu także potraktowanie przez Adasia nawet tego niejasnego śladu, jakim jest sam rysunek. Chłopiec nie rozumie go, lekceważy, eliminuje i czyni niewidocznym.

Nie potrafił teraz rozpoznać własnych malunków. Kształty były rozmazane, kolory nie pasowały do kształtów.

Zgniółł te papiery w kulę i grał nią w piłkę. Kopał ją w tę i we w tę. Kopnął aż do kuchni (s. 246).

W finale powieści występuje zatem sytuacja, kiedy bohater traci pamięć o swoich przeżyciach, kiedy trauma ulega wyparciu i daje znać o sobie tylko poprzez niepokojące, nieczytelne, semiotyczne sygnały. Sytuację tę uczyniłam zarówno punktem wyjścia, jak i dojścia moich rozważań, ponieważ uważam, że określa ona ramy całego przedsięwzięcia, jakim jest *Wroniec*. W momencie, gdy własne przeszłe doświadczenie staje się nieuchwytnie, może się rozpocząć próba jego rekonstrukcji, uwzględniająca zarówno społeczne ramy pamięci zbiorowej, kulturowe klisze i schematy, jak i odtwarzane indywidualne uwarunkowania i procedury rządzące postrzeganiem i pamiętaniem. Zainscenizowana na nowo pamięć, w symbolicznej (i fantastycznej) formie objaśniająca niezrozumiałe zetknięcie z traumatyczną rzeczywistością, stanowi przedmiot, skutek i stawkę powieści. Praca literatury polega więc na uczynieniu z tekstu medium pamięci, jednocześnie zbierającego, analizującego i dekonstruującego jej mechanizmy.