

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ

Michał Szyman

„Nadrealizm afektywny” w nowej prozie polskiej. Ból, wstyd i wstręt w twórczości Barbary
Klickiej, Katarzyny Szaulińskiej i Urszuli Honek

Praca magisterska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Joanny Orskiej

Wrocław 2025

UNIVERSITY OF WROCLAW
FACULTY OF LETTERS
INSTITUTE OF POLISH STUDIES

Michał Szyman

„Affective Surrealism” in New Polish Prose. Pain, Shame and Disgust in the works of
Barbara Klicka, Katarzyna Szaulińska and Urszula Honek

Master's Thesis

Written under the supervision

prof. dr hab. Joanna Orska

Wrocław 2025

Streszczenie

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie koncepcji nadrealizmu afektywnego – kategorii, która miałaby odzwierciedlać tendencję obecną w nowej prozie polskiej. Tendencja ta dotyczy wykorzystywania estetyki surrealistycznej w dyskursie maladycznym, rozumianym jako ogół narracji na temat ciała, choroby i transgresyjnych doświadczeń. W pracy wykorzystane zostały narzędzia badawcze z zakresu krytyki afektywnej. Wnioski wyprowadzone są na podstawie analizy *Zdroju* Barbary Klickiej, *Czarnej ręki, zsiadłego mleka* Katarzyny Szaulińskiej oraz *Białych nocy* Urszuli Honek.

Część zasadnicza składa się z czterech rozdziałów. Rozdział pierwszy poświęcony jest wprowadzeniu koncepcji nadrealizmu afektywnego i usystematyzowaniu terminologii z zakresu surrealizmu oraz krytyki afektywnej. Rozdziały drugi, trzeci i czwarty, poświęcone są odpowiednio książkom Barbary Klickiej, Katarzyny Szaulińskiej oraz Urszuli Honek i stanowią analizę estetyki surrealistycznej w literaturze dyskursu maladycznego, z uwzględnieniem kategorii dźwięku, przestrzeni, ciała czy abiektu w oparciu o konkretne przykłady z badanych pozycji. Przeprowadzona analiza uzasadnia wyodrębnienie kategorii nadrealizmu afektywnego i zapewnia jej wstępne rozpoznanie.

Rozprawę podsumowuje Zakończenie, w którym zaprezentowane zostają końcowe wnioski oraz rozwinięta charakterystyka nadrealizmu afektywnego. Pracę zwieńcza Bibliografia zawierająca spis literatury podmiotu, kontekstów literackich oraz opracowań teoretycznych.

Słowa-klucze: nadrealizm afektywny, nadrealizm, surrealizm, afekt, proza polska, nowa proza, krytyka afektywna, ból, wstyd, wstręt, abiekt, realizm magiczny, absurd, groteska, Barbara Klicka, Katarzyna Szaulińska, Urszula Honek

Abstract

The aim of this thesis is to introduce the concept of affective surrealism – a category that's supposed to illustrate a significant trend present in new Polish prose. This trend involves the use of surrealist aesthetics within the framework of the malady discourse, understood as a set of narratives concerning the body, illness, and transgressive experiences. The thesis employs tools from affective criticism. The conclusions are based on the analysis of *Zdrój* by Barbara Klicka, *Czarna ręka, zsiadłe mleko* by Katarzyna Szaulińska, and *Białe noce* by Urszula Honek

The thesis opens with an introduction. The main part consists of four chapters. The first chapter is devoted to introducing the concept of affective surrealism and systematizing terminology from the fields of surrealism and affect criticism. Chapters two, three, and four are dedicated to the works of Klicka, Szaulińska, and Honek respectively, and provide an analysis of the relationship between malady discourse and surrealism, while also considering categories such as sound, space, body, and the abject, based on literary examples from the examined texts. The analysis validates the idea of the category of affective surrealism and offers its preliminary conceptualization.

The thesis concludes with a Summary that presents the final findings and an extended characterization of affective surrealism. The work closes with a Bibliography that includes the primary literary sources, relevant literary contexts, and theoretical references.

Keywords: affective surrealism, surrealism, affect, Polish prose, contemporary prose, affective criticism, pain, shame, disgust, abject, magical realism, absurdity, grotesque, Barbara Klicka, Katarzyna Szaulińska, Urszula Honek

Spis treści

| | |
|--|----|
| Wstęp..... | 6 |
| Rozdział 1. Nadrealizm afektywny. Wprowadzenie i przegląd terminologii | 9 |
| 1.1. Ile „nad” w realizmie? Wstępne rozpoznanie nadrealizmu afektywnego | 9 |
| 1.2. (Nie)porządek świata przedstawionego a autor. Kategorie odrzeczywistniania, dyskurs maladyczny, autobiograficzność | 15 |
| 1.3. Kiedy ból, wstyd i wstręt potrzebują nadrealizmu? Doświadczenie a zjawisko | 21 |
| 1.4. Człowiek a wy(z)mysły. Poznawcze wyzwania i ograniczenia w nadrealistycznym świecie przedstawionym..... | 33 |
| Rozdział 2. Nadrealizm afektywny w <i>Zdroju</i> Barbary Klickiej..... | 40 |
| 2.1. Naruszone „ja”. Autorka, bohaterka i surrealistyczny świat | 40 |
| 2.2. Czy jeszcze wstyd? Zależności między performatywnością a wstydem..... | 45 |
| 2.3. Ciało na mapie. Poetyka cielesności i przestrzeni w <i>Zdroju</i> | 47 |
| Rozdział 3. Nadrealizm afektywny w <i>Czarnej ręce, zsiadłym mleku</i> Katarzyny Szaulińskiej 50 | |
| 3.1. Pisanie reperacyjne. <i>Czarna ręka, zsiadłe mleko</i> jako zbiór opowiadań o traumie..... | 50 |
| 3.2. Obce ciała, czyli o obiektach w opowiadaniach Szaulińskiej | 53 |
| 3.3. Ludzie zakłęci. Symulakra w nadrealizmie afektywnym | 56 |
| Rozdział 4. Nadrealizm afektywny w <i>Białych nocach</i> Urszuli Honek | 60 |
| 4.1. Jak wyśnić pożar? Kategorie magiczności i język <i>Białych nocy</i> | 60 |
| 4.2. Dźwięk, cisza, światło i cienie. Przestrzeń i obraz jako bohaterowie | 63 |
| 4.3. Cierpienie, które krąży. O cykliczności w <i>Białych nocach</i> | 67 |
| Zakończenie | 69 |
| Bibliografia..... | 71 |

Wstęp

Formułowana przeze mnie kategoria „nadrealizmu afektywnego” ma charakter systematyzujący. Niniejsza praca stanowi analizę literackich przejawów surrealistycznych tendencji w narracjach maladycznych w nowej prozie polskiej. Do badanych pozycji należą: *Zdrój* Barbary Klickiej¹, *Czarna ręka, zsiadłe mleko* Katarzyny Szaulińskiej² oraz *Białe noce* Urszuli Honek³. Każda z książek stanowi prozatorski debiut autorki i wpisuje się w to, co na potrzeby pracy określam mianem nadrealizmu afektywnego. Surrealizm u autorki jest sposobem wyrażania stanów wewnętrznych, w których doświadczenia cielesności i elementy tożsamości odnoszą się do afektów i wywołujących je bodźców. Skupiając się na interesujących mnie aspektach tendencji nowej prozy polskich autorki nie sposób pominąć konteksty historyczne surrealizmu. Nie będą one jednak jednoznacznie określały ram interpretacji i nie zawsze będą odnosić się do cech charakterystycznych tej konwencji, dlatego też uwagę temu zagadnieniu poświęcam jedynie w rozdziale pierwszym.

Surrealistyczny element literatury podmiotu doskonale koreluje ze studiami afektywnymi jako posthumanistyczną metodologią. Rzeczywisty podmiot w postaci ludzkiego bohatera zanurzony zostaje w rzeczywistości, do której w gruncie rzeczy nie przynależy. Jak człowiek radzi sobie w tej nadrzeczywistości? Jest jej ofiarą czy też sprawuje nad nią władzę, performatywnie „wywołując” ją poprzez swoje działania? Istnienie przedspołecznego wymiaru emocji, właściwe dla pojęcia w postaci afektów, odsyła do społeczno-kulturowego wymiaru ludzkiego odczuwania. Co w sytuacji, gdy wymiar ten zostaje zaburzony przez odrealniony (nie)porządek? Jak wygląda to w świecie, w którym brakuje zasad znanej nam rzeczywistości? Czy otaczająca bohaterów rzeczywistość zostaje zainfekowana przeobrażonym bólem, wstydem i wstrętem? Przystępując do analizy tego „nowego” porządku, status bohatera odnieść należy do tego, co widzi (przestrzeni), czuje (ciała) i słyszy (dźwięku). Kolejnym czynnikiem, jaki wpłynął na dobór literatury podmiotu jest fakt, że wybrane utwory nie doczekały się jeszcze pogłębionych interpretacji w obranym kierunku, a interpretacja wykorzystująca ich nadrealistyczny wymiar, aby scharakteryzować obecność doświadczeń afektywnych⁴, zdaje się

¹ B. Klicka, *Zdrój*, Warszawa 2019.

² K. Szaulińska, *Czarna ręka, zsiadłe mleko*, Warszawa 2022.

³ U. Honek, *Białe noce*, Wołowiec 2022.

⁴ Mianem doświadczeń afektywnych określam wszystkie doświadczenia, które wiążą się z wyższą wrażliwością podmiotu, przekraczają jego cielesne i tożsamościowe „normy”, oraz które charakteryzują się ograniczoną wyrażalnością. Myśl tę rozwijam na początku rozdziału pierwszego.

trafna i uzasadniona. Ograniczenie się do nowej prozy polskiej uznaję za konieczne. Zapewni spójność i zwięzłość pracy, jednocześnie otwierając potencjalne ścieżki interpretacyjne dla dalszych badań.

Nie ukazały się dotąd prace podejmujące próbę sformułowania podobnej kategorii. Niemniej tendencja, na której opieram tę kategorię, bynajmniej nie jest zjawiskiem dotychczas pomijanym. Jako przykład publikacji poświęconej zwrotowi maladycznemu w nowej literaturze przywołać można rozprawę Moniki Ładoń – *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*⁵. Aspektowi prywatności i polityczności, który w procesie analizy okaże się istotny dla badanych przeze mnie pozycji przygląda się Agata Sikora w tekście *Ja w pudełku*⁶. Istotne jest dla mnie także pojęcie realizmu afektywnego, wprowadzone przez Agnieszkę Daukszę w procesie analizy praktyk artystycznych Joanny Rajkowskiej⁷. Spostrzeżenia autorki, choć oparte na praktyce pozaliterackiej, stanowią dla mnie punkt wyjścia podczas definiowania pojęcia nadrealizmu afektywnego.

Głównym celem pracy jest zdefiniowanie kategorii nadrealizmu afektywnego i przedstawienie związku między nadrealizmem a narracjami na temat bólu, wstydu i wstrętu w nowej prozie polskiej. Istotne wobec tego będzie zastanowienie się nad kwestiami takimi, jak rola ciała, dźwięku i przestrzeni w procesie wyrażania afektywnych doświadczeń w surrealistycznym świecie przedstawionym; stosunek podmiotu do nadrealistycznej rzeczywistości, w tym jego sprawczość; a także doświadczeniowy i wydarzeniowy charakter bólu, wstydu i wstrętu. Cele badawcze bazuje na potencjale ekspresyjności surrealizmu, która rekompensowałaby właściwą afektom niewyraźność oraz założeniu, że surrealizm oferuje alternatywny sposób kodowania pewnych doświadczeń. W porządku realistycznym doświadczenia te spotykają się z radykalnym uspołecznieniem, naruszającym ich pierwotną naturę i znaczenie.

Zasadnicza część pracy składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy stanowi teoretyczną rozprawę na temat nadrealizmu afektywnego, surrealistycznego świata przedstawionego oraz bólu, wstydu i wstrętu, zapewniając metodologiczne i terminologiczne podłoże do analizy literatury podmiotu. Drugi rozdział poświęcony został analizie *Zdroju* Klickiej, z uwzględnieniem roli kontekstów autobiograficznych, performatywności afektów oraz poetyki ciała i przestrzeni. Rozdział trzeci stanowi analiza opowiadań ze zbioru *Czarna ręka, zsiadłe*

⁵ M. Ładoń, *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Katowice 2007.

⁶ A. Sikora, *Ja w pudełku*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10824-ja-w-pudelku.html> [dostęp: 07.06.2025].

⁷ Zob. A. Dauksza, *Laboratorium artystyczne: realizm afektywny. Praktyki Joanny Rajkowskiej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 373-381.

mleko Szaulińskiej, gdzie szczególną uwagę poświęcam reperacyjnemu aspektowi narracji maladycznych oraz sposobom wykorzystania kategorii abiektu i symulaków. Na ostatni, czwarty rozdział składa się analiza *Białych nocy* Honek oraz rozważania dotyczące roli dźwięku, czasu i przestrzeni w procesie kreowania surrealistycznej rzeczywistości. W podsumowującym rozprawę *Zakończeniu* przedstawiam wnioski wynikające z przeprowadzonych analiz oraz pogłębiony ogląd na kategorię nadrealizmu afektywnego. Pracę zwieńcza Bibliografia.

Rozdział 1. Nadrealizm afektywny. Wprowadzenie i przegląd terminologii

1.1. Ile „nad” w realizmie? Wstępne rozpoznanie nadrealizmu afektywnego

Pojawiająca się w temacie pracy kategoria „nadrealizmu afektywnego” została przeze mnie zaproponowana ze względu na zauważalną w nowej prozie polskiej tendencję, która przejawia się korzystaniem z nadrealistycznej estetyki podczas opisywania doświadczeń afektywnych. Mówiąc o doświadczeniach afektywnych, mam na myśli nie tylko doświadczenia bezpośrednio związane z afektami (doświadczenie wstydu czy wstrętu), ale wszystkie wykazujące się pewną transgresyjnością, wpływające na tożsamość i stan emocjonalny podmiotu oraz trudne w zrelacjonowaniu. Co więcej, termin „doświadczenie” znacznie mocniej koreluje z wymiarem cielesnym, co nie jest równie oczywiste w przypadku afektów samych w sobie. Określenie to ma służyć uzasadnieniu decyzji o badaniu wstrętu, wstydu oraz bólu i założeniu pewnych podobieństw pomiędzy bólem a afektami, które wykażę w dalszej części pracy, zdając sobie przy tym sprawę, że bezwzględne określenie bólu mianem afektu byłoby błędem. Kategoria doświadczenia afektywnego ma także za zadanie zespoić kilka interesujących mnie zagadnień w jedno pojęcie, aby usprawnić formułowanie potencjalnych wniosków. Nie stanowi ona jednak postulatu metodologicznego; po pierwsze, zdaję sobie sprawę, że już same kryteria mające klasyfikować dane doświadczenie jako afektywne wymagałyby osobnego metodologicznego ujęcia, a po drugie – nie uważam, że krytyka afektywna wymaga podobnego terminu poza bardzo specyficznymi przypadkami, w których pełniłby on funkcję dodatkowo systematyzującą. Zanim przystąpię do analizy wspomnianej na początku tendencji w literaturze maladycznej i związku między „afektywnym” a „nadrealistycznym”, chciałbym przyjrzeć się tym – i kilku innym – kategoriom.

Realizm afektywny

W pierwszej kolejności chciałbym wskazać na istnienie kategorii realizmu afektywnego, która wprowadzona została przez Agnieszkę Daukszę. Autorka formułuje swoje postulaty, odnosząc się do praktyk artystycznych Joanny Rajkowskiej, jednak wyciągane wnioski zdają się dość uniwersalne. Dauksza definiuje realizm afektywny jako: „metodę rejestrowania napięć pomiędzy »zewnętrzem« i »wnętrzem«”; „formę komunikacji między jednostką i jej otoczeniem”; „sposób dokumentowania sprofilowanego obrazu realiów”; „propozycję

odniesienia się do cudzej struktury odczuwania”⁸. Afektywny wymiar realizmu odnosiłby się zatem do tego, co w realizmie i jego odbiorze pozostaje subiektywne i niejednoznaczne. Skoro interesują nas napięcia pomiędzy „zewnątrzem” i „wnętrzem”, w pierwszej kolejności musimy określić, czym „wnętrze” i „zewnątrze” jest. Indywidualność wnętrza (rozumiana jako pewne predyspozycje poznawcze, które determinują naszą recepcję) zdaje się czymś oczywistym, ale zewnątrz podlega nie mniejszej subiektywizacji – Rajkowska deklaruje, że w swojej praktyce artystycznej skupia się na „przestrzeniach naznaczonych” i „miejscach martwych”⁹. Oznacza to, że podobnie jak jednostka interpretuje pewną przestrzeń, tak i przestrzeń może „interpretować” jednostkę w związku z zanurzeniem jej w pewnych realiach. Skutkuje to przemieszaniem się dwóch porządków: rzeczywistego i zmysłowego, przy czym pierwszy rozumieć należy jako ogół percypowanej rzeczywistości, a drugi – jako zespół procesów odczuwania, interpretowania i wyrażania tej rzeczywistości. Zatem raz jeszcze, podkreślając korelacyjność wnętrza i zewnątrz: rzeczywistość wpływa na ludzkie doświadczanie¹⁰, a więc na odbiór tej rzeczywistości. Z kolei sposób, w jaki rzeczywistość jest odbierana, decyduje o tym, jak wpływa ona na doświadczanie. Wynika z tego cykl zależności i napięć, w którym, jak zaznacza Dauksza, liczy się, nie rzeczywistość, a jej potencjał: „co byłoby, gdyby...?” oraz „co będzie, jeśli...?”¹¹. Praktykowanie realizmu afektywnego skutkować ma „wytwarzaniem momentów niewygody i niezręczności”¹² – momentów-wyzwalaczy¹³. Rajkowska twierdzi, że jej sztuka nie stanowi formy terapii, a wywołuje gorączkę, dzięki której organizm może bronić się sam¹⁴. „Wyzwalacze”, społeczno-kulturowe niezręczności i „gorączki” to kategorie skłaniające do odniesienia postulatów realizmu afektywnego do specyfiki narracji maladycznych. Przemieszczenie porządku materialnego i zmysłowego zdaje się sprawnie oddawać to, co na potrzeby pracy określam nadrealizmem afektywnym. Realizm afektywny

⁸ A. Dauksza, *Laboratorium artystyczne: realizm afektywny. Praktyki Joanny Rajkowskiej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 380.

⁹ J. Rajkowska, *Urodzona w Berlinie* [cyt. za:] A. Dauksza, *Laboratorium artystyczne: realizm afektywny. Praktyki Joanny Rajkowskiej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 376.

¹⁰ A. Dauksza, *Laboratorium artystyczne: realizm afektywny. Praktyki Joanny Rajkowskiej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 378.

¹¹ Tamże, s. 377.

¹² *Jestem człowiekiem, który się mało dziwi. Z Joanną Rajkowską rozmawiają Paweł Mikołaj Krzaczkowski i Piotr Machlajewski* [w:] Rajkowska. *Przewodnik Krytyki Politycznej* [cyt. za:] A. Dauksza, *Laboratorium artystyczne: realizm afektywny. Praktyki Joanny Rajkowskiej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 380.

¹³ „Wyzwalacz” jest funkcjonującym w języku terminem (dlatego też decyduję się na jego użycie), niemniej warto zaznaczyć, że bardziej spopularyzowany jest angielski odpowiednik: *trigger*.

¹⁴ *Sztuka publicznej możliwości. Z Joanną Rajkowską rozmawia Artur Żmijewski* [w:] Rajkowska. *Przewodnik Krytyki Politycznej* [cyt. za:] A. Dauksza, *Laboratorium artystyczne: realizm afektywny. Praktyki Joanny Rajkowskiej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 381.

stanowi świetny punkt wyjścia dla tej koncepcji. Zanim jednak przejdę do omówienia tego spostrzeżenia, chciałbym przedstawić moje rozumienie kategorii nadrealizmu.

Nadrealizm

Nadrealizm, pojawiający się już w temacie pracy, traktuję jako zbiór strategii artystycznych, charakteryzujących wybraną przeze mnie literaturę podmiotu. Nie stosuję tego terminu w celu określenia nurtu czy konwencji. Choć badane pozycje łączą podobne strategie artystyczne, to każda z nich przechyla się w nieco innym kierunku. Aby uniknąć niejasności i chaosu terminologicznego, który towarzyszy koncepcjom takim jak surrealizm, realizm magiczny czy myślenie magiczne, chciałbym wyróżnić pewne cechy charakterystyczne dla poszczególnych kategorii, a w efekcie dobrać pojęcie najlepiej określające specyfikę badanych pozycji.

Surrealizm, jako część ruchu awangardowego, stanowił przejaw buntu wobec tzw. „żelaznej klatki racjonalności”¹⁵. Określenie to, wprowadzone przez Maxa Webera, dotyczyło zjawiska racjonalizacji („odmagiczniania”) rzeczywistości, spowodowanego rozwojem nauki i wzrastającą kontrolą życia społecznego. Jako składowa tego buntu surrealizm jest silnie zakorzeniony w historii i reprezentatywny dla okresu międzywojennego. Oczywiście ze względu na swoją specyfikę i zainteresowanie absurdem, groteską, snami czy psychoanalizą, surrealizm stał się przede wszystkim rozpoznawalną konwencją i kategorią estetyczną, a następnie także przymiotnikiem określającym to, co nieprawdopodobne¹⁶. Niemniej u podstaw stanowił on formę rewolucyjnej postawy, a pojawiające się w opracowaniach teoretycznych określenia takie jak „próba przewrotu umysłowego”¹⁷ czy też „rewolta nadrealistyczna”¹⁸ (w postaci manifestów André Bretona) bezwarunkowo odsyłają do sytuacji społeczno-politycznej międzywojennej Europy. W *Spiskowcach wyobraźni* – obszernej rozprawie na temat surrealizmu – Agnieszka Taborska stwierdza, że surrealiści byli „gotowi uczynić z rzeczywistości wytrych pozwalający spojrzeć poza nią”¹⁹. Zdanie to zdaje się sprawnie oddawać zarówno rolę tej estetyki, jak i obecne w realizmie afektywnym, wspomniane wcześniej, zainteresowanie „potencjałem rzeczywistości”. Ponadto wyraża skłonność surrealistów do dekonstruowania zastanego porządku i przyzwalania sobie na twórcze szaleństwo. Autorki badanych przeze mnie pozycji wykorzystują surrealizm nie tyle aby niszczyć rzeczywistość, ile by wprowadzić nowy porządek oraz naprawić to, co zniszczyły

¹⁵ Zob. G. Ritzer, *Contemporary Sociological Theory and Its Classical Roots: The Basics*, Chicago 2010.

¹⁶ A. Ważyk, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976, s. 5.

¹⁷ P. Mróz, *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygoda z nadrzeczywistym*, Kraków 1998, s. 7.

¹⁸ Tamże, s. 11.

¹⁹ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni*, Gdańsk 2007, s. 8.

transgresyjne doświadczenia i związany z nimi wydarzenia. Maladyczność, rozumiana tutaj jako całość narracji dotyczącej choroby, ciała i afektów, stanowi źródło odrzeczywistniania na mocy transgresyjnych właściwości skrajnie intensywnych doświadczeń. Odrzeczywistnianie to prowadzi z kolei do deformowania autobiograficzności twórczości, z którą tak często wiążą się narracje maladyczne²⁰. Miano, jakie w szerszym zakresie nadamy owemu odrzeczywistnianiu, zdaje się nie grać większej roli, wszak pojęcia surrealizmu i nadrealizmu stosowane są zamiennie. Choć to ten pierwszy stanowił punkt wyjścia dla omawianej estetyki, pozostając tym samym w stałym związku (także językowym²¹) z francuską awangardą, z upływem czasu surrealizm stał się po prostu kategorią estetyczną, abstrahującą od historycznego znaczenia tego słowa. Stąd też decyzji o doborze terminu „nadrealizm” nie traktuję zbyt zobowiązująco. W końcu synonimicznie moglibyśmy stosować tutaj pojęcie „surrealizmu afektywnego”.

W celu pogłębienia rozważań nad surrealistyczną estetyką, warto włączyć do nich realizm magiczny. Tomasz Pindel, autor rozprawy na temat realizmu magicznego, wskazuje na trudności terminologiczne, jakie nurt ten sprawiał niemal od początku swojego istnienia. Był on bowiem, podobnie jak surrealizm, ograniczony przez czynniki zewnętrzne: geograficznie związany z Ameryką Łacińską, politycznie – z postkolonialną potrzebą odróżnienia się od europejskiej awangardy, przy jednoczesnym realizowaniu jej postulatów przeciw racjonalizmowi²². Początkowo reprezentujący sztukę łączącą realizm z fantastycznością, z czasem zyskiwał też bardziej precyzowane definicje. Alejo Carpentier – kubański pisarz, mówił o „amerykańskiej rzeczywistości cudownej”²³, związanej z lokalnym pięknem, które w naturalny sposób inspirowało i nasycalo sztukę. Europejskie próby podobnego wykorzystania „cudowności” uważał za nieudane i z góry skazane na porażkę. Miguel Ángel Asturias za realizm magiczny uznawał „literacki zapis »prymitywnej« percepcji świata”²⁴, co odsyłać może do paradygmatu myślenia magicznego, związanego z postrzeganiem rzeczywistości i tłumaczeniem sobie jej reguł poprzez ludowe wierzenia i kulturę tradycyjną. Jeszcze bardziej odbiegające od przytoczonych dotychczas definicji jest spojrzenie Enrique’a Andersona Imberta, który twierdził, że realizm magiczny „zamiast przedstawić magię tak, jakby była

²⁰ Na związkach między surrealizmem, narracjami maladycznymi i autobiograficznością skupiam się w podrozdziale drugim.

²¹ Słowo „surrealizm” stanowi bezpośrednie tłumaczenie francuskiego *surréalisme*.

²² T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s. 9.

²³ Zob. tamże, s. 18-20.

²⁴ Tamże, s. 21.

rzeczywista, przedstawia rzeczywistość, jakby była magiczna”²⁵, wskazując na literacką strategię, mającą na celu budowanie nadnaturalnej atmosfery, zachowując przy tym racjonalność świata. Sformułowanie stałej, jednoznacznej definicji realizmu magicznego nigdy nie doszło do skutku, a z czasem stał się on rynkową kategorią, a jego długa, skomplikowana historia przestała mieć większe znaczenie. Pindel podejmuje się sformułowania własnej definicji. Jego zdaniem lektura realizmu magicznego wiąże się z założeniem przez czytelnika „okularów”, dzięki którym realistyczno-magiczny świat przedstawiony figuruje jako świat rzeczywisty²⁶. Definicja ta wydaje się bezpieczna i uzasadniona wnikliwą analizą reprezentatywnych dzieł literatury latynoamerykańskiej. Zauważam tutaj jednak, podobnie jak w przypadku surrealizmu, pewną trudność. Początki nurtu uniemożliwiają całkowite odseparowanie wyznaczników tego rodzaju twórczości od kontekstu historycznego i geograficznego. Dlatego stosowanie terminu „realizm magiczny” (który swój początek znajduje w folklorze i myśleniu magicznym Ameryki Łacińskiej XIX. i XX. wieku) wobec nowej prozy polskiej wydaje się pewnym nadużyciem, nawet pomimo ewidentnych paraleli. Posiadamy jednak mniej zobowiązujące wyznaczniki stylu i treści, choćby fantastykę, ludowość, myślenie magiczne czy nadrealizm. Niemniej boom literatury iberoamerykańskiej, w latach 70. i 80. stanowi punkt wyjścia, w związku z którym kategoria realizmu magicznego na stałe weszła w użycie także w polskiej krytyce i na polskim rynku książki.

Stosownie wydało mi się zaprezentowanie chaosu terminologicznego, jaki otacza przytoczone terminy. Trudność tkwi w doborze pojęcia ujednocniającego wybraną literaturę podmiotu, lecz nie stawiającego przy tym niesłusznych postulatów na temat każdego z tych dzieł z osobna. Realizm magiczny dotyczyć mógłby każdej z wybranych przeze mnie pozycji, jednak *Białe noce*²⁷ Urszuli Honek wysuwają się na pierwszy plan, ze względu na rolę folkloru i myślenia magicznego. Obecność kontekstów psychoanalitycznych, absurdu i groteski w *Czarnej ręce, zsiadłym mleku*²⁸ Katarzyny Szaulińskiej z łatwością klasyfikują zbiór opowiadań jako surrealistyczny, czego nie możemy powiedzieć choćby właśnie o prozie Honek. Z kolei *Zdrój*²⁹ Barbary Klickiej zdaje się utrzymywany najbliżej realizmu, a najbardziej zasadnym określeniem przedstawianego przez nią świata byłoby sformułowanie: „fantazmatyczny”. Jest to przy czym jest to co najwyżej paradygmat interpretacyjny, a nie nurt

²⁵ E. Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas 1976 [cyt. za:] T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s. 30.

²⁶ T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s. 43.

²⁷ U. Honek, *Białe noce*, Wołowiec 2022.

²⁸ K. Szaulińska, *Czarna ręka, zsiadłe mleko*, Warszawa 2022.

²⁹ B. Klicka, *Zdrój*, Warszawa 2019.

czy konwencja estetyczna. Tym, co łączy wybraną literaturę podmiotu, jest ogół chwytów odrealniających rzeczywistość oraz fakt, że owo odrealnianie wiąże się afektywnymi doświadczeniami bohaterów. Podsumowując, pojęcia nadrealizmu czy surrealizmu, które współcześnie funkcjonują jako określenia pewnej estetyki, istniejącej poza kontekstem działalności awangardy, zdają się w zupełności wystarczać na potrzeby badawcze tej pracy.

Podsumowanie

Obecne w realizmie afektywnym przemieszanie rzeczywistego i zmysłowego znajduje przełożenie na nadrealizm literatury podmiotu, ponieważ w zestawieniu z narracją maladyczną, nadrealistyczny świat przedstawiony należy traktować jako „zainfekowany” przez afektywne (zmysłowe) doświadczenia bohaterów. Podobnie „wywoływanie gorączki” Rajkowskiej pokrywa się z momentami zwiększonej wrażliwości, o których traktują narracje maladyczne. Zdaje się więc, że sam „realizm afektywny” zgrabnie określa to, co możemy powiedzieć o prozie wybranych autorek, a dodatkowo wskazuje na reprezentatywny (wobec napięć i zniesienia porządku czujący-odczuwane) potencjał estetyki nadrealistycznej. Podsumowując, nadrealizm afektywny charakteryzować będą przede wszystkim: 1) nadrealistyczne elementy świata przedstawionego i kompozycji, np. oniryzm, absurd, groteska, fantazmaty, myślenie magiczne czy achronologiczność; 2) wykorzystywanie narracji maladycznych w nawiązaniu do doświadczeń afektywnych, rozumianych jako doświadczenia transgresyjne wobec tożsamości jednostki; 3) sieciowa, a nie hierarchiczna struktura rzeczywistości, wynikająca ze współzależności i napięć między bohaterami a światem przedstawionym; 4) reperacyjny, a nie destrukcyjny sposób wykorzystania surrealizmu, wynikający z zestawiania go z narracją maladyczną w celach terapeutycznych, zarówno pod kątem procesu twórczego, jak i recepcji.

Warto przy tym zaznaczyć, że kategorię nadrealizmu afektywnego można by poszerzyć także o inne rodzaje doświadczeń. Przykładowo lektury takie, jak *Berdyczów*³⁰ Marty Kozłowskiej czy *Grisaille o zwykłym osiedlu*³¹ Justyny Hankus równie zasadnie określić można mianem nadrealizmu afektywnego, uwzględniając rolę, jaką w percypowaniu rzeczywistości odgrywają mity, pamięć zbiorowa czy wspólnota afektywna. Z kolei *Wszystko dobrze*³² Marii Krzywdy stanowi rodzaj pamiętnika o zaburzonej chronologii, który odrealniony zdaje się przez zaniki pamięci, nostalgiczne powroty do przeszłości oraz infantyliczną focalizację. Nietracący na popularności dyskurs maladyczny i utrzymujący się nieufność wobec realizmu

³⁰ M. Kozłowska, *Berdyczów*, Kraków 2022.

³¹ J. Hankus, *Grisaille o zwykłym osiedlu*, Kraków 2022.

³² M. Krzywda, *Wszystko dobrze*, Kołobrzeg 2022.

sugeruje, że wyodrębnienie podobnej kategorii jest całkiem zasadne. Niemniej nie zależy mi na sformułowaniu i obronieniu nowego paradygmatu genologicznego, nawet jeśli powszechne w nowej humanistyce umiłowanie do multiplikowania pojęć na to zezwala. Zdaję sobie bowiem sprawę, że wyodrębniony tutaj nadrealizm afektywny pozostaje nad wyraz obszernym pojęciem, a sam kategorię tę stosuję przede wszystkim ze względu na własne potrzeby badawcze oraz w celu podkreślenia omówionej już tendencji zauważalnej w nowej prozie polskiej.

1.2. (Nie)porządek świata przedstawionego a autor. Kategorie odrzeczywistniania, dyskurs maladyczny, autobiograficzność

Wspomniałem już, że w wybranej przeze mnie literaturze podmiotu spotykamy się z różnorodnymi sposobami odrealniania rzeczywistości, począwszy od surrealistycznych kolaży i paradoksów, przez magiczne myślenie i sny na jawie, aż po wykorzystanie absurdu i groteski. Pojęcia te zdają się różnić także funkcjami, jakie pełnią w dyskursie maladycznym, w tym przypadku w narracjach na temat bólu, wstydu czy wstrętu.

Dyskurs maladyczny w pierwszej kolejności rozumieć należy po prostu jako całokształt narracji dotyczących „choroby”, choć, jak zaznaczyłem wcześniej, samą „chorobę” traktować powinniśmy nie tylko jako odstępstwo od normy, związane z ciałem czy psychiką, a także jako doświadczenia, które przy odpowiednio intensywnym wpływie na jednostkę stają się w pewien sposób częścią jej choroby. Dlatego też ból, wstyd czy wstręt stanowią istotny element narracji maladycznych – ponieważ są odstępstwem od „normy”, reakcją na odstępstwo lub powodem zaistnienia tego odstępstwa. Narracja maladyczna wiązać może się także z katarktycznym charakterem danego tekstu, niezależnie od tego, czy mówimy o relacji tekst-autor, czy tekst-odbiorca – terapeutyczne może być zarówno pisanie, jak i czytanie tekstu.

Gdzie realizm nie może, tam nadrealizm pośle

Zaznaczyłem już, że nadrealizm okazuje się pomocny przy wyrażaniu „niewyraźnego”. Kategoria ta wiąże się z afektywnością badanych wrażeń. Opisy doświadczenia ciąży czy porodu zazwyczaj spotykają się z problemem niewystarczalności języka. Wiąże się to przede wszystkim z biologicznym charakterem samego doświadczenia i jego cielesnością. Język wystarcza, aby opisać proces ciąży, związane z nim trudności psychiczne i fizyczne oraz ból podczas porodu. Ciało wyraża się poprzez krew, naruszone tkanki czy krzyki. Takie „opisy” mogą być dokonywane przez: a) obserwatora, któremu zawsze zarzucić można (a nawet należy)

subiektywność i dyletantyzm; b) podmiot doświadczający, który w zależności od momentu może być niezdolny albo do adekwatnego wyrażenia się (intensywne emocje, szok), albo do rzetelnego przywołania doświadczonych wcześniej wrażeń (upływ czasu). Dodatkowy wpływ na to, co pozwalamy sobie powiedzieć o czyimś lub swoim doświadczeniu, mają utarte w przestrzeni społeczno-kulturowej schematy, wartości i oczekiwania. W przypadku bólu od kobiet oczekiwać będzie się „naturalnej zdolności do znoszenia bólu” wynikającej z ludzkiej fizjologii reprodukcji przy jednoczesnym założeniu, że kobieta skarżąca się na ból przesadza. Z kolei mężczyzna decydujący się porozmawiać o swoim bólu musi rzeczywiście cierpieć, inaczej nie okazałby tego rodzaju „słabości”. To sprowadza nas do kategorii wstydu, który u mężczyzn pojawia się w związku ze zwyczajną wrażliwością okazaną publicznie. Niezależnie już od płci, wstyd związany będzie z wszelkim przekraczaniem „norm” kulturowych związanych z cielesnością i emocjami. Przykłady można by mnożyć, jednak istotny jest fakt, że poruszona problematyka wpływa na wyrażalność omawianych doświadczeń. Jednym jest to, co czujemy, czym innym to, co wyrazimy, a jeszcze czymś innym to, co ktoś zaobserwuje.

Rolę nadrealizmu w wyrażaniu niewyraźnego sprowadzić można w zasadzie do znacznie bardziej czytelnego sposobu działania metafory. To, co nie może być wyrażone, przedstawione jest w postaci surrealistycznego i nie dość, że to jest już znaczenie i forma ekspresji sama w sobie (muszę odrealniać, aby urealnić), to „surrealistyczne” dodatkowo wyraża niewyraźne poprzez transkrypcję danego doświadczenia w coś abstrakcyjnego – doświadczenie nie było „w normie”, więc nic normalnego nie będzie w stanie tego oddać. W obrębie badanej literatury, jak i w ogóle twórczości nadrealistycznej, spotkać możemy się z różnymi formami odrealniania, pełniącymi równie wyróżniające się funkcje.

Żartujmy, inaczej ktoś umrze³³

Jednym z często spotykanych zabiegów w nowej prozie jest przedstawianie tematów tabu i traumatycznych doświadczeń przy wykorzystaniu przesady i absurdu. W taki sposób na przykład Michał Witkowski w swojej twórczości „zużywa” wulgarny język związany z queerowym środowiskiem³⁴, a Justyna Bargielska, posługując się groteską i absurdem, traktuje o poronieniu, nie dając nam odpowiedzi na temat tego, czy podmiotka utworu poradziła sobie z traumatycznym doświadczeniem, czy jest w procesie radzenia sobie z nim, czy wręcz

³³ B. Klicka, *same, same*, Mikołów 2012, s. 5.

³⁴ Zob. M. Witkowski, *Lubiewo bez cenzury*, Warszawa 2012.

przeciwnie – jest pogrążona w owym doświadczeniu do stopnia, w którym nie potrafi mówić o nim w sposób racjonalny³⁵.

Cytat stanowiący podtytuł tej części podrozdziału pochodzi z tomiku poezji *same, same* Barbary Klickiej i zdaje się zgrabnie podsumowywać jej twórczość. Pisząc o problematyce ciała, oswojeniu śmierci wobec cierpienia związanego z życiem, czy o świecie widzianym oczami chorującego podmiotu, Klicka przyjmuje zdystansowaną, prześmiewczą postawę wobec poważnej problematyki. W wierszu *Wrażliwcość* z tomiku *Wrażliwiec* mówi nawet o tym, jak niebezpieczna jest rzeczywistość: „Nasz świat jest uzbrojony / i niebezpieczny - / nie powinien / przebywać na wolności !”³⁶, oddając charakterystyczne dla jej twórczości umiłowanie surrealizmu. Podobnie w *Zdroju*, główna bohaterka funkcjonuje w rzeczywistości zniekształconej pod wpływem stanu psychofizycznego kobiety, jednak bohaterka nie wykazuje zmartwienia tym stanem rzeczy, a raczej wątpliwą akceptację, którą traktować należy jako mentalny skutek choroby.

Terapeutki czy pacjentki?

O ile w przypadku Klickiej powinniśmy raczej zdystansować się wobec utożsamiania jej literackiego alter ego z autorką (Klicka zaznacza swoją niechęć do określenia poziomu „dokumentalności” swojej twórczości³⁷), o tyle Szaulińską w roli podmiotu zdradza kariera zawodowa psychiatrki i psychoterapeutki oraz nieodparta obecność autorki w niektórych opowiadaniach, właśnie pod postacią psychologicznego przewodnika. Dlaczego nie decyduję się na równie jednoznaczne wnioski na temat Klickiej? Powodów jest kilka.

Po pierwsze, miejsce ma pewien paradoks, związany z intymnością treści utworów. Wydawać mogłoby się, że książka przedstawiające znacznie bardziej osobiste treści (niezależnie od autobiograficzności, tj. także osobiste w znaczeniu „osobiste dla bohatera”) – w tym wypadku *Zdrój* – będzie tą, której łatwiej przypisać można intencjonalną autobiograficzność. Pojawia się jednak trudność wynikająca z niezręczności podobnej tezy, co związane jest właśnie z osobistością treści. Klicka na pierwszy rzut oka pisze bardzo autobiograficznie (jej styl jest gęsty, sprawozdawczy, osobisty), ale budowanie interpretacji na podstawie założenia, że opisywane doświadczenia dotyczą jej samej nigdy nie będzie

³⁵ Zob. J. Bargielska, *Obsoletki*, Wołowiec 2010.

³⁶ B Klicka, *Wrażliwiec*, Płock 2000, s. 31.

³⁷ Zob. E. Padoł, *Barbara Klicka: w obliczu umierania większość ma ochotę szybko skoczyć na dancing i poczuć, jak bije im serce [WYWIAD]*, <https://kultura.onet.pl/ksiazki/barbara-klicka-w-obliczu-umierania-wiekszosc-ma-ochote-szybko-skoczyc-na-dancing-i/713yclh> [dostęp: 04.11.2024].

właściwym interpretacyjnie podejściem. Wydaje się ono ograniczające dla interpretacji (skupia uwagę nie na treści, a relacji dzieła z autorem) i może być łatwo obalone zwyczajnym sprzeciwem autora, co ma miejsce właśnie w przypadku Klickiej. Z kolei Szaulińska w *Czarnej ręce, zsiadłym mleku*, przedstawia treści osobistych doświadczeń, ale są one osobiste dla wielu różnych bohaterów, podczas gdy ona sama dystansuje się od poruszanej problematyki. Wspomniana już kariera terapeutki i związana z nią tajemnica zawodowa wymusza fikcyjność treści, która otwiera furtkę do relacjonowania danych wydarzeń, bez „naruszania” czyjejkolwiek prywatności. Innymi słowy, zarzut autobiograficzności w przypadku książki Szaulińskiej nie jest kierowany bezpośrednio w stronę autorki czy innych, konkretnych osób. Czym innym byłoby założenie, że opisywane doświadczenia przydarzyły się Szaulińskiej. Nie widzę jednak żadnych przesłanek ku podobnemu stwierdzeniu, co, niezależnie od faktycznego stanu rzeczy, okazuje się sporą korzyścią dla książki.

Po drugie to właśnie forma i styl pisania autorek przykładają się do zauważalnych różnic między autobiograficznością prozy Klickiej a Szaulińskiej. *Zdrój* charakteryzuje forma strumienia świadomości i sprawozdania z faktycznie przeżytych doświadczeń, co – jak już wspomniałem – w rzeczywistości czyni zarzuty autobiograficzności personalnymi i definitywnymi. *Czarna ręka, zsiadłe mleko* stanowi raczej przesycony oniryzmem katalog trudności psychofizycznych, spisany na podstawie doświadczeń zasłyszanych podczas pracy terapeutycznej.

W końcu po trzecie: istotna jest debata tocząca się wokół autobiograficzności dyskursu maladycznego oraz związana z nią kwestia prywatności i polityczności przekazu. Chodzi tutaj przede wszystkim o spostrzeżenie, że prywatność nie może być „niepolityczna”, czy, dajmy na to, niespołeczna. W tekście *Ja w pudełku*, Agata Sikora mówi:

Od lat 60. XX wieku dochodzi do tego przekonanie, że „prywatne jest polityczne”. Opiera się ono na rozpoznaniu, że XIX-wieczny podział na sferę publiczną i prywatną służył zabezpieczeniu interesów mężczyzn z klas średnich, a wykluczenie wszystkich innych grup przedstawiał jako wynikające z natury/biologii, a nie politycznej opresji. Jeśli zatem to sposób przedstawienia (publiczne dyskursy) podtrzymuje wykluczenie, to dopuszczenie uciszanych dotąd głosów poprowadzi nas ku prawdziwej równości. Tak rodzi się przekonanie, że przedstawianie doświadczeń osób należących do grup dyskryminowanych samo w sobie ma polityczną wartość³⁸.

³⁸ A. Sikora, *Ja w pudełku*, „Dwutygodnik” 2023, nr 365, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/10824-ja-w-pudelku.html> [dostęp: 04.11.2024].

Założenie „prywatne jest polityczne” wywodzi się z przestrzeni społeczno-politycznej i wiąże się z wszelkimi reprezentacjami mniejszości, ale dotyczy, rzecz jasna, także bardziej zindywidualizowanych przejawów tej „prywatności”. Zwracam na ten fakt uwagę, aby podkreślić, że spostrzeżenia Sikory nie dotyczą wyłącznie „dyskryminowanych grup”, ale też, nazwijmy to, „dyskryminowanych doświadczeń”, czyli doświadczeń, które nie otrzymywały lub nadal nie otrzymują należytej reprezentacji w polu teorii czy krytyki literatury. Doświadczenia te z reguły wiążą się z pewną identyfikacją tożsamościową (np. poruszenie tematu poronienia uznane może być za akt emancypacji w rozumieniu feministycznym, a reprezentacja zaburzeń osobowościowych jako szerzenie świadomości na temat chorób psychicznych). Co ważne, posiadanie pewnej tożsamości (a jakąś ma się zawsze) upolitycznia wszelkie działania, w tym wypadku także twórcze. Sikora jako przykład przywołuje sarkastyczną wypowiedź Olgi Wróbel:

Co może opisać kobieta, jeżeli nie własne przeżycia, w dodatku zawsze podejrzenie koncentrujące się wokół ciała? Jest przecież istotą przyziemną, chociaż sterowaną przez Księżyca, regulujący jej hormony i humory. Każda opowieść zahaczająca chociażby o realia życia autorki będzie kierowała oczy czytające w stronę jej samej³⁹.

Równie warunkująca jest także orientacja seksualna, czy jakkolwiek przejawiająca się queerowość. W *Argonautach* Maggie Nelson radykalizuje myśl Judith Butler, stwierdzając, że samo bycie lesbijską oznacza, że „cokolwiek wyleje się z jej głowy – pewni słuchacze usłyszą tylko jedno: *lesbijka, lesbijka, lesbijka*”⁴⁰ [wyróżnienie M. N.].

Oczywiście tekst Sikory dotyczy środowiska krytycznej recepcji autorek traktujących o wyjątkowo osobistych doświadczeniach. Stąd pytania o funkcjonalność takiej krytyki (jak ocenić coś tak osobistego?), status samego tekstu (manifest czy pamiętnik?) oraz pozycję autorki (sprytnie uchronienie się przed krytyką czy przejaw odwagi?). Odpowiedzi znajdziemy tyle, ile dalszych pytań można mnożyć w duchu debaty na ten temat. Rozważania te przywołuje jednak nie względu na recepcję czy rolę intencjonalności i autobiograficzności tych utworów, a żeby podkreślić, jak prywatne i polityczne funkcjonują także na poziomie metodologii. Mam tutaj na myśli wspomniane już rozróżnienie na społeczny i przedspołeczny wymiar omawianych doświadczeń. Ból, wstyd czy wstręt w pewnym sensie zawsze będą polityczne,

³⁹ O. Wróbel, *A może to nie my?*, „Dwutygodnik” 2023, nr 353 [cyt. za:] A. Sikora, *Ja w pudełku*, „Dwutygodnik” 2023, nr 365, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10824-ja-w-pudelku.html> [dostęp: 04.11.2024].

⁴⁰ M. Nelson, *Argonauci*, Wołowiec 2020, s. 74.

jednak przedmiotem moich badań jest to, co dzieje się przed „politycznym”, na poziomie niedostępnym nikomu innemu, w gruncie rzeczy także doświadczającemu.

Śnić, aby przeżyć

Zanim pochyliłem się nad autobiograficznością w twórczości wybranych przeze mnie autorek, wspomniałem o surrealizmie u Szaulińskiej. Jeśli w rozważaniach na temat roli nadrealizmu uwzględnimy zarówno zawód autorki, jak i formę utworu, wybrana estetyka przestaje być wyłącznie związana z mechanizmem radzenia sobie z doświadczeniem czy sposobem mówienia o nim, tak jak w przypadku Klickiej. Niezależnie od zarzutu autobiograficzności lub zarzutu jej braku (kwestia ta nie jest bezpośrednio istotna dla mojej pracy), pamiętamy, że książkę Szaulińskiej cechuje pewne zdystansowanie autora do bohaterów oraz bohaterów do czytelnika. Zdystansowanie to wynika z liczby bohaterów i zróżnicowanej problematyki. Obrona estetyka zdaje się zaplanowanym i zorganizowanym wyborem, wynikającym z postawy autorki wobec omawianych treści. Szaulińska „załatwia” coś w imieniu osób z trudnymi doświadczeniami, a surrealizm okazuje się zasadnym środkiem procesu wyrażania takich przeżyć. Realizmowi brakuje języka, aby oddać charakter omawianych doświadczeń. Czy oznacza to, że Klicka kierowała się jedynie niepohamowanym pędem do pisania o ciele i cierpieniu? Bynajmniej, intymny charakter surrealizmu w twórczości Klickiej określiłbym raczej jako należący do diegetyki tekstu, a nie jego genezy. Sama autorka mówi zresztą, że „literatura potrafi znacznie więcej niż tak zwana rzeczywistość”⁴¹ i wyłącza się z dyskusji na temat autobiograficzności. To, co w *Zdroju* dzieje się z główną bohaterką – Kamą, pozostaje sprawą Kamy. Okazuje się więc, że choć w pierwszym odbiorze *Zdroju*, surrealizm zdaje się pełnić katartyczną funkcję „przegadania” choroby czy doświadczeń z sanatorium, traktować należy go raczej jako literacką taktykę, w której adekwatne przedstawienie bohatera „chorego” (jako odstępującego od normy) wymaga umieszczenia go w równie chorym świecie przedstawionym.

Pominięta przeze mnie do tej pory Urszula Honek, w zestawieniu trzech wybranych autorek, wykazuje się zarówno charakterystyczną dla Klickiej prywatnością oraz sensualnością (wartości te są konieczne dla rzetelnej charakterystyki danych doświadczeń), jak i zdystansowaniem obecnym u Szaulińskiej (choć u Honek ma ono inne źródło). Sama autorka w literaturze szuka „opowieści, które wykraczają poza biograficzny kontekst i stają się

⁴¹ E. Padoł, dz. cyt.

uniwersalne⁴². Zarówno w jej poezji, jak i prozie, obecne zdają się powidoki historii zasłyszanych przez Honek, pogłębionych o osobiste przeżycia bohaterów oraz zagęszczonych wzajemną zależnością wiejskiej wspólnoty i uniwersalnymi doświadczeniami śmierci, cierpienia czy wstydu.

W przypadku *Białych nocy* surrealistyczna estetyka wyrażona przez achronologiczność wydarzeń i wszechobecny oniryzm eksponuje doświadczenia, które pomimo swojej powszechności (a być może także właśnie przez nią) wtapiają się w codzienne życie, unikając ludzkich refleksji na temat ich transgresyjnych właściwości i statusu w świecie. Taki stan rzeczy charakterystyczny jest dla myślenia magicznego. Ma ono tłumaczyć to, co w danych okolicznościach i dla danej jednostki, zdaje się wykraczać poza „logiczne”. Odrealniona rzeczywistość przypomina limbo, w którym bohaterowie „odgrywają” swój żywot, nie mając przy tym większej kontroli nad jego przebiegiem. Tajemnicze fatum utożsamiać można właśnie z tym, co w życiu bohaterów pozostało nieprzepracowane, a teraz zniekształca świat i zaciera granice pomiędzy snem a jawą, życiem a śmiercią czy początkiem a końcem. Tym samym pewnym doświadczeniom nadana zostaje charakterystyczna dla krytyki afektywnej procesualność i przepływowość w miejsce dotychczasowego dualizmu – śmierć przestaje być definitywna, wstydlive jest powszechne i afirmowane, a wstrętne – pociągające. To, o czym traktuje autorka, nie musi być jednoznacznie określone, a jedynie doświadczone.

1.3. Kiedy ból, wstyd i wstręt potrzebują nadrealizmu? Doświadczenie a zjawisko

Afektywny wymiar, który przypisuję wybranym lekturom, traktuję zarówno jako zasób ujęć interpretacyjnych, wynikający z zastosowania narzędzi metodologicznych krytyki afektywnej, jak i to, co zostaje ukonstytuowane przez „afektywny” realizm Daukszy, omówiony w pierwszym podrozdziale. Napięcia, zależności, przepływ wrażeń i znaczeń oraz „wyzwalacze” mogą zostać sprawnie odniesione także do nadrealizmu, ponieważ użycie estetyki surrealistycznej nie oznacza, że opisywane doświadczenia tracą na przekładalności, ze względu na zasady różniące się od tych, kierujących światem realnym. Bynajmniej, oniryzm, absurd, groteska, fantazmaty i myślenie magiczne, które czynią świat przedstawiony literatury

⁴² Wywiad z Urszulą Honek, *Najpierw zapaliły się włosy*, „Znak”, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/zapalily-sie-wlosy-opowiadanie-honek/> [dostęp: 09.11.2024].

podmiotu nadrealistycznym, dokonują tego, ponieważ realizm nie dostarcza wystarczających środków wyrazu⁴³.

W obrębie krytyki afektywnej wyodrębnić możemy dwa pomniejsze nurty. Pierwszy z nich, zakorzeniony w filozofii Barucha Spinozy i rozwijany przez autorów takich jak Henri Bergson, Gilles Deleuze czy Brian Massumi, traktuje afekt jako „zdolność do wpływania na coś i do odczuwania wpływu”⁴⁴ oraz jako punkt zbieżny ciała i umysłu, traktowanych nie jako opozycje, a rezonujące ze sobą poziomy tego samego⁴⁵. To nieuchwytna wartość istniejąca na spektrum mentalnego i materialnego, wyrażana poprzez „intensywność” ciała, czyli właśnie podatność na afekty oraz ich wywoływanie. Trudnością w interpretacji afektów Spinozy jest to, że z zasady nie podlegają one interpretacji, ponieważ są procesem, przejściem z jednego stanu w inny, zmianą. Drugi, opierający się na teorii afektów Silvana Tomkinsa, w której afekty są stanem często utożsamianym z emocjami, choć w rzeczywistości emocje poprzedzającym. Kiedy mówimy więc o wstydzie czy wstręcie, mamy na myśli afekty Tomkinsa, natomiast Dauksza, charakteryzując realizm afektywny Rajkowskiej, posługuje się afektywnością Spinozy⁴⁶. Choć definicje afektów w przypadku tych dwóch nurtów różnią się od siebie to oba stanowią istotną część metodologii, przy czym filozofia Spinozy dotyczy raczej sposobu analizowania pewnych zjawisk i zdystansowania wobec absolutnego i jednoznacznego rozumienia przedmiotu badań, a teoria Tomkinsa dostarcza właśnie przedmioty badań i jakiegokolwiek ramy poznawcze umożliwiające owe badania.

Istotna jest także bezpośrednia obecność interesujących mnie doświadczeń afektywnych, czyli bólu, wstydu i wstrętu. Eve Kosofsky Sedgwick i Adam Frank mówią o afektach jako o niezauważonych zmianach emocjonalnych, podczas których „przeciętny człowiek” nie zdaje sobie sprawy z potencjalnych rozwiązań i kontroli nad owymi zmianami, niezależnie od tego, czy dochodzi do „poradzenia sobie”⁴⁷ z danym afektem⁴⁸. Narracja

⁴³ Mróz, przytaczając rozważania Bretona, wskazuje na podobne korzyści wynikające z nadrealizmu: „Zmysły [...] przedstawiają jeden aspekt (realny) przedmiotów, zdarzeń, stanów. Rozum natomiast operując sztywnymi kategoriami substancji, przyczyny, skutku uniemożliwia pełny, tj. surrealny ogląd rzeczywistości” (T. Mróz, dz. cyt., s. 17).

⁴⁴ B. Massumi, *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Londyn 2002, s. 15 [Oryg. „[...] capacity [...] to affect or be affected”].

⁴⁵ Tamże, s. 33 [Oryg. „[...] mind and body [...] could be seen not as binary oppositions or contradictions, but as resonating levels”].

⁴⁶ W filozofii afektu w języku angielskim poza słowem *affect* oznaczającym wspomniane już przejście z jednego stanu w drugi, funkcjonuje także *affection*, które opisuje owe stany. Posługując się określeniem „afektywności” mam z kolei na myśli zbiór spostrzeżeń wynikających z tejże filozofii, ale zastosowanych na innym gruncie. W przypadku Rajkowskiej będzie to zainteresowanie rejestrowaniem napięć, przepływem informacji czy potencjałem rzeczywistości.

⁴⁷ Przeminięcie afektu nie wymaga aktywnego udziału świadomości, co skutkuje m.in. normalizacją niezdolności do panowania nad afektami oraz kształtowaniem się nawyków.

⁴⁸ *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, red. E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, Durham 1995, s. 38.

prowadzona w wybranej literaturze podmiotu rzeczywiście traktuje o doświadczeniach afektywnych, traumatycznych i transgresyjnych, a dzięki nadrealistycznej estetyce stanowią one elementy „wtopione” w przedstawianą rzeczywistość. Innymi słowy, afekty pozostają niezauważone, ponieważ funkcjonują między bohaterami, jako elementy rzeczywistości; ukrywają się, a nabywana przez nie materialność i „zewnętrzność”⁴⁹ paradoksalnie utrudnia bohaterom ich uświadomienie.

Warta poruszenia jest kwestia wyrażalności afektów, ponieważ sprawia ona istotne trudności w pisaniu o nich i ich odczytywaniu. Upraszczając definicję afektu w rozumieniu Tomkinsa, o której pisali wspomniani już Kosofsky Sedgwick i Frank, warto przytoczyć słowa Daukszy. Według autorki emocje stanowią „[...] rodzaj społecznej reprezentacji tego, co indywidualne, przedjęzykowe i afektywne [...]”⁵⁰. Z kolei afekt będzie tym, co „przed” emocją; czymś, czego z założenia (oraz w zgodzie z kwestią nieuświadomienia) nie da się wyrazić. Mówiąc o doświadczeniach takich jak ból, wstyd czy wstręt, tak naprawdę mamy na myśli „objawy” afektów – zakodowane w cielesności reakcje oraz kulturowe normy, które mogą stanowić i stanowią przedmiot badawczy same w sobie. Dauksza uzupełnia kwestię niewyraźności o coś, co nazywa „naddatkiem opierającym się artykulacji”⁵¹. Naddatek ten sugerowałby, że rozumowe poznanie zdominowane zostaje przez afektywne odczuwanie. Stąd też afekty, w zgodzie z wieloma systemami filozoficznymi, uznającymi wyższość rozumu nad ciałem, traktowane były jako „skażenie natury ludzkiej”⁵². Afekt, rozumiany jako stan, w którym odczuwane przekracza wyrażalne, przyłożyć możemy także do doświadczenia bólu. Ten, podobnie jak afekt, staje się uspołecznionym konstruktem dopiero na mocy pewnych norm, przekonań i organizacji języka, co powinno dalej wyjaśniać moją próbę włączenia bólu i afektów we wspólną kategorię doświadczeń afektywnych.

Afektywny wymiar wybranej literatury wiąże się także z narracjami maladycznymi. Nie chciałbym jednak ograniczać tego pojęcia wyłącznie do narracji na temat chorób. Zdaję sobie sprawę z odsyłającej bezpośrednio do choroby etymologii słowa maladyczny (ang. *malady*) oraz z faktu, że termin ten funkcjonuje także w dyskursie medycznym⁵³. Warto natomiast zaznaczyć, że dyskusje na temat maladyczności zazwyczaj wiążą się z ciałem,

⁴⁹ Rozumiana jako naruszenie domyślnie „wewnętrznego” (tożsamościowego, intymnego) statusu afektów.

⁵⁰ A. Dauksza, *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej* [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza i in., Warszawa 2015, s. 559-560.

⁵¹ Tamże, s. 563.

⁵² A. Burzyńska, *Afekt – podejrzany i pożądany* [w:] *Kultura afektu...*, s. 115.

⁵³ Zob. K. Szewczyk, *Dobro, zło i medycyna. Filozoficzne podstawy bioetyki kulturowej*, Warszawa 2001, s. 317 [cyt. za:] H. Serkowska, *Mapowanie narracji maladycznych*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1, s. 172.

performatywnością, bólem, empatią czy wstydem⁵⁴, obejmując znacznie szerszy zakres doświadczeń cielesno-tożsamościowych stanowiących momenty wysokiej wrażliwości. Założenie, że doświadczenia te nie mogą zostać wyrażone poprzez realistyczną rzeczywistość, sugeruje, że niewyraźalne potrzebuje odrealnienia, aby stać się wyrażalnym, choć i tutaj zastanowić należy się, czy osiągnięta w ten sposób wyrażalność jest dla nas satysfakcjonująca, a nie stanowi jedynie złudnej interpretacji wrażenia, które próbowano wyrazić.

Wspomniałem o tym, jak afekty w znacznym uproszczeniu ująć możemy jako „przedspołeczne” emocje, oraz przedstawiłem, na przykładzie kobiecego bólu, jak zasadne i istotne jest wskazanie różnych „wymiarów” tych samych doświadczeń. W tym miejscu chciałbym zaproponować terminologiczne rozróżnienie, aby usprawnić dalsze formułowanie tez i wniosków, nie sprawiając przy tym językowych ani logicznych trudności. Wprowadzony na początku termin doświadczeń afektywnych odnosiłby się w tej sytuacji do niewyraźnego wymiaru afektów oraz bólu. Z kolei do określenia tego, co wyrażone, a więc i ukontekstowane posłużyć możemy się pojęciem wydarzenia, które przywołuje za Joanną Bourke.

Sposoby cierpienia

Autorka rozprawy *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*⁵⁵ formułuje koncepcję bólu jako „wydarzenia”, a dokładniej „powtarzalnego zjawiska, którego regularnie doświadczamy, które obserwujemy, i które przyczynia się do ukształtowania poczucia nas samych oraz innych”⁵⁶. Wprawdzie Bourke wyprowadza swoją tezę w kontrze do niesłusznych jej zdaniem, reifikujących i nader metaforyzujących założeń na temat obiektywności i autonomiczności bólu, stwarzając tym samym zamienny, a nie „dodatkowy” sposób rozumienia bólu, jednak wątki omówione w jej pracy pozwalają nam na sformułowanie kilku założeń istotnych dla mojego rozróżnienia na doświadczenie i zjawisko: 1) ból jest osobistym odczuciem i zachodzi poprzez doświadczający go podmiot; 2) język umożliwia umieszczenie bólu poza ramami doświadczającego podmiotu; 3) ból konstytuuje tożsamość, społeczeństwo i kulturę, a także jest przez nie konstytuowany; 4) subiektywność bólu nie wyklucza istnienia związanych z nim, obiektywnych prawd, ponieważ w procesie wyrażania ból jest przekładany na uniwersalny

⁵⁴ H. Serkowska, *Mapowanie narracji maladyicznych*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1, s. 173.

⁵⁵ J. Bourke, *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*, Oksford 2014.

⁵⁶ J. Bourke, dz. cyt., s. 5. Oryg. „[...] a »type of event« [...] is one of those recurring occurrences that we regularly experience and witness that participates in the constitution of our sense of self and other”.

dyskurs; 5) określenie bólu mianem wydarzenia nie neguje jego biologicznego podłoża, a przy tym poszerza rozumienie cierpienia o konteksty społeczno-kulturowe⁵⁷.

Wnioski te raz jeszcze wskazują na pewną procesualność bólu i to właśnie ze względu na tę procesualność ból stanowi doświadczenie afektywne. Ujęcie bólu jako wydarzenia nie stwarza bowiem żadnych ograniczających ram dla jego poznania. Nie uważam też, że planem Bourke było takie ramy odkryć bądź sformułować. Istotne wydaje mi się jednak rozpoznanie różnic między tym, co doświadczamy, a tym, co jawi się innym w danym czasie, miejscu i okolicznościach (co się wydarza). Zatem ból-doświadczenie, który określić możemy także mianem bólu przedspołecznego lub niewyraźnego/niewyrażonego, będzie tym, co osobiste i unikalne, niepoddające się językowi, nieprzekładalne i konstytuujące tożsamość. Z kolei ból-wydarzenie (po prostu ból, ból wyrażalny/wyrażony) zawsze umieszczony jest w pewnym pozaosobowym kontekście i polega na języku, dzięki któremu „przekracza” osobistą sferę podmiotu. Jest też kształtowany przez doświadczający go podmiot, a więc i przestrzeń społeczno-kulturową, a jednocześnie sam kształtuje spostrzeżenia na temat tegoż w bólu w tejże przestrzeni.

Afekt, który czuję; emocja, którą widzisz

Podobne rozróżnienie w przypadku dowolnych afektów jest nieco łatwiejsze, ponieważ u podstaw istnieją one w relacji do emocji (jako „ujawnione” afekty). Samo rozróżnienie niejednokrotnie bywa ignorowane pod względem terminologicznym na korzyść płynności i jasności rozważań, co skutkuje zamiennym stosowaniem terminów takich jak afekt, emocja czy uczucie. Innym skutkiem o potencjalnie bardziej szkodliwych konsekwencjach będzie jednak traktowanie danego wrażenia z wyłącznie jednej perspektywy, tj. wyłącznie jako doświadczenie (afekt) lub wyłącznie jako wydarzenie (emocja), nie wyrażając uprzednio takiej intencji. Innymi słowy, wszelkie rozważania na temat wstydu, wstrętu czy innych afektów powinny uwzględniać różnice między samym afektem, a jego odpowiednikiem w postaci emocji oraz vice versa.

Zrodzić może się tutaj pytanie o zasadność autonomii doświadczenia i zjawiska. Czy w obliczu wskazanej procesualności i przepływowości bólu oraz afektów, możliwe jest pisanie wyłącznie o bólu przedspołecznym lub o afekcie w separacji od jego emotywnego reprezentacji? Albo: czy słusznie jest pisać o danym rodzaju bólu czy emocji, jeśli nie jesteśmy w stanie

⁵⁷ Wnioski te przytaczam na podstawie swojej analizy dokonanej w pracy licencjackiej. Zob. M. Szyman, *Kiedy ból przekracza granice tożsamości. Transgresyjny wymiar bólu we współczesnej literaturze kobiecej*, 2023, <https://tiny.pl/hc-xnm2n> [dostęp: 06.06.2025].

uchwycić ich prymarnej formy? Podtrzymując właściwości tak rozumianych doświadczeń, pisanie o nich w ogóle nie powinno być możliwe, niezależnie od tego, czy obecny będzie punkt odniesienia w postaci reprezentującego owe doświadczenie zjawiska. W rzeczywistości jednak, mówiąc o pewnym spektrum, wiemy, że zupełnie zasadne jest analizowanie jego różnych „punktów” stanowiących autonomiczne byty czy koncepcje. Zatem pisanie o bólu czy emocjach, jeśli przedstawiamy przy tym kontekst otaczający dane wydarzenie, będzie w pełni zasadne.

Podjęmowane przeze mnie zadanie znajduje się jednak poza tymi metodologicznymi rozważaniami, ponieważ wychodzę z założenia, że o omawianych doświadczeniach pisać można, ale wymaga to innej estetyki i języka. Mówiąc o niewyraźności, Edward Balcerzan określa ją mianem „awarii komunikacyjnej”, w której „[...] nie dochodzi do przekształcenia rzeczy w znak, albo znak nie odsyła do pożądaných kontekstów [...]”⁵⁸. To właśnie ma miejsce, gdy afektywne doświadczenia kodujemy wykorzystując realizm. Z kolei wykorzystanie surrealizmu stanowi akt ekspresji tych doświadczeń samo w sobie, jeśli założymy, że dochodzi do niego ze względu na przekonanie o niewystarczalności realizmu. Przyjrzyć należy się jednak temu, w jakim stopniu taka strategia faktycznie ma miejsce w przypadku badanej literatury, oraz czy rzeczywiście okazuje się skuteczna, tj. czy pisanie o „niewyraźnym” staje się możliwe, jeśli nie próbujemy ujmować „go” w ograniczające ramy realizmu?

Rozpoznanie „doświadczeniowego” i „wydarzeniowego” wymiaru omawianych wrażeń nie tylko chroni nas przed skutkującą potencjalnymi błędami generalizacją, ale i umożliwia bardziej detaliczną analizę różniących się od siebie zjawisk. Jednym z podstawowych spostrzeżeń może być wielokrotnie wspomniana już groteskowość czy absurdalność towarzysząca omawianym, trudnym przecież, tematom, która nagina kulturowe konotacje związane ze wstrętem czy wstydem. Powiedzieć można nawet, że wyśmianie stanowi kontreakcję na owe afekty, raz jeszcze zacierając granice pomiędzy skrajnie różnymi zjawiskami.

⁵⁸ E. Balcerzan, *Niewyraźne czy nie wyrażone*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 6.

Błędne koło wstydu

Jasne jest, że uczucie wstydu, silnie związane z etyką⁵⁹, kulturą czy socjologią⁶⁰, może być ujęte i doświadczane na wiele sposobów. Co więcej, jak zauważa Justyna Tabaszewska, znaczna część zainteresowania wstydem wynikała z faktu, że stanowił on składową innych doświadczeń, takich jak wina, zmaza czy wstręt⁶¹. Autorka wskazuje także, że ówczesna zależność wstydu od innych pojęć teorii literatury wynikała z trudności interpretacyjnych, jakie przysparzał (np. pytanie „czy jest on wewnętrzną emocją [...] czy też jest warunkowany [...] społecznie”) oraz kwestia jego sytuowania się „na przecięciu intelektualnej oraz emocjonalnej odpowiedzi na określone doświadczenie”⁶². Ostatecznie jednak potrzeba tak głębokiej problematyzacji wstydu była właśnie tym, co zagwarantowało mu autonomiczność kategorii badawczej. Jego niejednoznacznie położenie względem opozycji wewnętrzne-zewnętrzne, prywatne-polityczne czy emocjonalne-intelektualne skutkuje poznawczą aporią⁶³. Wstyd nie może istnieć jako jedno i drugie (doświadczenie i zjawisko), ale istnieje jako oba. Sprzeczny wewnętrznie, zachowuje tę sprzeczność także w postaci napięcia między różnymi wymiarami wstydu po jego uprzedniej dekonstrukcji. Zdaniem Derridy arystotelowska aporia podporządkowana jest językowi do stopnia, w którym podważona zostaje niemożność jej rozwiązania, podczas gdy aporię należy nie rozwiązać (nie będzie wtedy aporią), a zrozumieć niemożność jej rozwiązania⁶⁴. Tak też w przypadku wstydu rozróżnienie na doświadczenie i zjawisko nie ma stanowić rozbicia na dwie przeciwstawne kategorie, co rozwiązałoby związaną ze wstydem trudność poznawczą. Zamiast tego umożliwić ma spolaryzowanie uwagi na jego różne, równie w stosunku do siebie istotne, właściwości.

Mówiąc o zjawisku wstydu, mamy do czynienia ze wstydem warunkowanym zewnątrz. Wstyd jako zjawisko stanowi performatywną odpowiedź na przekroczenie zespołu norm, choć, co zaznacza Tabaszewska, nie trzeba w owym przekroczeniu świadomie

⁵⁹ Autorki tekstu *Od wstydu do obciachu*, Ewa Kosowska i Anna Gomóła, odnoszą się m.in. do starożytnej filozofii gdzie wstyd stanowił istotną kategorią moralnego kształtowania jednostki (E. Kosowska, A. Gomóła, *Od wstydu do obciachu* [w:] *Strach, wstręt, wstyd i inne fobie*, red. M. Czapięga, K. Konarska, Wrocław 2017, s. 9).

⁶⁰ W ujęciu socjologicznym Kinga Dunin określa winę i wstyd mianem „zinternalizowanych mechanizmów kontroli społecznej” (K. Dunin, *Bezwstydnym taniec nie może trwać bez końca* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 106).

⁶¹ J. Tabaszewska, *Siostry i bracia wstydu* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 7.

⁶² Tamże.

⁶³ Jacques Derrida o terminie aporii wypowiada się następująco: „Aporia, a nie antynomia [...] ponieważ nie jest to ani naoczna, ani iluzoryczna antynomia, ani możliwa do wyrażenia sprzeczność [...] ale pozaczasowe doświadczenie. Doświadczenie to musi takim pozostać jeśli chcemy przyczynić się do, lub pozwolić na nadejście jakiegokolwiek decyzji lub odpowiedzialności” (J. Derrida, *Aporias*, tłum. Thomas Dutoit, Kalifornia 1993, s. 17). Oryg. “Aporia, rather than antinomy [...] as it is neither an "apparent or illusory" antinomy, nor a dialectizable contradiction [...] but instead an interminable experience. Such an experience must remain such if one wants to think, to make come or to let come any event of decision or of responsibility”.

⁶⁴ Zob. J. Derrida, dz. cyt., s. 14-16.

uczestniczyć – wystarczy być świadkiem lub uczestniczyć mimowolnie⁶⁵. Zależnie od okoliczności, wstyd-zjawisko może dotyczyć także nieśmiałości lub poczucia winy. Jak wskazuje sam Tomkins: „to różnice w innych komponentach, [...] które są doświadczane razem ze wstydem, sprawiają, że doświadczenia te różnią się od siebie”⁶⁶. Afekt wstydu pozostaje zatem czynnikiem wspólnym, na którym wspomniane doznania bazują, i który stanowi doświadczeniowy charakter wstydu. W przeciwieństwie do stosunkowo wyraźnego rozróżnienia na doświadczenie i zjawisko w przypadku bólu (wynikającego zapewne z faktu, że ból afektem nie jest), wstyd nie pozwala na podobne rozgraniczenie. Okazuje się bowiem, że wstyd nie ma „początku” lub, będąc bardziej poprawnym: jego „początek” stracił swoją istotność i teraz wstyd funkcjonuje w postaci błędnego koła: jednostki kształtują normy – normy decydują o tym, jak jednostki reagują na ich łamanie lub myśl o ich łamaniu⁶⁷ – reakcje te wpływają na to, jak jednostki kształtują normy. Podobny schemat, według którego funkcjonuje wstyd, ujawnia Sarah Ahmed, pisząc:

[...] wstyd odczuwa się jako odsłonięcie – inny widzi, co złego i wstydliwego zrobiłam – zakłada jednak również próbę skrycia się, która wymaga od podmiotu odwrotu od świata do wewnątrz⁶⁸.

Bycie świadkiem czyjejs porażki jest zawstydzające, bycie świadkiem czyjegoś wstydu jest zawstydzające jeszcze bardziej. Udręka wstydu wzmacnia się, gdy inni widzą ją właśnie jako wstyd⁶⁹.

Odwrócenie się „od świata do wewnątrz” oznacza asymilację czyjegoś spojrzenia do stopnia, w którym spojrzenie to staje się nasze, a następnie kierowane jest przez nas na świat. Ten sposób funkcjonowania wstydu oznacza, że inni wiedzą, kiedy się wstydzę (lub przynajmniej mam prawo tak uważać), bo wiedzą, kiedy oni sami się wstydzą, a świadomość ta, jak twierdzi Ahmed, dodatkowo potęguje wstyd. Spostrzeżenia te zgadzają się także ze stwierdzeniem Tomkinsa, według którego wstyd różni się od wszystkich innych afektów, ponieważ:

⁶⁵ J. Tabaszewska, dz. cyt., s. 10.

⁶⁶ S. Tomkins, *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 164. Warto zaznaczyć, że wprowadzany przeze mnie podział na doświadczenie i zjawisko nie funkcjonuje u Tomkinsa, jednak przeprowadzenie dekonstrukcji cytowanego stwierdzenia pozwala go zaaplikować. Gdy Tomkins mówi o różniących się od siebie „doświadczeniach”, mówi o tym, co w moim ujęciu nazwalibyśmy zjawiskiem wstydu, czyli konkretną sytuacją ukształtowaną przez wstyd-doświadczenie oraz inne, potencjalne komponenty.

⁶⁷ Kwestię wstydu wynikającego z myśli na temat zrobienia czegoś rozwijają autorki wspomnianego już tekstu *Od wstydu do obciachu* (Zob. E. Kosowska, A. Gomółka, *Od wstydu do obciachu* [w:] *Strach, wstręt, wstyd i inne fobie*, red. M. Czapięga, K. Konarska, Wrocław 2017, s. 9), wprowadzając rozróżnienie na „wstyd przed” (pełniący funkcję ochronną) oraz „wstyd po” (stanowiący reakcję).

⁶⁸ S. Ahmed, *Wstyd w obliczu innych* [w:] „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 196.

⁶⁹ Tamże, s. 197.

[...] polega na doświadczaniu »ja« przez »ja«. Sytuacja, w której »ja« zostaje zawstydzony, jest odczuwana jako dolegliwość wewnątrz samego »ja«. Wstyd jest najbardziej zwrotnym z afektów, ponieważ znika tu fenomenologiczne rozróżnienie na przedmiot i podmiot wstydu⁷⁰.

Zatrącenie owego rozróżnienia na przedmiot i podmiot traktować możemy właśnie jako uformowanie się błędnego koła, w którym rozróżnienie na autopercepcję i bycie postrzeganym przez innych przestaje być istotne. Innymi słowy, tracimy autonomiczność własnego odczuwania wstydu-doświadczenia.

Chciałbym zatem powiedzieć tutaj raczej o idei wstydu-doświadczenia, którą wybrane autorki w jakimś sensie reprezentują; idei realizowanej poprzez surrealizm przerywające błędne koło, ponieważ umożliwia pisanie o wstydzie. Charakterystyczne dla surrealizmu przekonanie o rzeczywistości, w tym także tego, co jest normalne, a co nie, skutkuje światem bez norm, za pomocą których kształtować miałyby się wstyd. Mówiąc prościej i dosadniej – wstyd (w znanej nam formie) nie istnieje i, paradoksalnie, to właśnie jego brak pozwala pisać o nim jako o nieskażonym realizmem doświadczenia. Wstyd-doświadczenie zachodzi tu już na poziomie odrzucenia realizmu – „wstydzę się go” lub „zawstydzę mnie”, więc nie mogę go użyć, żeby oddać to, co czuję, ponieważ w takim wypadku będzie to już jedynie wstyd zrekonstruowany w postaci zjawiska, determinowany przez czynnik z zewnątrz. Odrzucenie to, za Kingą Dunin potraktować możemy jako akt „bezwstydu”, który przez badaczkę przywoływany jest wprawdzie jako podstawa przykładowych, literackich reprezentacji performatywności i manifestów, ale niemniej stanowi świetną analogię do podkreślenia roli surrealizmu. Dunin wskazuje, że odrzucenie wstydu nie jest „łatwym aktem psychologicznym”, ponieważ oznacza „pozbycie się zakorzenienia wśród ludzi”⁷¹. Gdy mówimy o wstydzie, zakorzenienie wśród ludzi jest przecież równocześnie zakorzenieniem w rzeczywistości, która jest przez ludzi kształtowana.

Wstręt jako młodszy brat wstydu⁷²

Określenie wstrętu mianem młodszego brata wstydu Tabaszewska wprowadza kierując się podstawowym założeniem Tomkinsa, według którego „wstręt zawsze odnosi się w pierwszej kolejności do przedmiotu, a nie do podmiotu”⁷³ lub, jak dalej rozwija autorka: „wstręt jest jego

⁷⁰ S. Tomkins, *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 169.

⁷¹ K. Dunin, dz. cyt., s. 107.

⁷² Określenie to zastosowane zostało przez Justynę Tabaszewską w artykule *Siostry i bracia wstydu* (J. Tabaszewska, dz. cyt., s. 11).

⁷³ J. Tabaszewska, dz. cyt., s. 11.

[wstydu] młodszym, zwróconym na zewnętrzny przedmiot bratem”⁷⁴. Innymi słowy wstręt skierowany jest na coś poza podmiotem odczuwającym owy wstręt. Paralele pomiędzy wstydem a wstrętem sięgają także ich responsywnego statusu wobec odpowiednich afektów czy popędów. Zdaniem Tomkinsa wstyd stanowi „inhibitor zainteresowania i zadowolenia”, podobnie jak wstręt stanowi podstawę mechanizmów obronnych, powstrzymujących podmiot przed spożyciem czegoś, podczas gdy inne mechanizmy nalegają na spożycie⁷⁵. Afekty te następują „dopiero po aktywacji zainteresowania bądź zadowolenia, hamując ich działanie”⁷⁶.

Spostrzeżenia te, ze względu na korelacje między zainteresowaniem i wstrętem, odnieść możemy do kategorii abiektu Julii Kristevej:

Kiedy opanowuje mnie wstręt, ten splot afektów i myśli, który nazywam w ten sposób, właściwie nie ma on określonego przedmiotu. To, co wstrętne, wy-miot [...], nie jest jakimś przed-miotem [...], któremu „ja” nadaję nazwę lub który sobie wyobrażam [...]. Wy-miot nie jest moim korelatem, który dawałby mi oparcie na kimś albo na czymś innym, co pozwalałoby mi na mniejsze lub większe oddzielenie lub autonomię. Z przedmiotu wymiot, zachowuje tylko jedną jakość – przeciwstawianie się „ja” [...]. Jednak o ile przedmiot, przeciwstawiając się, utrzymuje mnie w delikatnej linii pragnienia sensu [...], o tyle inaczej rzeczy się mają w wypadku tego, co wstrętne, przedmiotu upadłego – jest on radykalnie wykluczony i ciągnie mnie tam, gdzie sens się załamuje. Pewne „ja” [...], które stopiło się ze swoim panem – pewnym „nad-ja” – w oczywisty sposób go wyгнаło. Wy-miot jest na zewnątrz, z dala od całości, której reguł gry, jak się wydaje nie rozpoznaje. A jednak będąc na wygnaniu to, co wstrętne, nieprzerwanie rzuca wyzwanie swemu panu⁷⁷.

Samo sformułowanie „splot afektów i myśli” wskazuje na wewnętrzną złożoność wstrętu. Złożoność tę Kristeva tłumaczy poprzez zobrazowanie relacji między podmiotem a przedmiotem, w której ten drugi staje „wy-miotem”. W istocie, wstręt skierowany jest na zewnątrz, jednak istotna staje się także aktywna rola samego wy-miotu. „Przeciwstawia się” on podmiotowi i wyzwala jego spojrzenie, jednocześnie owe spojrzenie odpychając. Innymi słowy: budzi fascynację, jednocześnie ją hamując. Warto zaznaczyć, że wstręt Tomkinsa wiąże się ściśle z afektywną reakcją na coś ohydneho, podczas gdy Kristeva operuje kategoriami psychoanalitycznymi („ja” i „nad-ja”), upodrzędniając przedmiot w zakresie jego autonomicznej materialności – staje się on bowiem jedynie korelatem podmiotu. Materialność, związana z tym, co rzeczywiste i namacalne, należy do realizmu, gdzie wstręt znajduje określony przedmiot (wstręt-wydarzenie). Z kolei zatracenie materialności odsyła do

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ S. Tomkins, *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 168.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7-8.

surrealizmu, gdzie wstręt przestaje być jednoznaczny i ukierunkowany na konkretny przedmiot (wstręt-doświadczenie).

Abiekt stanowi specyficzny przypadek wstrętu, w którym nie jest on jedynie przyczyną i skutkiem zatrzymania zainteresowania lub głodu, a swego rodzaju punktem zatrzymania się na spektrum tego afektywnego przejścia po linii interesujące-odrażające. Nie chodzi bowiem o przerwanie lub zastąpienie zainteresowania, a o współodczuwanie go równocześnie ze wstrętem. Taki przejaw wstrętu na potrzeby analizowanego w tym podrozdziale rozróżnienia odnosiłby się do kategorii doświadczenia ze względu na charakterystyczna dla afektów (nie emocji!) nieuchwytność i nieuświadomienie oraz wewnętrzną konfliktowość (potrzebę opozycji w postaci pozytywnego afektu). Wstręt-zjawisko to wstręt, który „wygrał” z zainteresowaniem, tj. jego abiektywny charakter został zdominowany poprzez uświadomienie i uspołecznienie danego odczucia, stając się ukierunkowaną na przedmiot emocją wstrętu. Wstręt-doświadczenie utrzymuje nas w stałym dystansie do przedmiotu, odpychając nas na stałą odległość (wstręt), lecz nie pozwalając oddalić się dalej (fascynacja), jednocześnie unieważniając autonomiczny status tego przedmiotu. Wstręt-zjawisko jest skutkiem naszego oddalenia się od przedmiotu; reakcją na „zawieszenie”, aby zająć wobec owego przedmiotu jednoznaczne stanowisko. Proces ten nazwiemy abiekcją, czyli odrzuceniem lub odparciem. Potrzeba takiego odrzucenia jest tożsama z potrzebą „ustabilizowania ram podmiotu i zagwarantowania nienaruszalności jego tożsamości”⁷⁸. Objawiać może się zarówno jako wewnętrzny impuls, np. wstręt do smaku czy zapachu, jak i zewnętrzne uwarunkowania, np. ze względów komunikacyjnych („brzydzi mnie to tak samo, jak ciebie”) czy zachowawczych („wstydzę się tego nie brzydzić, więc okazuję wstręt”).

Pisząc o abiekcji, Kristeva sięga po przykłady takie jak kożuch na mleku⁷⁹ lub „brzegi ciała”⁸⁰, czyli wszelkie naruszenia granic cielesności, życia i związanych z nimi norm. W obrębie tej kategorii wymienić możemy płyny fizjologiczne, rozkład, śmierć, „otwarcia”, np. rany i narządy płciowe (załamania granic między zewnętrznym a wewnętrznym), doświadczenia takie jak ciąża („obca” obecność wewnątrz ciała), poród („otwarcie egzystencjalne”⁸¹); praktyki sadomasochistyczne (fascynacja bólem i niebezpieczeństwem),

⁷⁸ Spostrzeżenia na temat aktu abiekcji oraz niebezpiecznego (wobec wewnętrznej integralności podmiotu) charakteru abiektu zaczerpnąłem z artykułu *Problem abiekcji w kulturze* autorstwa Marty Tużnik (M. Tużnik, *Problem abiekcji w kulturze*, „Kultura i Wartości” 2016, nr 19, s. 124).

⁷⁹ Tamże, s. 9.

⁸⁰ Tamże, s. 70.

⁸¹ Pojęcie „otwarcia egzystencjalnego” przywołuję za Jolantą Brach-Czaina, która poród opisuje jako doświadczenie, w którym tożsamość przekracza granice cielesności (J. Brach-Czaina, *Otwarcie* [w:] tejsze, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 26-66).

utrata czucia (ciało istnieje, ale nie jest odczuwalne) czy ból fantomowy (ciało jest odczuwalne pomimo swojej nieobecności). Co zauważyć możemy już u Kristevej, uświadomienie sobie abiektywnego zawieszenia wiążącego wstręt i zainteresowanie lub popęd, przypomina naruszenie zastanego statusu danego przedmiotu. Do naruszenia tego może dojść na dwa sposoby: 1) przedmiot jest domyślnie wstrętny (dla nas osobiście lub ze względu na panujące normy), ale przy pogłębionej refleksji okazuje się całkiem naturalny lub interesujący; 2) przedmiot jest zupełnie naturalny i codzienny, ale przy pogłębionej refleksji lub ze względu na panujące normy okazuje się nienaturalny i dziwaczny. Oba schematy uwzględniają rolę pewnego obycia z przedmiotem i zewnętrznych czynników. Na ten aspekt abiektu uwagę zwraca m.in. Marta Tużnik w artykule *Problem abiekcji w kulturze*, pisząc: „abiektałość pojawia się przy okazji podziału na to, co czyste oraz to, co skalane w kontekście zachowań społecznych”⁸².

Wspomniane naruszenie zastanego statusu przedmiotu przy jego bliższym i uważniejszym poznaniu stanowi swoiste udziwnienie czy też odkrywanie dziwaczności (zarówno na zasadzie „dziwnego” normalizowania wstrętnego, jak i udziwniania naturalnego). Dziwaczność ta zdaje się tym, co zapewnia abiektom i wstrętowi miejsce w estetyce surrealistycznej. Surrealizm stwarza „czyste” warunki, w których podmiot, aby zaistnieć nie potrzebuje wewnętrznej spójności, którą w normalnych warunkach naruszałby abiekt. Wstręt dystansuje od przedmiotu i utrudnia jego poznanie, a abiekt stanowi ostatnią linię obrony przed odrzuceniem tegoż podmiotu. Surrealizm pozwala znieść napięcie między podmiotem a przedmiotem, ponieważ znosi z podmiotu obowiązek odrzucenia wstrętnego.

Podsumowanie

Wprowadzone rozróżnienie na afektywny i wydarzeniowy wymiar badanych doświadczeń służy uzasadnieniu tezy, według której surrealizm stanowić może reprezentacje doświadczeń, niemożliwych do wyrażenia za pomocą realizmu. W końcu, aby tezę tę uzasadnić należy w pierwszej kolejności wykazać, że podobne rozbicie bólu, wstydu czy wstrętu ma sens. Przedstawione rozważania teoretyczne zdają się to sugerować. Surrealizm okazuje się praktyczny, ponieważ: 1) ból może być tak silny, że realizm nie zapewni wystarczających środków wyrazu, więc muszę sięgnąć po surrealizm 2) wstyd w realizmie przekłada zewnętrzne czynniki nad afektywny wymiar wstydu, więc aby wyrazić wstyd, muszę odrzucić realizm;

⁸² M. Tużnik, dz. cyt., s. 123.

3) wstręt dystansuje mnie od tego, co równocześnie stanowi przedmiot zainteresowania, a surrealizm pozwala mi ten dystans ściągnąć, bez naruszania mojej podmiotowości.

1.4. Człowiek a wy(z)mysły. Poznawcze wyzwania i ograniczenia w nadrealistycznym świecie przedstawionym

Surrealistyczny świat przedstawiony wybranej literatury podmiotu w zestawieniu z maładyczną narracją zdają się przejmować sprawczość, pozostawiając bohaterów bezradnych wobec rzeczywistości, w której się znajdują. W ten sposób nadrealistyczna estetyka lub reprezentowane przez nią, konkretne doświadczenia afektywne, funkcjonują w sposób zbliżony do bóstw, fatum, instytucji władzy czy opresyjnych norm. Władza nad bohaterami zagarniana jest jednak w pozornie niegroźny, nienarzucający się sposób, wszak w surrealistycznej rzeczywistości, to, co surrealne, staje się „realne” ze względu na bycie powszechnie akceptowanym.

Co było pierwsze?

Rozważając przejawy opresyjności w surrealizmie, rozważyć należy jej źródło, czyli źródło „nad” w obrębie konkretnego świata przedstawionego. W jakim stopniu możemy wszak mówić o opresyjności wykreowanej rzeczywistości, jeśli zdaje się ona oddawać stany emocjonalnej bohaterów. W takiej sytuacji, możemy powiedzieć, że to emocje, tudzież afekty, są opresyjne, więc tym samym opresyjni są bohaterowie (zarówno wobec siebie, jak i świata). Z drugiej strony rzeczywistość stanowić może reprezentacje złożonych struktur społecznych, kulturowych czy politycznych lub osobistych przeżyć, które są opresyjne w sposób znany realistycznemu myśleniu, a w danym utworze wyrażone zostają poprzez bardziej abstrakcyjną rzeczywistość. W takich przypadkach moc sprawczą rzeczywiście przypisać należy surrealistycznej rzeczywistości, której ulegają bohaterowie, a dokładniej temu, co owa rzeczywistość reprezentuje.

Choć kwestię tę pozostawię do rozstrzygnięcia w rozdziałach dotyczących poszczególnych autorek, już teraz zasadne wydaje mi się wykazanie wpływu, jaki na kwestię sprawczości bohaterów ma maładyczny charakter narracji. Przykładowymi wyznacznikami tego, jak dużo sprawczości zostaje odebrane bohaterom może być np. język *Zdroju* przypominający katarski strumień świadomości, w którym główna bohaterka zdaje się „płynąć” bez większej kontroli i zaangażowania w swoją decyzyjność. Opowiadania Szaulińskiej odczytywać można jako zapiski z sesji terapeutycznych poszczególnych

pacjentów uformowane w spójną narrację, co kwestionuje sprawczość bohaterów ze względu na ich stan psychofizyczny. Z kolei w zbiorze Honek do czynienia mamy z achronologicznością i silnie personalizowaną narracją w obrębie poszczególnych opowiadań, co wpływa także na przedstawiany w nich świat. Ostatecznie jednak w każdej z tych pozycji, to bohaterowie są źródłem „nad”, a więc źródłem opresji odbierającej im sprawczość. Innymi słowy, surrealistyczna estetyka, mająca umożliwić wyrażenie niewyraźnego, stanowi reprezentację stanu psychicznego i cielesnego bohaterów. W charakterystyczny dla dyskursu maladycznego sposób, ciało czy też umysł zostają odseparowane od podmiotu właśnie ze względu na niewyraźność i alienujący charakter pewnych doświadczeń. W taki sposób część bohatera „upływa” w świat przedstawiony, stając się jednocześnie częścią podmiotu, rzeczywistością, w której ów podmiot funkcjonuje, a także, w tym wypadku, jego prześladowcą.

Bohaterowie „zlewający się” z rzeczywistością zmuszają nas do rozważenia jeszcze jednej istotnej kwestii. Jeśli surrealizm ma za zadanie ułatwić komunikowanie niedostępnego wcześniej wymiaru pewnych doświadczeń, jak prezentować powinno się nowe, pełniejsze człowieczeństwo i czy upływanie bohaterów w surrealistyczną rzeczywistość nie sugeruje, że zrozumienie ich przeżyć okażą się jeszcze trudniejsze? W swoim eseju *O chorowaniu* Virginia Wolf proponuje czytanie choroby jako stanu niemal mistycznego, w którym człowiek wykazuje się „dziecięcą szczerością”⁸³. Na przykładzie empatii przedstawia, jak zdrowie zmusza nas do utrzymywania społecznych wzorców współczucia i budowania wspólnoty, podczas gdy choroba umożliwia upragnioną samotność⁸⁴. Choć uwagi Wolf wydają się nader generalizujące, a sama choroba może być równie osamotniająca, co solidaryzująca⁸⁵, przekonanie o wyjątkowości stanu „chorobowego” i związanej z nim szczerości jest zasadne. Podobnie bowiem jak badane doświadczenia, choroba może być stanem wyjątkowej wrażliwości, która odsłania takie aspekty tożsamości podmiotu, które wcześniej maskowane były przy silny, zdrowy umysł lub ciało. Pod tym względem choroba obnaża i eksponuje. Nie oznacza to jednak, że charakterystyka taki bohaterów będzie łatwym zadaniem, a jedynie, że odpowiednia analiza, choć bardziej wymagająca, powinna udowodnić użyteczność surrealizmu w reprezentowaniu pewnych doświadczeń.

⁸³ V. Wolf, *O chorowaniu* [w:] *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Kraków 2015, s. 505.

⁸⁴ Tamże, s. 506.

⁸⁵ O wspólnotowym charakterze choroby rozważa m.in. Małgorzata Baranowska w książce *To jest wasze życie. Być ze sobą w chorobie przewlekłej* (M. Baranowska, *To jest wasze życie. Być ze sobą w chorobie przewlekłej*, Kraków 1994).

Świat skażony afektami

Zanim przystąpię do analizy poszczególnych utworów, chciałbym przyjrzeć się czterem aspektom świata przedstawionego, które będą stanowić istotny element dalszych rozważań. Należą do nich: czas (rozumiany nie tyle w kontekście analizy diegezy, ile percepcji czasu przez bohaterów), dźwięki (oraz cisza), przestrzeń (ogół otaczającej bohaterów rzeczywistości, związany z nią nastrój i symbolika) oraz przedmioty (ustosunkowanie bohaterów wobec rzeczy martwych i rola ich antropomorfizowania).

Czas stanowi istotny element prowadzonych rozważań nie tylko ze względu na przywołaną już kilkakrotnie, zaburzającą realizm achronologiczność niektórych utworów, ale także sposób, w jaki bohaterowie postrzegają czas i związane z nim aspekty ciała czy tożsamości. Czas jest bowiem wyznacznikiem życia i jego jakości. Jego punkty zaznaczają wydarzenia takie jak narodziny czy śmierć, podczas gdy linearność wskazuje na sam proces życia, przeżywania, przemieszczania czy starzenia się. Jak aspekty te mają się do surrealizmu? Pisząc o śmierci, Michał Rydlewski parafrazuje Louisa-Vincenta Thomasa, mówiąc:

[...] śmierć, podobnie jak narodziny, sen i daleka podróż, doświadczana jest jako przerwanie. W przypadku śmierci owe przerwanie pojmowane jest dwutorowo: zarówno w stosunku do nieboszczyka, który rozstał się z życiem, jak i żałobników odsuniętych na określony czas od swojej społeczności⁸⁶.

Przerwanie, jako punkt wspólny wymienionych doświadczeń jest dla nas szczególnie istotne ze względu na jego rolę w surrealizmie, gdzie przejawia się właśnie jako achronologiczność, absurd czy oniryzm. Warto zaznaczyć, że niejasne rozgraniczenie pomiędzy snem a jawą stanowić może jeden z zabiegów zaburzania biegu wydarzeń – surrealistyczna narracja rzadko oferuje nam wystarczająco dużo informacji, abyśmy mogli jednoznacznie określić, czy dane wydarzenie faktycznie miało, ma lub będzie mieć miejsce, czy też rozgrywa się wyłącznie na prawach snu. Czas w kontekście jego przemijania stanowić może także katalizator omawianych doświadczeń takich jak ból, wstyd czy wstręt. Analizowane przez Rydlewskiego kulturowe znaczenie trupa wiąże się przecież z analizowaną wcześniej abiektywną reakcją wobec rozkładającego się ciała – czegoś bezpośrednio i w oczywisty sposób ludzkiego, a jednocześnie zupełnie obcego i odstrasającego. Na podobnej zasadzie działa starość, na literackie potrzeby

⁸⁶ L. V. Thomas, *Trup*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 5 [cyt. za:] M. Rydlewski, *Trup a groza śmierci jako relacja uregulowana kulturowo* [w:] *Strach, wstręt, wstyd i inne fobie*, red. M. Czapiga, K. Konarska, Wrocław 2017, s. 135.

często hiperbolizowana i wzbogacana turpizmem – coś wstydlivego, przypominającego o śmierci, coś co zawsze było, będzie i spotka każdego z nas.

Dźwięki lub też ich brak poza ogólną groteskowością lub absurdem, nie będą wyróżniać się żadnymi specyficznymi mechanizmami działania w surrealizmie. Istotna jest jednak funkcja, jaką pełnią one w ekspresji i wyzwaniu bólu, wstydu czy wstrętu. W artykule *O obiektach dźwiękowych. Intymne halasy, zdyscyplinowana spontaniczność i wstręt do improwizacji* Dariusz Brzostek przytacza następujący fragment powieści *Zapominanie Eleny*:

Kiedy wszyscy mężczyźni skorzystali z łazienki, poszedłem i ja, ale gdy tylko usiadłem na sedesie, ktoś zapukał i spytał, czy będę długo. Jakąś chwilę – odparłem. – Czy to coś pilnego?

– Och, skądże znowu. Nie krępuj się. Zostawiłem tam chustkę, wezmę później.

Pomimo tych zapewnień zamarły mi kiszki i nie byłem już w stanie dokonać czynności – czy to określenie jest aby na pewno trafne? Drzwi łazienki są cienkie, bez zamka, i choć ściany w tym akurat pomieszczeniu sięgają sufitu, to przecież czułem się odsłonięty. Każde kasznięcie, odgłos każdego kroku zdawały się pochodzić ode mnie. Odstąpiwszy od niewdzięcznego zadania, oderwałem kawałek papieru, zmiąłem go i spuściłem z wodą. Odprawienie obrzędu na niby – przysiad, stęknienie, podtarcie – doskonale współgrało z postanowieniem, aby wykonać wszystkie prawidłowe ruchy, choćby w samotności i na próżno⁸⁷.

Brzostek komentuje ten fragment następująco:

Skrepowany obecnością współlokatorów bohater oddaje się w „zaciszu toalety” swoistej grze pozorów, odprawiając fizjologiczny obrzęd na niby. Dla kogo jednak przeznaczona jest ta celebrowana – dokonywana wszak „w samotności i na próżno”? Czy jej odbiorcą jest ten, kto słucha (w rzeczywistości), czy ten, kto może nasłuchiwać (potencjalnie) – czy też jakiś słuchacz absolutny, który „słyszy wszystko”, czy może wreszcie sam protagonista wszystkich tych pozorowanych czynności?⁸⁸

W pierwszej kolejności uwagę zwrócić należy na performatywny wymiar „odegrania” skorzystania z toalety, która stanowi sposób uporania się ze wstydem. Nie chodzi wszak o to, aby, zdając sobie sprawę z czyjejś obecności w toalecie, nie wydać żadnego dźwięku, ale żeby nie „obnażyć” swojej fizjologii w bezpośredni sposób – „upozorowanie” czynności chroni przed kolejnym wstydem. Wynikać miałyby on z faktu, że inna osoba wie, że nie byliśmy w stanie skorzystać z toalety, ponieważ ktoś inny by nas usłyszał. Bohater musi jednocześnie

⁸⁷ E. White, *Zapominanie Eleny*, przeł. A. Sosnowski, SZ Żuchowski, Wrocław 2013, s. 13 [cyt. za:] D. Brzostek, *O obiektach dźwiękowych. Intymne halasy, zdyscyplinowana spontaniczność i wstręt do improwizacji*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Filologiczny, Katedra Kulturoznawstwa, s. 100.

⁸⁸ D. Brzostek, dz. cyt., s. 100.

poradzić sobie zarówno z tym rodzajem wstydu, jak i wstydu, który wynikałby z rzeczywistego wydania fizjologicznych dźwięków.

Następnie zauważmy, że przedstawiony przykład sugeruje konieczność rozróżnienia dźwięków na te niosące ze sobą pewną „afektywną” wartość (powiedzmy: bólowe, wstydlive, wstrętne) oraz te, wywołujące dane doświadczenia afektywne (bolesne, zawstydzające, odpychające). Tym, co zawstydza bohatera, nie są dźwięki wstydlive, a zwyczajna obecność drugiej osoby, która zawstydza ze względu na okoliczności. Podobnie dźwięki korzystania z toalety lub ich brak nie byłyby niczym wstydlivym dla bohatera, gdyby nie sytuacja, w jakiej się znalazł. W specyficznych przypadkach dźwięki mogą jednak być zarówno odpowiedzią na afekt, jak i jego wyzwalaczem (np. wprawiające w obrzydzenie odgłosy wymiotów). Jak już wiemy, w świecie surrealistycznym, aby dokładnie scharakteryzować bohatera, uwagę zwracać musimy także na jego otoczenie. Nie chodzi jednak wyłącznie o to, jakie reakcje wywołują dźwięki otoczenia (co słyszy podmiot), ale co sobą reprezentują względem nadrealistycznej estetyki (jakie są). Zestawienia takie jak absurdalna cisza w miejscu, gdzie powinno być głośno lub hałas wtedy, kiedy nic się nie dzieje, oznaczają konieczność uwzględnienia percepcji konkretnego bohatera i związanej z nią sprawczości wobec świata przedstawionego.

Otwierając swój artykuł *Wstyd, teatralność i queerowy performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa* Eve Kosofsky Sedgwick opisuje, jak przechodząc w okolicy World Trade Center pierwsze kilka tygodni po przeprowadzonym na nim zamachu, czuła „przymus spojrzenia” w miejsce, gdzie uprzednio widoczne były wieże. Spotkanie się z ich brakiem, pomimo jego uprzedniej świadomości, wywoływało wstyd⁸⁹. Poszukując źródło takiej reakcji, autorka przytacza Tomkinsa:

[...] nagle spogląda na nas ktoś, kto jest obcy, albo [...] chcemy spojrzeć na kogoś albo obcować z nim, ale nie możemy, ponieważ jest obcy, lub też spodziewaliśmy się kogoś znajomego, kto nieoczekiwanie okazuje się obcy, albo zaczęliśmy się uśmiechać, by zdać sobie sprawę, że uśmiechamy się do kogoś obcego⁹⁰.

Dla Sedgwick przestrzeń staje się obca, ponieważ zmieniła się nagle i drastycznie, jednak jak sama zaznacza, wstyd dotyczył nie tyle jej samej, ile miasta, podczas gdy ona stanowiła jedynie

⁸⁹ E. Kosofsky Sedgwick, *Wstyd, teatralność i queerowy performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 235.

⁹⁰ S. Tomkins, *Shame and its Sisters. A Silvan Tomkins reader*, ed. E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, Durham 1995, s. 135 [cyt. za:] E. Kosofsky Sedgwick, *Wstyd, teatralność i queerowy performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 235-236.

nośnik tegoż wstydu ze względu na „solidarność i żalobę”⁹¹. Przestrzeń lub, podobnie jak w przypadku dźwięków, jej brak – pustka – nieprzerwanie stanowi przedmiot percepcji. Staje się zarówno nośnikiem wrażeń (poprzez ich absorbowanie), jak i ich wyzwalaczem (przez emanowanie nimi), utrzymując się w stałej relacji afektywnego napięcia. Dane miejsce staje się zapisem doświadczeń, jednak zdolność ta uzależniona jest od postrzegającego – zarówno jednostek, jak i zbiorowości.

Ostatnim elementem zasługującym na szczególną uwagę są wszelkie przedmioty, które, podobnie jak omówieni poprzednicy, stanowić mogą „zapis” konkretnych wrażeń. W perspektywie surrealistycznej będą one jednak pełnić dodatkowe, bardziej złożone funkcje. Po pierwsze, często spotykana antropomorfizacja przedmiotów raz jeszcze odsyła nas do kwestii sprawczości. Na potrzeby tych rozważań, rozważmy człowieczeństwo jako wyczerpywalny zasób. Surrealistyczna rzeczywistość danego utworu stanowi pewną zamkniętą całość, w obrębie której bohaterowie i świat przedstawiony „upływają” w siebie nawzajem. Jeśli pod uwagę weźmiemy równoczesną antropomorfizację przedmiotów oraz odbieranie sprawczości bohaterom, to, co czyni ich ludźmi, zdaje się przenosić na przedmioty, sugerując jednocześnie, że ludzkie ciało nie wystarcza, aby utrzymać w sobie to, co człowiek czuje. Kwestię tego, czy bohaterowie faktycznie tracą swoją podmiotowość i „ludzki” status, pozostawiam do rozstrzygnięcia w szczegółowej analizie konkretnych przykładów.

Po drugie warto odnieść się tutaj do kategorii fetyszu rozumianej jako rzeczy, której przypisuje się nadmierną (w stosunku do jej faktycznego statusu) moc i sprawczość. Witold Nowak za Andrzejem Szyjewskim, fetyszyzm ujmuje następująco:

[...] rzeczy [...] nie są czczone same w sobie, lecz ich kult obejmuje jedynie siłę wcielającą się w materialną postać. Cześć nie dotyczy zatem samej rzeczy, lecz sakralnej mocy, którą wprowadza się w rzecz, która wtedy staje się fetyszem; gdy moc odchodzi, przedmiot staje się bezużyteczny⁹².

Fetyszyzacja jest zatem pewnym narzędziem „załatwienia” czegoś na poziomie nadania dodatkowego znaczenia, np. poprzez „obsadzenie” energii libidynalnej⁹³. W przypadku analizowanych przeze mnie doświadczeń możemy mówić zarówno o „zarażeniu” przedmiotów afektami, które nie zostały odpowiednio przepracowane przez podmiot, jak i przypisywaniu

⁹¹ E. Kosofsky Sedgwick, *Wstyd, teatralność i queerowy performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 236.

⁹² Por. A. Szyjewski, *Fetyszyzm* [w:] Religia. *Encyklopedia PWN*, red. T. Gadacz, B. Milerski, t. 4, 2002, s. 23-24. [cyt. za:] W. Nowak, *Rzecz jako fetysz. O moralności konsumpcji*, „Logos i Ethos” 2019, t. 25, nr 2, s. 144.

⁹³ W. Nowak, dz. cyt., s. 145.

rzeczom sprawczości ze względu na myślenie magiczne bohaterów. Oba te zabiegi są dodatkowo wzmagane przez surrealizm.

W tej części pracy przedstawiam jedynie wstępne uwagi na temat zasad, jakimi kieruje się surrealistyczny świat przedstawiony oraz działający w nim bohaterowie. Każdy z aspektów wymaga pogłębienia w obrębie konkretnych utworów, aby lepiej zarysować relacje pomiędzy konkretnymi elementami rzeczywistości, a doświadczeniami bohaterów, bazując na odpowiednich przykładach. Niemniej już na tym etapie pracy kluczowe wydało mi się przedstawienie nie tylko interesujących mnie doświadczeń, ale także sposobów ich potencjalnej realizacji w wybranej literaturze podmiotu.

Rozdział 2. Nadrealizm afektywny w *Zdroju* Barbary Klickiej

2.1. Naruszone „ja”. Autorka, bohaterka i surrealistyczny świat

Do tej pory twórczość Barbary Klickiej wiązałem z terminami takimi jak maladyzność, sensualność, ciało, afekty czy wstręt. Są to jednak kategorie, które, ze względu na swoją popularność w dyskursie współczesnych twórców, przekazują niewiele. Pochylić należy się nad tym co wpisywałoby twórczość Klickiej w kategorię nadrealizmu afektywnego i dlaczego możemy założyć, że jest to powiązanie służące tejże twórczości.

W pierwszej kolejności kategoria nadrealizmu afektywnego zdaje się wprowadzać napięcia wewnątrztekstowe, które zastąpić mogą omówioną już pokrótce autobiograficzność. Celowo używam tutaj sformułowania zastąpić, bo wiemy już, że samej autorki paralele między nią a bohaterami jej twórczości nie interesują. Uważam też, że możemy tutaj mówić o „zastąpieniu” jednego drugim, ponieważ zastosowanie surrealizmu dystansuje nas od zarzutów autobiograficzności, choćby były one wykorzystywane wyłącznie jako metafory czy estetyczne urozmaicenie – odbiorca powinien zadawać sobie pytanie o rzetelność narracji (w sensie autobiograficznym) w momencie zetknięcia się ze wszelkimi zniekształceniami rzeczywistości. Nie oznacza to oczywiście, że narracja surrealistyczna z założenia nie może być biograficzna. Chodzi raczej o przeniesienie nacisku z tożsamości „ja” na stan „ja”, które w przypadku Klickiej wydaje się dość istotne. Prowadzi nas ono bowiem do poruszonego już kilkakrotnie motywu sprawczości świata przedstawionego oraz odebrania tejże sprawczości i istotności bohaterom, a na poziomie pozatekstowym, także autorce, jakby mówiła ona: popatrzcie, to mogłoby być o mnie, ale nie jestem na tyle istotna.

Poezja

Zanim przystąpię do analizy *Zdroju* jako głównego przedmiotu badań z zakresu twórczości Klickiej, chciałbym przyjrzeć się także jej poezji stanowiącej większą część dorobku autorki. Cechą twórczości Klickiej, która wybrzmiewa zarówno w prozie, jak i poezji jest szeroko rozumiana cielesność oraz relacja ciała z rzeczywistością. Zdaje się, że wszechobecny surrealizm wynika poniekąd właśnie z tego związku. Ciało jako rzecz bardzo intymna, nieokiełznana i istniejąca w stałej relacji z tożsamością jednostki, oddziałuje na otaczający je świat, a w zasadzie niemal zlewa się z nim. W debiutanckim tomiku Klickiej, *Wrażliwcu*,

czytamy: „Wyglądamy coraz bardziej / jak zjawiska atmosferyczne”¹; „przedwczesna kobieta / z drewna”²; „Buduje wieżowce / nie do przeskoczenia / z codziennych / szarych / sennych cegiełek”³. Wskazane fragmenty nie mają na celu rozważania stopnia surrealistyczności poezji Klickiej, wszak aspekt ten zdaje się wystarczająco wymowny i niepodważalny. Istotnym natomiast jest fakt, że bohaterowie tomiku od samego początku nie istnieją jako autonomiczne byty, a jako byty scalone z rzeczywistością, zmienne w formie i statusie ontologicznym. Zdaje się jednak, że dla autorki to jedyny prawidłowy stan rzeczy. Wiersz *Wrażliwcowość* poprzedza cytatem z filmu Pedro Almodóvara: „Rzeczywistość powinna być zakazana”⁴. Cytat ten traktować możemy jako bezpośrednie nawiązanie do „żelaznej kratki racjonalności” Webera. Klatki, której Klicka się wstydzi: „On / kuli się czasem / ze wstydu / że musimy mieszkać / w klatce po papużkach”⁵. Realia podmiotów mówiących w wierszach autorki zdają się nieuniknione. W wierszu *Bajka ujemna* z tomu *Nice*, Klicka pisze: „Chciałabym się ogrzać, więc prostuję włosy i mówię: zatruta jagodo, stoisz mi w przelyku. Od tego się chadza do klinik, od tego się nigdzie nie chadza, od tego zaciska się dłoń w pożarze i zawsze czeka na żar”⁶. Oczekiwanie na żar reprezentuje pewną cykliczność w chorobie i utrzymującą się wrażliwość na to, co zawsze nadejdzie: na naruszenie. Naruszenie, które na potrzeby tej pracy utożsamiam z doświadczeniami afektywnymi. Poezja Klickiej oferuje znacznie więcej interesujących przykładów i wymaga swojej własnej, dociekliwej analizy pod kątem krytyki afektywnej, jednak przedmiot moich badań stanowić ma przede wszystkim wybrana proza autorek.

Surrealizm *Zdroju*

Zdrój to niedługa powieść o Kamie, która udaje się na turnus do sanatorium. Główna bohaterka przedstawiona jest nam jako niezaangażowana w swoje życie i nieprzekonana do siebie samej kobieta. Pobyt w sanatorium okazuje się dla niej transgresyjnym doświadczeniem przede wszystkim na poziomie tożsamościowym. Znaczna część narracji odbywa się w formie myśli bohaterki, autoanalizy sytuacji, w których się znajduje i retrospekcji sięgających jej dzieciństwa. Wspomniany brak przekonania Kamy do samej siebie objawia się już na poziomie nawyków językowych. W pierwszej wymianie zdań z inną uczestniczką turnusu Kama wtrąca w swoje zdania „myślę” oraz „że tak powiem”⁷. Zapytana o powód użycia tego zwrotu,

¹ B. Klicka, *Wrażliwiec*, Płock 2000, s. 6.

² Tamże, s. 7.

³ Tamże, s. 22.

⁴ Tamże, s. 31.

⁵ Tamże, s. 39.

⁶ B. Klicka, *Nice*, Poznań 2015, s. 21.

⁷ B. Klicka, *Zdrój*, Warszawa 2019, s. 7 (dalej jako Z).

zastanawia się, czy powód ten w ogóle istnieje, aż stwierdza, że to tylko „mięciutki nawyk”. Od samego początku możemy zauważyć, że prowadzona narracja rozmywa granicę pomiędzy myślami a słowami, a zabieg ten jest dość charakterystyczny dla dyskursu maladycznego. Bohaterka-narratorka nie podejmuje prób zdeterminowania swojego miejsca w rzeczywistości. Fakt ten rozumieć można jednak dwojako. Z jednej strony Kama jest bezsilna wobec własnego ciała oraz związanych z nim okoliczności. Widzimy to m.in. w trakcie badania prowadzanego przez doktorkę Krystynę:

Ona staje za mną, każe mi robić skłony i skręty, kładzie mi rękę między łopatkami i ciśnie, ciśnie, aż czuje opór, to jest mój opór, chociaż nie ja wydałam polecenie swojemu ciału. Myślę: niech się odsunie, niech stanie dwa metry dalej. Myślę: proszę [...] Unosi mi nogę, chociaż noga daje się unieść tylko troszeczkę, potem strajk okupacyjny, w sensie: że ani dół, ani góra, tak będzie, skurczona, podgięta, na mocy praw jakiejś obcej fizyki, wisiała w powietrzu (Z, s. 25).

W przytoczonym fragmencie jasno wybrzmiewa marionetkowy status bohaterki, chociaż to, kto nią steruje pozostaje niejasne, a nawet nieistotne dla niej samej – czy to lekarka, czy jej własne ciało prowadzi strajk, a może działanie praw obcej fizyki. Z drugiej strony należy zadać sobie pytanie, czy bierność Kamy nie jest powodem takiego, a nie innego stanu rzeczywistości. Raz jeszcze wracamy tutaj do problemu „co było pierwsze?”. W przypadku *Zdroju* odpowiedź na to pytanie zapewniać zdaje się katalizator wszelkiego surrealizmu obecnego w książce, czyli stan zdrowia bohaterki. Choroba jest jej częścią, ale nie możemy przecież powiedzieć, że jest to równoznaczne ze sprawczością. Wręcz przeciwnie, początkiem łańcucha decyzyjnego jest właśnie choroba, która wpływa na Kamę, a stan Kamy determinuje jej rzeczywistość.

Przyjrzyjmy się temu, jak przedstawiana jest relacja bohaterki z jej ciałem. Stanowi ono w końcu katalizator choroby oraz łącznik pomiędzy tożsamością bohaterki a zewnętrznym światem materialnym. Z cielesnością w *Zdroju* silnie wiążę kategorie wstydu, wstrętu i abiektu, jednak zanim pochylę się nad nimi, chciałbym ogólniej przedstawić obraz ciała głównej bohaterki i jego związek z surrealizmem książki. Przede wszystkim jej choroba oraz fakt, że większa część akcji rozgrywa się w sanatorium, sprawia, że musi funkcjonować ona na „przepustkach”. Jej materialne istnienie zostaje ograniczone przez kartę zabiegową. Bohaterki mówi: „Dobra, myślę, to są moje papiery, mój bilet wstępu na każdą imprezę tutaj, moja legitymacja członkowska” (Z, s. 27). Z kolei same zabiegi i ćwiczenia zdają się wprawiać bohaterkę w stan odrealnienia i uprzedmiotowienia: „Moje dłonie i stopy nikną w czymś, co przypomina solidne kajdanki. Jestem figurą geometryczną wpisaną w okrąg, myślę” (Z, s. 38). „Solidne kajdanki” po raz kolejny odsyłają do bezradności bohaterki. Jej ciało ogranicza nie

tylko stan zdrowia, ale także środki, które mają ten stan zdrowia polepszyć. Warto też zaznaczyć, że podobne uwagi o cielesności oraz ogólny stosunek do cielesności nie ogranicza się wyłącznie do Kamy. Mówiąc o Piotrze – jednym z pacjentów sanatorium – niemal obojętne jest dla Kamy to, że w ciasną przestrzeń za rurką wcisnął się za pomocą silnej woli (Z, s. 72), a dotyk jego dłoni bohaterka porównuje do dotyku protezy, stwierdzając, że być może ręka mężczyzny rzeczywiście jest protezą, która „nadzwyczaj wiarygodnie udaje ciało” (Z, s. 108). Z kolei o siostrze Dorotce mówi, że „jej ręce są giętkie jak rury odkurzaczy” (Z, s. 48). Choroba nie wpływa więc wyłącznie na bohaterkę, ale też otaczający ją świat materialny. Staje się źródłem surrealistycznego i dziwnego, które równocześnie jest dla Kamy naturalne i akceptowalne. Kontrast tych dwóch sił odsyłać może nas do kategorii abiektu.

Wstrętne ciało

Pozornie surrealizm zapewnia wyjątkowo dużo materii, by zaistnieć mógł abiektu. Wynika to z faktu, że bohaterowie akceptują liczne, cielesne i tożsamościowe „dziwactwa”, które nie byłyby akceptowalne w konwencji realistycznej. Dziwactwa te interpretować możemy właśnie jako abiekty. W rzeczywistości jednak akt akceptacji zdaje się tym, co wyklucza możliwość zaistnienia abiektu na poziomie diegezy, nawet jeśli dla czytelnika będzie on niemniej zauważalny. Przepelniona abiektami okazuje się scena konfrontacji bohaterki z trzema staruszkami:

Ktoś dźga mnie w ramię, więc otwieram oczy i widzę trzy nagie staruszki. Piersi jednej z nich wyglądają jak jajka sadzone, które rozpląły się po patelni. Albo jak pączki kwiatów, które nigdy nie miały okazji, żeby kwitnąć [...] Dwie pozostałe są jednolicie rozciągnięte i pomarszczone. Ta, która dźga mnie, ma pianę na wzgórku łonowym i namydlone włosy (Z, s. 62-63).

Porównanie ciała starszej kobiety z jajkiem sadzonym lub ze zniszczonymi pąkami kwiatów odsyła do samego źródła teorii abiektu w eseju Kristevej, w którym autorka pisze o abiektalności kozucha na mleku. Zestawienie nagiego ciała, opisanego jako pomarszczone i obwisłe zostaje porównane do czegoś, co widzimy na co dzień i co z pewnością nie wymaga odwracania wzroku, niemniej w tym wypadku czujemy, że odpowiednią reakcją byłoby właśnie jego odwrócenie. Pozatekstowe determinanty mówią „nie patrz”, podczas gdy Kama znajduje trafne jej zdaniem porównania, jakby mówiąc: „to naturalne”, choć widok zdaje się dla niej nieprzyjemny.

Dalej rozwija się napięcie wynikające z różnicy wieku między starszycami a Kamą. Gdy ta mówi im, że ma trzydzieści trzy lata, te pytają, czy to „trochę nie za mało”, a na informację o braku dzieci środkowa dodaje: „Smutne, prawda?” (Z, s. 63). Gdy zaraz po tym Kama wspomina swoją babcię, oczywiście staje się, że cała sytuacja stanowi raczej udziwnioną konfrontację Kamy z jej własnymi przekonaniem na temat kobiecej cielesności, zdrowia i wieku. Na stosunek bohaterki do tych kategorii składać zdaje się przekonanie o nieuniknionej, nie do końca pozytywnej przyszłości oraz wstyd obecny w życiu bohaterki już teraz. Czytamy: „Od jej patrzenia zasłaniam piersi, chociaż powinnam raczej zamknąć oczy” (Z, s. 64). Zamknięcie oczu traktować należy tutaj jako czysto afektywną reakcję na wstyd czy wstręt. Mamy zatem do czynienia z sytuacją, w której Kama „wybiera” jedną reakcję, będąc świadoma drugiej możliwości. Zakrycie własnego ciała w obliczu fantazmatycznych starszyc sugeruje, że wstyd i wstręt do samej siebie przewyższa wstyd wobec zeksternalizowanych przekonań na temat tego, co jest odpychające oraz na temat społecznej wrogości wobec kobiecego czy też chorego ciała. We wcześniejszej części pracy wspominałem o błędnym kole wstydu i o potencjalnej reprezentacji wstydu-doświadczenia w surrealizmie. W przywołanym już fragmencie *Zdroju*, w którym główna bohaterka decyduje się na zakrycie własnego ciała przed spojrzeniem starszyc, możemy zastanawiać się nad zaistnieniem właśnie takiej reprezentacji. Sama sytuacja zdaje się w dość oczywisty sposób „zamykać” w psychice bohaterki. Być może starszyc nigdy tak naprawdę nie było, ale jako że mamy do czynienia ze światem surrealistycznym, pozostają one zmaterializowane i autonomiczne. Wstyd-doświadczenie rozumiałbym tutaj jako wewnętrzne doświadczenie wystarczająco silne, aby zostało skierowane na zewnątrz („ja”) i zniekształciło rzeczywistość, podczas gdy, jak już wiemy, wstyd z zasady skierowany będzie do wnętrza. Raz jeszcze istotniejszy dla wyrażenia wstydu jest sam akt odrealnienia i udziwnienia afektu. Wstydem-zjawiskiem będzie ledwie zakrycie sobie ciała przez Kamę, podczas gdy wstyd-doświadczenie zachodzi na poziomie, który dla Kamy pozostaje niezauważalny. Dla autorki prozy jest już jednak świadomym wyborem narracyjnym.

Na sam koniec konfrontacji starucha zbliża się do Kamy i dotyka jej blizny na plecach mówiąc: „Słuchaj, dziewczyno, myślisz, że co ci wycięli? Co zostało z ciebie wyjęte? Obcy? Myślisz, że ocalałaś, tak? Ale czy cała? Co ci wsadzono w to miejsce po? Co tam masz? Wiesz chociaż?” (Z, s. 65). Samo dotykanie po bliźnie Kama określa „szukaniem wejścia”. To, podobnie jak zadawane przez staruchę pytania raz jeszcze odsyła do kategorii obiektu. Bohaterka staje przed nieoczywistą prawdą, jaką jest obcość jej własnego, chorego ciała. Rozwiązaniem w tej sytuacji paradoksalnie miałyby być zajście w ciążę, aby „wiedziała, co

może mieć w środku” (Z, s. 66). Sama ciąża bowiem również figuruje jako zjawisko abiektalne, oznaczające „obce ciało” wewnątrz innego ciała, a przy tym prowadzące do porodu, który Jolanta Brach-Czaina określa mianem „otwarcia”⁸. Podobnie blizna Kamy stanowić miałyby zespolone wejście do ciała. Takie „zaniechanie” abiektywności ciąży w surrealistycznym świecie przedstawionym⁹ raz jeszcze sugeruje, że surrealizm znacznie zniekształca wytyczne transgresyjności doświadczeń związanych z ciałem i tożsamością.

2.2. Czy jeszcze wstyd? Zależności między performatywnością a wstydem

Istotna w przestrzeni surrealizmu będzie analiza reprezentacji wstydu, który jako afekt jest silnie performatywny, cielesny i związany ze świadomością jednostki na temat jej otoczenia. W swoim tekście *Bezwstydny taniec nie może trwać bez końca* Kinga Dunin posługuje się kategoriami wstydu i bezwstydu. Druga ma być kontraktem wobec pierwszej. Jak pisze autorka: „Wstyd wyznacza granice [...] Bezwstyd przekracza granice, ale je czuje”¹⁰. Posłużenie się tańcem w tytule artykułu ma duże znaczenie. Po pierwsze ze względu na to, że sam taniec łatwo powiązać ze wstydem – nierzadko spotkać możemy się, ze stwierdzeniem, że ktoś wstydy się tańczyć lub z określeniem pewnych „ekscesów” w tańcu mianem bezwstydnym. Po drugie ważny jest performatywny wymiar tańca oraz fakt, że angażuje on całe ciało i umieszcza je w świadomej relacji do innych ciał lub spojrzeń. Wstyd wiąże się z performatywnymi czynnościami i z ciałem zarówno pod kątem tego, co go wywołuje, jak i ze względu na to, co wywołuje on sam. Z jednej strony mówić możemy o tym, przed czym się powstrzymujemy ze względu na wstyd (czyli o granicach konstytuowanych przez wstyd). Z innej o cielesnych reakcjach wywołanych naszym własnym działaniem (zaczerwienienie, łamanie się głosu, spuszczenie głowy, chowanie się) lub działaniem innej osoby, którego jesteśmy świadkiem, z języka angielskiego nazywane „zażenowaniem z drugiej ręki” (*second-hand embarrassment*). Wstyd jest więc performatywny – dlatego może spełniać swoje społeczne funkcje. Wstyd trzeba pokazać, aby załagodzić negatywny odbiór własnych działań i wstyd trzeba zauważyć, żeby wiedzieć jak zachować się w dalszej kolejności. W gruncie rzeczy także „hamujący” aspekt wstydu, czyli fakt, że może on powstrzymać przed podejmowaniem pewnych działań, możemy uznawać za performatywny, ponieważ nie jest to nic innego jak odgrywanie swojej roli w danym środowisku ze świadomością narzucanych przez nią ograniczeń. Rozważania te

⁸ J. Brach-Czaina, *Otwarcie* [w:] tejże, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 26-66.

⁹ Abiektywne ujęcie ciąży traci na sile ze względu na zasugerowaną znajomość tego, co miałyby się znaleźć w ciele bohaterki. Jednocześnie nieodzownie abiektywne w przytoczonym fragmencie pozostaje wtargnięcie wstrętnej staruszki do ciała Kamy.

¹⁰ K. Dunin, dz. cyt., s. 107.

stanowić mogą jednak część dyskusji na temat tego, kiedy człowiek performuje, oraz czy funkcjonując w kulturze i społeczeństwie, kiedykolwiek może tego nie robić, a to temat zasługujący na odrębną analizę.

Wstyd w *Zdroju* stanowi istotną warstwę materialnego świata przedstawionego. Kama już o samej rzeczywistości mówi, jakby trzeba było wstydzić się jej lub przed nią. Ręcznik, stanowiący przedmiot codziennego użytku, traktuje jako narzędzie o „mocy ratowania przed przypadkowym spojrzeniem”, z którego można „zbudować namiot, w którym można zamieszkać na zawsze” (Z, s. 61). Wstydzić można się miasta, z którego się pochodzi (Z, s. 10) i braku wiedzy, którą nie sposób było pojąć wcześniej (Z, s. 78). Wstyd ten zdaje się obcy i niezrozumiały bohaterce, niemniej szanuje go ona niczym prawo kierujące rzeczywistością. Analizowanie tego rodzaju wstydu czy bezwstydu przysparza trudności ze względu na domyślność afektu – swoiste przekonanie, którego czytelnik nabywa w trakcie lektury. Przekonanie, że bohaterka nie tyle odczuwa wstyd, co żyje w nim.

Wstyd jako doświadczenie

Na tym etapie zasadne zdaje się pytanie, kto lub co i w jaki sposób tak właściwie „performuje” w analizowanej lekturze. Bardziej od głównej bohaterki funkcję tę spełnia rzeczywistość. Pamiętać musimy jednak o istocie pytania, które zadaliśmy wcześniej: czy to surrealistyczna rzeczywistość kreuje bohaterów, czy bohaterowie kreują rzeczywistość? W gruncie rzeczy dochodzi tutaj do powielenia schematu „błędnego koła wstydu”. Narracja *Zdroju* prowadzona przez schorowaną Kamę sugeruje, że to bohaterka jest źródłem surrealizmu świata przedstawionego, co dość wyraźnie zauważyć możemy w analizowanej już scenie z trzema starszankami. A jednak ewidentnym skutkiem takiego stanu rzeczy pozostaje pasywność głównej bohaterki wobec opresyjnego świata przedstawionego.

Ta paralela pomiędzy cyklem wstydu funkcjonującym na gruncie teorii afektu a praktycznym przykładem lektury w nurcie rozumianym tutaj jako nadrealizm afektywny zdaje się sugerować, że surrealizm wcale nie oferuje bardziej produktywnych przedstawień wstydu-doświadczenia, a jedynie kolejne wariacje na temat samego zjawiska. Pamiętajmy jednak, że reprezentacja wstydu-doświadczenia odbywać ma się w momencie odrzucenia zawstydzającego realizmu. Rzeczywiście, choć *Zdrój* pozostaje przesycony wstydem, często niełatwym do uchwycenia w trakcie lektury, ale wciąż odczuwalnym, wstyd ten rządzi się własnymi prawami. Być może właśnie taka reprezentacja wstydu – nieokreślonego przez społeczno-kulturowe ramy, surowego i wprawiającego w pozawczy (lub apozawczy) dyskomfort – jest właśnie tym, co określić powinniśmy mianem wstydu-doświadczenia.

2.3. Ciało na mapie. Poetyka cielesności i przestrzeni w *Zdroju*

Na początku książki podczas rozmowy z nową znajomą Beatą, główna bohaterka zdaje się nie rozumieć konceptu „wstydu za miasto”: „Myślę: nigdy w życiu nie wstydziłam się miasta. Jak się można wstydzić miasta? Co to jest wstyd za miasto?” (Z, s. 10). Pytanie to odebrać należy jako prowokację. Zgadając się z niesłusznnością funkcjonowania „wstydu za miasto”, nie powinniśmy z pewnością kwestionować jego istnienia. W końcu także Kama przejawia objawy tego wstydu w dalszej części lektury.

W pierwszej kolejności zagubienie pacjentki w nowym otoczeniu zostaje wykorzystane przez wspomnianą już Beatę. Ta, pomimo obycia z okolicą, udaje, że nie zna drogi, „bo przecież trzeba jakoś rozpocząć znajomość” (Z, s. 9). Innym, nieco bardziej zawołowanym przykładem surrealistycznej relacji między przestrzenią (tutaj symboliczną) a tożsamością, jest potencjalne kłamstwo Kamy, mające uchronić ją przed wstydem związanym z jej pochodzeniem ze stolicy. W strumieniu świadomości zaczyna ona wytwarzać inne miasto, z którego rzekomo pochodzi:

[...] chociaż nie wiem, czy w tym mieście, które nie jest Warszawą, a w którym tak naprawdę mieszkam, czy w moim nowym mieście w ogóle są tramwaje, ale nic, idę dalej po skosie za wielkim hotelem, sieciówką i wie pani, to bardzo śmieszne, bo mieszkam przecież niedaleko [...], i idę za tym hotelem uliczkami, które mają nazwy bardzo przeze mnie lubiane, powiedzmy, że są to nazwy odmineralne, Kalcytowa na przykład, Kwarcowa, i idę nimi, trochę kombinując, bo one są raczej niewielkie, krzyżują się, spotykają, złączają, rozłączają, trzeba wiele razy skręcać... (Z, s. 20-21).

Kama mówi o wymyślonym mieście, jakby były ono labiryntem, oddając tym samym chaotyczność i „labiryntyczny” charakter swoich myśli. Uwagę zwrócić należy także na detaliczność opisu. Może ona wprowadzać w dyskomfort ze względu na wykorzystanie kłamstwa (którego owy czytelnik jest świadom) oraz jego prawdopodobną nieefektywność (gdyby w ogóle zostało wypowiedziane). Ciekawe jest także rozpoczęcie wywodu od „zaprzeczenia miasta” („mieście, które nie jest Warszawą”) oraz fakt, że jeszcze chwilę wcześniej bohaterka negowała ideę wstydu za miasto, co sugeruje, że zasady społeczności turnusu sanatoryjnego bardzo szybko wpłynęły na sposób, w jaki postrzega rzeczywistość.

Głodna przestrzeń

Przestrzeń miejska opisana przez Kamę zdaje się odrealniona na mocy wyobrażeń bohaterki. Podobnemu odrealnieniu podlega jednak także rzeczywista, materialna przestrzeń *Zdroju*. Bohaterka zwraca uwagę, że „okno zamiast tlen wpuszczać, wysysa go na zewnątrz” (Z, s. 30), a spotkanie z Piotrem opisuje następująco:

Piotr patrzy zza cienkiej rurki [...] Widzę tylko jego oczy i jedną, wysuniętą do przodu rękę [...] – Lepiej mi wytłumacz, jak to możliwe, że się mieścisz, za tą rurką? [...] Nagle porusza palcami wystającej ręki. Pokazuje mi, jak to działa, myślę (Z, s. 71-72).

O ile przypisanie oknu aktywności oraz być może nawet złowieszczych działań wydaje się typowo surrealistycznym ożywieniem rzeczy martwej, o tyle „zmiennokształtne” zdolności Piotra wskazują na poruszaną już kwestię upływu bohaterów w surrealistyczną rzeczywistość. W tym wypadku owe upływanie okazuje się dosłowne i jest efektem, jak twierdzi sam bohater, „siły woli”. Podobne przenikanie czy też wnikanie przejawia się u samej Kamy, gdy przemieszczanie się w dół klatki schodowej opisuje jako wchodzenie „w ciemne”, a „droga w dół sprawia większą trudność niż pod górę”. Wchodzenie na górę utożsamiać możemy z wysiłkiem i pracą, a schodzenie w dół z poddaniem i rezygnacją. Wiązać możemy to zarówno z chorobą bohaterki, jak i faktem przebywania na turnusie, który utwierdza bohaterkę w jej stanie psychofizycznym. Inny przykład oddający absorbujące właściwości sanatorium może stanowić następujący fragment: „Człowiek zanurza się w basenowej solance pierwszego dnia turnusu i odtąd nie może mieć pewności, kiedy albo czy uda mu się jeszcze wyczołgać na brzeg” (Z, s. 79). Sanatorium stanowi dla Kamy także swoistą podróż w czasie. Tyczy się to zarówno retrospekcji przerywających główną linię fabularną, jak i przekonania o właściwościach instytucji, która zagina czas, utrzymując przy życiu „prehistoryczne zwierzęta” (Z, s. 56). Każda wędrówka przez korytarze placówki jest przez Kamę opisywana niczym magiczna podróż przez oniryczną przestrzeń i czas, w żadnym wypadku nie zapewniająca jednak pozytywnych wrażeń.

(Nie)estetyka ciała

Przytaczane już opisy związane z cielesnością zapewne wystarczająco dowodzą, że ciała przedstawiane w *Zdroju* nie są przedstawiane jako pociągające czy estetyczne. Niemniej stanowią (szczególnie ciało stosunkowo młodej Kamy) przedmiot zainteresowania męskich spojrzeń. Spojrzenia te są jednak wyjątkowo prymitywne i atawistyczne, niewiele wspólnego mają z erotyzmem i czułością. Poza tymi aspektami „wpływu na rzeczywistość”, ciało odebrana zostaje zasadnicza część sprawczości. Wielokrotnie pojawiają się porównania ciał do lalek czy opisu wyrażające ich marionetkowość¹¹. Ciało głównej bohaterki nie należy do niej, co dosadnie wyraża we fragmencie opisującym badania lekarskie:

¹¹ Zabieg ten spotykany jest dość często w narracjach małych i dużych. Przykład bogaty w tego typu odniesienia stanowić może *Znikanie Izabeli Morskiej* (Zob. I. Morska, *Znikanie*, Kraków 2019).

Ona staje za mną, każe mi robić skłony i skręty, kładzie mi rękę między łopatkami i ciśnie, ciśnie, aż czuje opór, to jest mój opór, chociaż nie ja wydałam polecenie swojemu ciału [...]. Kładę się na leżance, bo on a mówi, żebym położyła się na leżance [...]. Unosi mi nogę, chociaż noga daje się unieść tylko troszeczkę, potem staje się nogą niezależną, oflagowuje się i wszczyna strajk okupacyjny, w sensie: że ani dół, ani góra, tak będzie, skurczona, podgięta, na mocy praw jakiejś obcej fizyki, wisiała w powietrzu (Z, s. 25).

Przytoczony fragment nie odpowiada na pytanie, kto (lub co?), skoro nie Kama, sprawuje kontrolę nad jej ciałem. Odpowiedzią, która nasuwa się jako pierwsza, jest stwierdzenie, że to lekarka „steruje” bohaterką. W drugiej kolejności zauważyć możemy, że wyrażenie „czuje opór, to jest mój opór, chociaż nie ja wydałam polecenie swojemu ciału” sugeruje pewne rozdzielenie w obrębie „ja” bohaterki. Trzecim, najistotniejszym z perspektywy badań nad surrealizmem *Zdroju*, źródłem „zewnętrznej” kontroli okazuje się „obca fizyka”, którą wiązać możemy również z nową, „chorą” rzeczywistością ciała Kamy, co z surrealistycznym światem przedstawionym, dyktującym losy bohaterki. Sam pobyt w placówce wiąże się ze zbyciem praw do własnego ciała oraz istnienia poza kontekstem choroby i turnusu. Karta zabiegowa staje się dla Kamy swego rodzaju przepustką: „[...] to są moje papiery, mój bilet wstępu na każdą imprezę tutaj, moja legitymacja członkowska” (Z, s. 27).

Rozdział 3. Nadrealizm afektywny w *Czarnej ręce, zsiadłym mleku* Katarzyny Szaulińskiej

3.1. Pisanie reperacyjne. *Czarna ręka, zsiadłe mleko* jako zbiór opowiadań o traumie

W pierwszym rozdziale wskazałem na autobiograficzny kontekst zbioru Katarzyny Szaulińskiej, który wynikać ma z jej kariery zawodowej. Zasadne zdaje się zastanowienie nad kwestią tego, jak zawód psychiatrki i psychoterapeutki przekłada się na treść opowiadań, czyli gdzie dokładnie mamy szukać Szaulińskiej. *Czarna ręka, zsiadłe mleko* składa się z trzech części (*Trzy ćwierci*, *Z drugiej strony* oraz *Pojedynek*), w skład których wchodzi poszczególne opowiadania. Prowadzone w narracji pierwszoosobowej, przypominają sfabularyzowane zapiski z sesji terapeutycznych lub historii z pracy na oddziale szpitalnym. Warto wrócić tutaj do wątku reperowania rzeczywistości w analizowanej prozie. Świat bohaterów-pacjentów, zniekształcony przez choroby, zaburzenia psychiczne, czy traumę, zostaje przez Szaulińską przeorganizowany, co skutkuje surrealizmem opowiadań. Wykluczenie ze względu na odmienność (psychologiczną i fizyczną), depresja poporodowa, urojona ciąża czy proces wychowawczy dziecka z niepełnosprawnością to tylko przykłady trudności kodowanych przez autorkę koduje pod postacią surrealistycznych motywów takich jak czarna ręka, dziecko-księżyc czy matki, które nie widzą swoich nowonarodzonych dzieci.

*Raport z dyżuru*¹

Uwzględnienie autobiograficznego elementu w prozie Szaulińskiej pozwala założyć, że w analizowanym zbiorze opowiadań autorka podejmuje się świadomego zadania, w którego zrozumieniu pomóc mogłaby kategoria nadrealizmu afektywnego. W podejmowanych przez siebie tematach, charakterystycznych dla dyskursu maladycznego, Szaulińska wykorzystuje surrealizm, aby ustanowić transgresyjny status narracji², a jednocześnie tę transgresyjność ujarzmić, a więc znaleźć w języku miejsce dla doświadczeń afektywnych. Ujarzmienie to zachodzić miałoby poprzez metaforyczne ujęcie tematu, bynajmniej nie w celu tabuizacji danego doświadczenia, ale by podkreślić trudności, z jakimi może się ono wiązać. Jednocześnie

¹ K. Szaulińska, *Czarna ręka, zsiadłe mleko*, Warszawa 2022, s. 16 (dalej jako C).

² Raz jeszcze chodzi mi tutaj o zdecydowanie się na surrealizm jako kategorię estetyczną wykorzystaną w narracji maladycznej, aby wyrazić, że o pewnych doświadczeniach nie da się mówić, posługując się realizmem.

sam koncept tabuizacji poddany zostaje krytyce poprzez nadmierną absurdalizację i groteskowość treści czy języka. Opowiadanie o pewnych doświadczeniach poprzez podobne zabiegi obnaża stygmatyzację tych doświadczeniami i skłania do zadania sobie pytania, dlaczego nie mówimy o nich w sposób bardziej bezpośredni.

Autorka zbioru zabiera głos w sprawie stygmatyzacji traumy, choroby czy zaburzeń psychicznych i dokonuje tego poprzez wysoce performatywny akt. Szaulińska decyduje się w końcu na „obnażenie” historii bohaterów-pacjentów, naruszając ich intymność. Zrozumienie ich rzeczywistości okazuje się dla czytelnika niemożliwe – na drodze do poznania staje surrealizm, który podkreśla dysproporcję między zdrowym a chorym oraz obserwowanym a doświadczonym. Podtytuł bieżącego fragmentu – „raport z dyżuru” – stanowi także tytuł jednego z opowiadań. Powołuje się na nie ze względu na przystawalność tego wyrażenia do znanego już z dotychczasowej analizy podziału na zjawisko i doświadczenie.

„Raport” odnosiłby się do „obserwowanego” i „zjawiska”, podczas gdy „dyżur” reprezentować będzie „doświadczone”. Dokonuje tej przekładni, ponieważ sformułowanie „raport z dyżuru” wyraża wtórny zapis pewnego wydarzenia, podobnie jak ukontekstowane ból czy emocje są wtórne wobec ich afektywnych wymiarów. Analiza wybranego opowiadania pod tym kątem może zaoferować produktywne wnioski. Raport możemy tu rozumieć jako sprawozdanie z dyżuru, podczas którego dochodzi do samobójstwa, a więc wtórny zapis pewnego doświadczenia. Dyżur odnosić będzie się oczywiście do rzeczywistego przebiegu wydarzeń. Dramatyczność wydarzeń niwelowana jest przez surrealizm i groteskowość narracji (raportu):

Prowadzą mnie do męskiej toalety i pierwsze, co widzę, to noga w czarnym dresie. Ta noga to początek masywu, czubek góry lodowej. Wchodzę, choć ciary pełzają na plecach, ale nie wolno mi nie wejść. Nie mnie, nie przy nich, nie na dyżurze (C, s. 17).

No jest. Odcięty już. Przy mocowaniu rury do ściany kikut czarno-białego sznurka. Poniżej głowa jak z wosku, takiego bez zapachu, jak z gromnic, żółtego z nutą kościelnego fioletu. Wielka, ciężka głowa [...] A pod głową szyja, macam, brak tętna. I jest zimny, zimny jak świeca, i tak samo gładki, i sztywny (C, s. 17).

Dyżur (doświadczane) okazuje się czymś, w co mamy ograniczony wgląd. Najbliżej rzeczywistych przeżyć bohaterki jesteśmy, gdy ta wspomina o „ciarach na plecach”, jednak i w tym wypadku zostajemy wykluczeniu ze sfery „doświadczenia”, ponieważ kobiecie „nie wolno nie wejść”. Wiązałoby się to z okazaniem strachu lub wstrętu oraz kompromitacją przed innymi pracownikami („nie przy nich”). Narratorka mówi więc o swoim doświadczeniu

poprzez stwierdzenie, że nie może o nim mówić. Udziwnianie i nadawanie groteskowego charakteru drastycznej scenie oraz martwemu ciału buduje dystans wobec całego wydarzenia, jednocześnie raz jeszcze sugerując, że bohaterka nie pozwala sobie na odczuwanie emocji – musi wykonać raport. W tym miejscu odwołać możemy się do kategorii weberowskiej klatki racjonalności, która zdaje się więzić również tę bohaterkę. Dalej o swoim emocjonalnym zaangażowaniu mówi:

Moja empatia to ładnie wypełnione papiery, ksero karty zgonu, spisany na karteczce telefon do Zakładu Medycyny Sądowej. W kopercie lorafen gratis, cztery tabletki, wystarczy, żeby się uspokoić, żeby się zabić – za mało. Przepraszam i do widzenia (C, s. 21).

Istotne zdaje się tutaj rozróżnienie pomiędzy instytucjonalnymi wymogami a faktycznymi przekonaniem bohaterki. Kobieta nie może zdradzić swojej słabości przed innymi pracownikami; nie może spoufalać się z rodziną zmarłego i przede wszystkim musi wykonać swoje obowiązki. Prowadzona przez Szaulińską narracja stanowi komentarz na temat instytucjonalnego chłodu, który skutkuje społeczną niezdolnością do uczestniczenia w dyskursie choroby czy śmierci oraz wykluczeniem afektów ze sfery wyrażania trudnych doświadczeń.

Pochylam się nad wybranym opowiadaniem jako nad przykładem, który przynosi metaforę ważną z punktu widzenia analizowanego przeze mnie rozróżnienia na sferę wydarzeniową i doświadczeniową. Nadrealizm afektywny zapewniać ma wgląd w „dyżur” – żywą tkankę rzeczywistości, jaką znamy, naruszaną przez wszelkiego rodzaju incydenty. Mówiąc o reperowaniu tej rzeczywistości, mówię o umożliwieniu zaistnienia zaburzeń życia społecznego na kartach książek wybranych autorek. Na tym etapie zrodzić może się pewna wątpliwość. Skoro opowiadanie stanowi raport, który poprzez surrealizm wyraża niezdolność do traktowania o pewnych oświadczeniach, jak może wpisywać się w kategorię nadrealizmu afektywnego? Konieczne jest tutaj zwrócenie uwagi na dwie, pozornie sprzeczne właściwości, jakimi charakteryzuje się surrealizm. Z jednej strony stanowi on formę tabuizacji, wyminięcia i eufemizacji tego, co rzeczywiste. Z drugiej – posunięty do absurdu – skutkuje obnażeniem niepokojącej prawdy. O doświadczeniach afektywnych nie da się pisać inaczej. Wykorzystanie pierwszego aspektu służy scharakteryzowaniu pozornie niewzruszonej wobec wydarzeń narratorki, podczas gdy drugi wyraża niezdolność do alternatywnego ujęcia afektywnego wymiaru przeżycia, jakim jest zaobserwowanie martwego ciała czy poinformowanie rodziny o zgonie.

3.2. Obce ciała, czyli o abiektach w opowiadaniach Szaulińskiej

Już sam tytuł zbioru – *Czarna ręka, zsiadłe mleko* – odsyłać może do kategorii abiektu za słynnym, wspomnianym wcześniej, kożuchem na mleku wykorzystanym w eseju Julii Kristevej³. Szaulińska przywołuje zsiadłe mleko poprzez porównanie do martwego ciała: „Umierający człowiek ciągnie do ziemi, brzękną mu nogi i puchnie brzuch. Zsiada się mleko. Na dole twaróg, na górze serwatka” (C, s. 7). Jedzenie świetnie sprawdza się jako element podobnych porównań ze względu na fakt, że jako zewnętrzny przedmiot trafia do organizmu, a następnie, będąc wydalany, przekracza granice ciała i na nowo znajduje się na zewnątrz. Porównanie Szaulińskiej operuje nieprzyjemnym kontrastem na dwóch poziomach. Po pierwsze „zsiadłe mleko” zawiera w sobie wrażenie zepsucia, które, odniesione do umierającego człowieka, wydaje się groteskowe i nietaktowne. Po drugie zniwelowane zostają życiodajne właściwości jedzenia – człowiek umiera, mleko przestaje nadawać się do spożycia.

To jedynie przykładowe wykorzystanie abiektownego spojrzenia na ludzkie ciało przez Szaulińską i na tym etapie autorka zdaje się wprowadzać napięcie między tekstem a czytelnikiem, mówiąc, że może on spodziewać się wstrętu, turpizmu czy groteski, czytając o tabuizowanych doświadczeniach, które konwencjonalnie wymagają innego, łagodniejszego dyskursu. W dalszej części zbioru Szaulińska operuje znacznie bardziej złożonymi reprezentacjami abiektalnymi, istotnymi dla zrozumienia transgresyjności omawianych doświadczeń afektywnych, a tym samym roli, jaką abiekt może pełnić w nadrealizmie afektywnym.

Czarna ręka, żółta noga⁴

Opowiadanie *Czarnoręki Adam* stanowi historię o białym chłopcu, który przychodzi na świat z czarną ręką:

To nie krwiak, ręka nie wykazuje też cech martwicy. Jest całkowicie zdrowa, podobnie jak reszta bobasa. Ręka po prostu należy do rasy czarnej (C, s. 38).

Tuż za obojczykiem, w miejscu przejścia w krągłość ramienia, skóra płynnie zmienia barwę z mlecznej na czekoladową. Z daleka granica wygląda na ostrą. Kiedy był mały, ręka wyglądała jak zwykła tłusta łapka bobasa, ale teraz widać, że ma mocniejsze mięśnie i jest bardziej gibka, choć krótkopalczysta (C, s. 42).

³ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

⁴ C, s. 49.

Wykorzystanie przymiotników pochodzących od rodzajów jedzenia przy opisie koloru skóry stanowić może kolejny przejaw „spożywczych” określeń w opowiadaniach Szaulińskiej. Istotniejszy jest jednak sposób, w jaki autorka separuje rękę chłopca od reszty jego ciała. Już odmienna anatomia stanowi bezpośredni wyraz obcości. Dalej czytamy, że chłopiec rośnie na introwertyka (C, s. 39), co wskazuje na transgresyjny aspekt funkcjonowania z „odmiennością”, a rodzice okrywają czarną rękę Adama bandażami i temblakiem (C, s. 39). Gdy te zsuwają się z ręki, inne dzieci reagują zdziwieniem i wstrętem (C, s. 40). Wstyd i wstręt towarzyszą Adamowi przez całe życie, definiując jego losy i ustępując jedynie, gdy ten spotyka kobietę o podobnej dolegliwości – Adrianę, która urodziła się z żółtą nogą.

Abiektałny stosunek do odmiennej kończyny tkwi w oczywistym już wstręcie wobec obcości i jednoczesnej niemożności pozbycia się jego źródła. Adam już jako dziecko myśli o amputacji jako o formie ratunku (C, s. 41). Niemniej gdy w wypadku traci dłoń i zastępuje ją białą protezą, a jego rodzice reagują ulgą, ten stwierdza, że nigdy nie czuł się gorzej (C, s. 72), co sugeruje, że jedynym remedium na wstręt jest akceptacja, a nie pozbycie się ręki. Jedność, jaką Adam tworzy z czarną ręką okazuje się kształtować nie tylko jego relacje społeczne, ale i tożsamość. Czarną ręką stanowi dla chłopaka źródło wstydu i wstrętu, którego nie może się pozbyć, ponieważ jest ta jest częścią jego ciała. To surrealistyczne ekstremum służy wyrażeniu absurdu i szkodliwości tabuizacji wszelkich przejawów odmienności. Z kolei kategoria abiektu, nierozzerwalnie związana z podmiotem, ma na celu wyeksponować niemożność odseparowania od siebie pewnych aspektów tożsamości czy cielesności. „Odmienność” Adama znika, gdy ten zbliża się do Adriany: „Delikatnie kładzie rękę na styku jej nóg, między białą a żółtą. W dotyku skóra obu jest taka sama. Ręka Adama chowa się aż po rękaw i już nie wiadomo, jaki ma kolor” (C, s. 74). Oznacza to, że „zewnątrzne” poczucie przynależności jednoczy ciało, niwelując sprawczość źródła wstydu czy wstrętu., co wskazuje na „uzdrawiający” charakter wspólnoty.

Jak wychować księżyc?

W odczytywaniu wielu z opowiadań Szaulińskiej pożyteczny okazać może się paradygmat gender studies. Opowiadania takie jak *Urodziłam księżyc* czy *Śreżoga*, traktujące o macierzyństwie, skupiać będą się na problematyce około-kobiecej, podczas gdy *Kwitnąc* – narracja o dojrzewaniu, popędach i sylwetce mężczyzny – stanowić może studium męskości. Autorka bez wątplenia znaczną część opowiadań poświęca wątkom feministycznym i queerowym, wiążąc mniejszościowe dyskursy z nadrealizmem afektywnym. Narracje maladyczne niejednokrotnie korzystają z kategorii feministycznych ze względu na społeczno-

kulturowe uwarunkowania, które sytuują „kobiecość” i „bycie kobietą” jako pewnego rodzaju niedyspozycję. Związek ten zobrazowany jest także w opowiadaniach Szaulińskiej.

Ciąża czy poród są doświadczeniami transgresyjnymi już w rzeczywistym świecie, ze względu na implikowane w nich istnienie „drugiego”; nową obecność rozrywającą jedność ciała i tożsamości kobiety. W przypadku Szaulińskiej mamy do czynienia z wyjątkowo trudnymi przypadkami ciąży, porodu czy macierzyństwa. Opowiadanie *Urodziłam księżyc*, jak sam tytuł wskazuje, opowiada historię Marty, która w skutek cudownego poczęcia staje się samotną matką księżyc. Bohaterka akceptuje swoją nową rzeczywistość, pomimo jej absurdalności.

– To nie zaśniad, tylko formacja kamienna. Skan PET wykazał obecność bazaltu i magmy, wiele wskazuje na to, że urodzi pani księżyc. Wada nie jest letalna – dodaje lekarz. Nie ma żadnych wskazań do przerwania ciąży (C, s. 76).

Abiektywny charakter doświadczenia ciąży wzmocniony jest przez naruszenie racjonalnego rozwoju zdarzeń – w organizmie bohaterki zamiast ludzkiego dziecka, formuje się ciało niebieskie. Dalej czytamy:

Martę przechodzi dreszcz. Studiuje strony poświęcone *high need babies* [wyróżnienie K. S.] i spektrum autyzmu, zastanawia się czy do życia z takim dzieckiem można się w ogóle przygotować. Przez chwile czuje się samotna i bezsilna. Ale zaraz wracają ekscytacja i zaciekawienie [...] Bardzo chciałyby córkę. Przynajmniej płeć połączy ją z tym nieczłowiekiem (C, s. 79).

Ekscytacja i zaciekawienie reprezentują drugą stronę abiektywnego doświadczenia, czyli nierozzerwalność abiektu z podmiotem, pomimo uczucia obcości i odrzucenia. Co więcej, obcość tę znieść w jakimś stopniu miałyby płeć księżyc. Aspekt ten zdaje się raz jeszcze odsyłać do naprawczych właściwości wspólnoty, którą w tym wypadku stanowić miałyby płeć. W perspektywie analizy transgresyjności doświadczenia księżyc zdaje się obrazować fizyczną ekstremalność doświadczenia ciąży i porodu. W powyższym cytacie zauważamy jednak wzmiankę o „high need babies” i spektrum autyzmu. Odniesienie do tych dolegliwości, wraz z terapeutycznym charakterem opowiadań, sugeruje, że mamy do czynienia z narracją na temat depresji poporodowej czy wychowania dziecka ze szczególnymi potrzebami. Surrealistyczna estetyka zbioru uniemożliwia jednoznaczne odczytanie znaczeń, nawet jeśli oczywiste jest, że pochodzą one z kręgu traumatycznych, transgresyjnych przeżyć. Ich odczytanie z pewnością nie jest też zadaniem, jakie Szaulińska wyznacza czytelnikowi. Wręcz przeciwnie, zdaje się, że

jedną z tez, jakie stawia autorka, jest przekonanie o niezdolności do zrozumienia opisywanych doświadczeń, jeśli nie jest się podmiotem doświadczającym.

Kwitnąć na warsztat bierze różnorodne sylwetki mężczyzn, od księdza Michała, przez skonfliktowanego ojca homoseksualisty - Szura, na osiedlowym dresiarzu – Klocu – kończąc. Tytuł opowiadania odnosi się do kwiatów, które wyrastają się na przyrodzeniach mężczyzn. Te, będąc przedłużeniem ich ciał w postaci niepokojącego naddatku, stają się źródłem bólu, wstydu i wstrętu. Mężczyźni w większej grupie wyjeżdżają na obóz mający wyleczyć ich ze schorzenia. Tam stopniowo otwierają się przed sobą. Gdy główny bohater – ksiądz Michał – okazuje się być w ciąży (C, s. 136), gotowi są nawet założyć rodzinę. Surrealistycznie przekroczenie biologicznych ograniczeń i społecznych ról zdaje się sygnalizować drastyczne skutki wypierania przez bohatera seksualności i cielesności (C, s. 124) oraz narastający wstyd, który skutkuje narodzinami nowego „ja”, odseparowanego i, co ważne, kobiecego. Bohater „rodzi” wszak córkę (C, s. 142).

Opowiadanie *Śreżoga*, wykorzystujące motyw z filmu *Podziemny krąg*, opowiada historię matek, które nie widzą swoich dzieci. W procesie „leczenia” główna bohaterka, Dominika, dołącza do klubu matek organizujących walki, aby pozbywać się z oczu „białych złogów”, powodujących „niewidzialność” dzieci. Pojawiające się w opowiadaniu, abiektałne porównanie złogów do „serka” (C, s. 102) czy twarogu spożywanego przez męża partnerki (C, s. 111) potęguje w czytelniku poczucie wstrętu, który i dla bohaterek zdaje się źródłem całego problemu. Złogi reprezentować mają odkładające się pokłady negatywnych emocji, jakie wiązać mogą się z traumą po porodzie. Z kolei walka ma tym emocjom dawać ujście. Wyparcie w *Śreżodze* obecne jest jednak także na poziomie orientacji seksualnej głównej bohaterki. Uczestniczenie w walkach i dostrzeganie kolejnych „fragmentów” córki idzie w parze z rozwijającą się relacją romantyczną Dominiki z inną z matek – Ritą. Co więcej, seks z kobietą jest tym, co kończy proces „leczenia” i pozwala głównej bohaterce w pełni zobaczyć córkę (C, s. 118-119). Skutkuje to jednak niewidzialnością męża (C, s. 120). Queerowa problematyka stanowi punkt odniesienia dla rozważań na temat tożsamościowych trudności, które wynikają ze stania się matką. Cięża, poród i macierzyństwo traktowane są jako rytuały przejścia o mnogości potencjalnych zwieńczeń.

3.3. Ludzie zakłęci. Symulakra w nadrealizmie afektywnym

Trzeci podrozdział poświęcić chciałbym sposobom wykorzystania kategorii symulaków, czyli sztucznych wyobrażeń ludzkiego ciała, przez Szaulińską a także temu, jak wpływają one na całokształt świata przedstawionego w nadrealizmie afektywnym. Jak dowiadujemy się

w zamykającym zbiór opowiadaniu *Duplo*, historie ze zbioru łączą się ze sobą, nawet jeśli niejasne pozostaje, czy dzieje się to wyłącznie na poziomie urojeń. Charakterystyczny dla omówionego już *Zdroju Klickiej* i *Białych nocy* Honek, które omówię w kolejnym rozdziale, jest wszechobecny oniryzm i wrażenie bierności bohaterów. W przypadku *Czarnej ręki*, *zsiadłego mleka* mamy do czynienia z nadzwyczajną w perspektywie nadrealizmu afektywnego aktywnością bohaterów, a spójne wewnętrznie historie, choć surrealistyczne, bazują na metaforach odnoszących się do rzeczywistych problemów.

Ludzie-nieludzie

Dla Jeana Baudrillard'a symulować to „udawać, że ma się to, czego się nie ma”⁵. Kategorię symulakrum rozumiem jako produkt symulacji, czyli znak, który z różnych powodów pojawia się w miejsce nieobecnego „rzeczywistego”. W jednym z fragmentów poprzedniego podrozdziału powołałem się na cytaty, w którym księżyc określony jest mianem nieczłowieka (C, s. 79). Wątek symulaków, bo do tego prowadzi mnie określenie „nieczłowiek”, stanowi istotny element nadrealizmu afektywnego. Victoria Nelson wskazuje na zauważalną w kulturze zachodu zmianę w sposobie postrzegania ludzkich symulaków:

[...] w epoce starożytności [...] proces obdarzenia materii duchem, a co za tym idzie, pokonanie śmierci, stanowił cel, do którego entuzjastycznie dążyli kapłani różnych kultów, teurgowie i alchemicy. Pod koniec szesnastego i na początku osiemnastego wieku pobożny późnstarożytny teurg i renesansowy mag ulegli już transformacji [...] i stali się bluźniercami. W następnym etapie procesu tworzenia boskich ciał miało dojść do swoistego przesunięcia, gdzie celem transgresji przestają być prace ustanowione przez Boga, a stają się nim na nowo sformułowane „prawa natury”⁶.

Wskazana przez Nelson tendencja do okazywania niepokoju, braku zaufania lub wstrętu wobec lalek, cyborgów, marionetek i figur woskowych znalazła swoje miejsce w popkulturze. Niekiedy tendencja ta przejawiała się jako świadomie wykorzystywany mechanizm grozy (np. potwór Wiktora Frankensteina w powieści Mary Shelley, czy zapoczątkowana 1988 roku seria filmów o lalczce Chucky), a kiedy indziej jako psychologiczny efekt doliny niesamowitości⁷,

⁵ J. Baudrillard, *Precesja Symulaków* [w:] Postmodernizm: Antologia przekładów, Kraków 1996, s. 177.

⁶ V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009, s. 54.

⁷ Dolina niesamowitości (ang. *uncanny valley*) – nieprzyjemne uczucie obserwacji robotów lub komputerowo wygenerowanych obrazów ludzi, które nadzwyczaj przypominają prawdziwego człowieka (Cambridge Dictionary, *uncanny valley* – <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/uncanny-valley> [dostęp: 06.06.2025]). Oryg. “[...] used to refer to the unpleasant feeling that some people have when they see robots [...] or pictures of a human being created by a computer, that appear very similar to a living human”).

często działający na nieuświadomionym poziomie, wprawiający odbiorcę w nieoczywisty, ale ewidentny dyskomfort.

W rozdziale o Klickiej poruszam kwestię marionetkowości ciała, która figuruje zarówno jako mechanizm odrzeczywistnienia bohaterki, jak i wyznacznik jej psychofizycznego stanu. U Szaulińskiej ludzkie symulakra pełnią podobne funkcje, często występując jedynie jako elementy porównań lub umykające początkowo nawiązania do tego, co nieludzkie, niemniej jednak uprzedmiotawiające bohaterów. Tendencja ta przejawia się w porównaniach ciała do wosku: „I jest zimny, zimny jak świeca...” (C, s. 17); „Noga jest pulchna, woskowego koloru [...] lewa jest biała, a prawa bladożółta, woskowa (C, s. 49-50). W surrealistycznej rzeczywistości podobne opisy nadają ciałom lub ich częściom wrażenie martwych, obcych i niepodlegających kontroli. W przypadku bohaterów *Czarnorękiego Adama* zauważyć mogliśmy, że zabiegi te separują części ciała od ludzkiej tożsamości. Na poziomie lektury z kolei, czytelnik dystansuje się od bohatera na zasadach abiektu – coś niepokoi i odpycha, ale pozostaje ludzkie, być może wzbudzając tym samym współzucie.

Księżyc będący „nieczłowiekiem” nie jest symulakrum w rozumieniu zewnętrznego podobieństwa czy naśladownictwa. Szaulińska wykorzystuje jednak utarte znaczenia, nadając księżycowi charakter ludzkiego dziecka, co skutkuje wrażeniem obcości i niezrozumienia u czytelnika. Wrażenie to, zestawione z prawdopodobnie słusznym odczytaniem tej narracji jako narracji na temat wychowywania dziecka z chorobą, wywołuje poznawczy dysonans. Stosowne byłoby wyzbycie się dyskomfortu wynikającego z absurdalnego ucłowieczania księżycy (w świecie przedstawionym rzeczywiście jest on „człowieczy”) i wykazanie się zrozumieniem i współzuciem. Podobnie dzieje się w przypadku Martwiaków z opowiadania *Kulista*, czyli urojonych dzieci Emilii, która doświadczyła dwóch ciąży obumarłych. Morta i Śmiertek, bo tak nazywają się nienarodzone dzieci bohaterki, są efektem psychozy i skłaniają kobietę do robienia krzywdy sobie i innym. Kategoria żywego trupa służy tutaj jako przedłużenie tożsamości bohaterki i, podobnie jak w przypadku opowiadania *Urodziłam księżyc*, buduje napięcie między współzuciem a wstrętem.

Podsumowanie

Obecność zróżnicowanych w formie symulaków oraz odrealnianie żywych bohaterów ludzkich nadają opowiadaniom Szaulińskiej cechę oniryzmu, który mógłby zanikać ze względu na wspomnianą już aktywność bohaterów. Surrealistyczna rzeczywistość, mimo że stanowi determinantę losów bohaterów, zdaje się paradoksalnie mniej opresyjna niż w przypadku świata *Zdroju* czy *Białych nocy*. Alternatywnie to bohaterowie wykazują się większą wolą

„współpracy” z rzeczywistością. Autorka decyduje się jednak na zabieg przeczący tym spostrzeżeniom w ostatnim opowiadaniu pt. *Duplo*, gdzie ujawnia, że historie bohaterów przenikają się z jej własną historią: „Chłopak z czarną ręką mieszkał tam, gdzie ja” (C, s. 207); „Przecieram oczy, ale woda płynie w naszym kierunku [...] Nad rzeką wisi księżyc w pełni. Myślę o kobiecie, która niedawno była u mnie na wizycie. – To syn jednej z moich pacjentek, wiesz? – pokazuję księżyc dziewczynie” (C, s. 212); „[...] zapijam buraki zsiadłym mlekiem” (C, s. 213). Narracja tego opowiadania różni się od pozostałych, ponieważ odsyła do elementu autobiograficznego ze względu na tożsamość zawodów bohaterki i autorki. Przyjrzyjmy się jednak uwagom, jakie pozostałe bohaterki *Duplo* (mama i partnerka) kierują w stronę kobiety: „– Tak bardzo szukasz podobieństw, że tracisz z oczu różnicę” (C, s. 208) lub: „– Bredzisz Chyba ci się wszystko pomieszało od tej ciąży” (C, s. 213). Zasugerowane zostają niepokojące wnioski, jakoby wszystkie wcześniejsze historie stanowiły mieszaninę marazmów i fantazmatów bohaterki, co być może nie wpływa na interpretację poszczególnych opowiadań, ale w skali zbioru stanowić może komentarz na temat zawodu terapeutki czy psychiatrki. Autorka zdaje się sugerować, że naprawiając rzeczywistość bohaterów poprzez próbę umiejscowienia jej w dyskursie, sama do niej wpada i staje się jej częścią. Tym samym odsyła nas do przeświadczenia o niewyrażalności doświadczeń afektywnych, jeśli będziemy wyłącznie przyglądać się im z „bezpiecznego” dystansu. Surrealizm *Czarnej ręki, zsiadłego mleka* ostatecznie okazuje się więc równie opresyjny, co wymagający, dokładając do kategorii nadrealizmu afektywnego cegiełki w postaci sylwetki autora-terapeuty oraz realiów zadania, jakiego ten podejmuje się, przystępując do narracji na temat traumy, choroby czy innych, transgresyjnych doświadczeń.

Rozdział 4. Nadrealizm afektywny w *Białych nocach Urszuli*

Honek

4.1. Jak wyśnić pożar? Kategorie magiczności i język *Białych nocy*

W przeciwieństwie do *Zdroju*, który oferował wgląd przede wszystkim w tożsamość jednostki oraz jej relacje z ciałem i przestrzenią, *Białe noce* Urszuli Honek zajmują się zbiorowym ujęciem doświadczeń takich jak ból, wstyd czy wstręt oraz ich reprezentacjami, wyrażanymi poprzez opisy dźwięków i przestrzeni. I tutaj ciało zdaje się wpływać w oniryczną rzeczywistość, „scalając” wieś z jej mieszkańcami. Choć bohaterowie zbioru przekraczają ramy poszczególnych opowiadań, wzajemnie wymieniając się elementami swoich historii i spajając sfragmentaryzowaną narrację w całość, achronologiczność ich wątków podtrzymuje wrażenie odrębności poszczególnych narracji. Życia mieszkańców przepełnione są wiejską (lecz nie sielankową) codziennością, stratą i tęsknotą. Przenikanie ich rzeczywistości zachodzi tutaj na mocy nieuniknionej wspólnoty, jaka formuje się w małej miejscowości. Brak jednak zażytych relacji, zrozumienia czy współczucia. Bohaterowie zdają się żyć we śnie, z którego nie sposób się obudzić.

W pierwszym rozdziale odsyłałem do *Białych nocy* jako lektury najbardziej oddającej realizm magiczny w porównaniu do pozostałych analizowanych utworów. W trakcie lektury *Białych nocy* wielokrotnie spotkać możemy się z myśleniem magicznym u bohaterów, a wszechobecny oniryzm i działania przypominające trans odsyłać zdają się do kategorii fatum. Pierwszym tego przejawem jest klamra kompozycyjna, na którą składa się początkowy opis czerwonego światła zapadającego nad wsią: „Ta czerwień bardziej ludziom niż zwierzętom miesza w głowach, częściej niż zwykle patrzą w niebo, potem zaciskają pięści i idą przed siebie...”¹ oraz pożar pojawiający się na końcu zbioru. Klamrę tę traktuję jako symbolizującą fatum ciężące nad bohaterami; achronologiczność opowiadań zdaje się mnie zauważalna wobec tego prostego zabiegu spięcia historii. Coś dziwnego dzieje się z bohaterami Honek od samego początku, coś nimi kieruje, coś ich prowadzi. Jedni kierują się do pewnego punktu, a inni z niego wychodzą, nawet jeśli przez znaczną część zbioru ów punkt pozostaje bliżej nieokreślony. Ten nieosiągalny i nieuchwytny status fatum opowieści przywodzi na myśl równie nieuchwytny status doświadczeń afektywnych. Co istotne, myślenie magiczne, które

¹ U. Honek, *Białe noce*, Wołowiec 2022, s. 7 (dalej jako B).

niejednokrotnie odsyła do siły wyższej, najczęściej po prostu istoty boskiej, jest związane z trudnymi emocjami, cierpieniem czy, mówiąc najogólniej, wszystkim, czego nie da się wyrazić słowami. Niezależnie od tego, jaką formę przypiszemy tejże sile, jej istnienie zakorzenione jest w tożsamości bohaterów, także tej zbiorowej.

Myślenie magiczne

Przyjrzyjmy się przykładom przejawów myślenia magicznego. Wspomniany związek z religijnością objawia się na przykład podczas modlitwy Dorotki i jej babci, gdy ta druga mówi: „Tak trzeba do Pana Boga, głośno” (*B*, s. 21). Choć uwaga ta jest ściśle związana z wiarą i religią, a te stanowią kategorie odrębne wobec myślenia magicznego, to w ich obrębie zachodzi przekonanie o istocie „głośności”, z jaką ktoś modli się do Boga, a przekonanie to jest jednostkowe, niezakorzenione kulturowo i właśnie magiczne. Podobnie w opowiadaniu Anielka, w którym istotny fragment stanowi długa apostrofa do Boga, czytamy: „Niech mnie pochłoną ognie piekielne, jak tę kocicę, co wyżarła małe króle. Niech wujek przemieni się w ducha, co nad bagnami dzieci straszy” (*B*, s. 109). I dalej: „Zabierz nas Panie Boże. Ześlij deszcz, niech ugasi co dziadek zapalił” (*B*, s. 112). Słowa dziewczynki przestają mieć charakter wyłącznie modlitewny, ponieważ sfera *sacrum* dominowana jest przez *profanum*. Bohaterka prosi o wiele rzeczy, w tym takie niezgodne z jej. Prośby zdają się sprowadzać do chęci sprawowania kontroli i przekonania, że modlitwa równoznaczna jest z zapewnieniem, że dana rzecz dojdzie do skutku. Równie ponadprzeciętną sprawczość przypisuje sobie Zofia, która twierdzi, że „wyśniła” wspomniany już pożar (*B*, s. 124). Taki stan rzeczy oznaczałby wyższość bohaterów nad surrealistyczną rzeczywistością.

Do innych przykładów myślenia magicznego Honek wykorzystuje powszechnie używane frazy takie jak „cisza przed burzą”:

Oprócz szumu nurtu nie słyszałam niczego i wiedziałam, że kiedy robi się cicho, tak że słyhać każdy krok, szelest ubrania, to wcale nie zapowiada burzy. Zawsze albo ktoś umiera, albo właśnie jest już z tą myślą pogodzony (*B*, s. 39).

Oraz „jak się człowiek spieszy, to się diabeł cieszy”:

Kiedy go pierwszy raz zobaczyłam, to tak samo wolno w moja stronę szedł. Nigdzie mu się nie spieszy, to może i przez życie też tak przejdzie pomału i złe go nie zauważy? (*B*, s. 91).

Dźwiękowi przypisywane są zatem nadnaturalne właściwości i przyczynowość w stosunku do ludzkiego życia. Z kolei czyjaś powolność ma uchronić go przed szeroko pojętym złem.

Istotnym przejawem myślenia magicznego bohaterów jest też przekonanie, że „ze zmarłymi trzeba się pożegnać, inaczej będą chodzić za tobą krok w krok jak psy” (*B*, s. 148). Obserwując rzeczywistość bohaterów *Białych nocy* możemy zastanawiać się, czy któremukolwiek z nich udało się z owymi zmarłymi pożegnać, albo czy w ogóle można tego dokonać. Bazując na powszechnych, ludowych przekonaniach, współcześnie często występujących jedynie jako żartobliwe powiedzenia, jednak w zbiorze doprowadzonych do ekstremum, Honek kreuje surrealistyczną rzeczywistość, w której rozróżnienie na magiczne i realistyczne w zasadzie nie istnieje. Pokazuje przy tym, że losy mieszkańców polskiej wsi mogą opływać w magiczność i nie odbiera im to wiarygodności oraz przekładalności na teoretyczne refleksje, co postaram się udowodnić w dalszej części rozdziału.

Ile powie nam wyliczanka?

Warto pochylić się także nad językiem oraz jego znaczeniu dla świata przedstawionego i afektywnego wymiaru lektury. Kluczowe pod tym względem okazać może się opowiadanie *Anielka*. W narracji prowadzonej przez małą dziewczynkę infantylizowany język i forma rymowanki zestawione zostają z wulgarnymi i drastycznymi opisami. Może to pełnić może kilka funkcji. Przyjrzyjmy się następującym fragmentom:

Jan – dziadek, cieśla niestrudzony – nie wie, że jak tylko odda ducha w sadzie [...] to babka od razu wsiądzie do pociągu nad Bałtyk, żeby zrobić sobie zdjęcie z Franzem. Pstryk, łapka na ramieniu. Pstryk, łapka na kolanku. Srulubulu-trulululu, już nie będzie więcej bólu. Srulululu-tratatata, mucha wokół nosa lata (*B*, s.100).

Franz nie będzie ugniatał, bo od soli kurczą mu się stopy i inne przymioty, o których babka mówi po cichu tylko na spowiedzi (*B*, s. 101).

Wskoczę więc i będę ugniatać do wieczora. I póki nie puszczą pierwsze soki, będę tańczyć jak na łące. Hopsa-sasa, hopsa-sasa, idę z tatką do lasa. A w lesie są dziki, co lubią zastrzyki. My są oba jak wątroba, tyś gówienko, ja osoba (*B*, s. 102).

Hartuje nas mamusia, bo jak pójdziemy w świat, to musimy umieć nabierać wody w płuca i ani pisać. Mamusia lubi, jak machamy rękami i bąbelki idą do góry. Mówi, że widziała takie na bagnisku, jak się lisek topił i ruda kitka sterczała do góry (*B*, s. 108).

Na poziomie treści prowadzona narracja zdaje się podtrzymywać wrażenie nienaturalnego działania bohaterów. Forma niekoherentnej rymowanki niekiedy przypomina efekt hipnozy

bądź opętania, przy czym opętanie dokonywane byłoby przez wspomniane już, niezidentyfikowane siły świata przedstawionego, które wpływają na każdego z bohaterów.

Interesująca jest także kwestia samego języka. Honek zdaje się doprowadzać do wyczerpania słów z ich znaczenia właśnie poprzez kreację surrealistycznego świata przepełnionego absurdem i groteską. Czytelnikowi trudno jest zastanawiać się nad powagą przekazywanych treści czy mocą, z jaką uderza go język, kiedy całokształt narracji przebiega w sposób „oderwany” od rzeczywistości. To z kolei stanowić może pewną diagnozę na temat narracji około-maladycznych. *Białe noce* traktują w końcu o nieprzepracowanych problemach, zinternalizowanym strachu, żałobie i cierpieniu, które dyktują losy człowieka. Tutaj raz jeszcze zamknięte są one w odrealnionej rzeczywistości, sugerując, że realizm i usystematyzowany język nie wystarczą, by wyrazić poziom afektywnego odczuwania pewnych doświadczeń.

4.2. Dźwięk, cisza, światło i cienie. Przestrzeń i obraz jako bohaterowie

Surrealizm *Białych nocy* bazuje przede wszystkim na zatarciu granicy między snem a jawą oraz na wykorzystywaniu dźwięków i obrazów jako istotnych elementów świata przedstawionego, niejednokrotnie sytuujących się na ontologicznej równi z ludzkimi bohaterami. Przykładowy związek między wspomnianymi zjawiskami a tożsamościowymi doznaniem bohaterów Honek obrazuje następująco:

[...] ja to na przykład lubię niewielkie górki, a najbardziej lasy pomieszane z wielkimi łąkami, że jak się wychodzi z gęstwiny, to nagle widać dużo światła, kolory, kopy siana, a przy nich oparte grabie, wtedy człowiek przestaje się bać świata, bo wie, że ktoś, choć go nie widać, na pewno tu jest (*B*, s. 15).

[...] jechałem przed siebie, w takie miejsca, gdzie nic nie ma, żadnego domu, tylko te wystające gdzieś parę cegieł albo uschnięte jabłunki [...] Jak się w takich miejscach nie było, to trzeba zobaczyć, ja bym tam zostać nie mógł, chyba tylko Andrzej, ale jak ktoś myślał tyle o wieczności, to mu do zbawienia blisko. Może on już ze zmarłym w tej dziwnej ciszy, której zacząłem się bać, pod ramiona szedł, kto wie? (*B*, s. 15).

W pierwszym fragmencie przeczytać możemy o sposobie działania przestrzeni zobrazowanej na zasadzie kontrastu: o uwalniającej właściwości otwartej przestrzeni wobec opresyjnej gęstwiny lasu. Istotny jest także fragment o niepodważalnej „obecności” zapisanej w martwej przestrzeni – raz jeszcze spotykamy się z bliżej nieokreśloną formą istnienia. Choć w tym wypadku jasne jest, że chodzi o ślady ludzkiej ingerencji, zabieg wykorzystujący nieosobową, niezdefiniowaną obecność, pojawia się w zbiorze wielokrotnie. Drugi fragment wiąże opustoszałą przestrzeń z wewnętrznymi rozterkami jednego z bohaterów. Dodatkowo pojawia

się tutaj także związek ciszy ze śmiercią, a w przypadku przywoływanego bohatera – Andrzeja – związek milczenia z planowanym samobójstwem.

Światło i przestrzeń zdają się związane z myśleniem magicznym: „W dniu pogrzebu ani na chwilę nie wyszło słońce, wilgotne i zimne powietrze szybko wchodziło pod płaszcze i wychładzało ciała, a deszcz zostawiał na rzęsach małe krople” (B, s. 25). Ogólny charakter myślenia bohaterów opowiadań sugeruje, że i w tym wypadku wskazany zostaje związek między pogrzebem a warunkami pogodowymi. W innym fragmencie czytamy: „A kiedy tak patrzę, to wcale nie muszę zamykać oczu, żeby was zobaczyć” (B, s. 33). Bohaterka kieruje swoje słowa do umarłych. Ciekawy jest jednak fakt, że sugeruje ona istnienie innego rodzaju widzenia. Miałoby ono odbywać się poprzez zamknięcie oczu i umożliwiać widzenie tych, których tak naprawdę już nie ma.

Podobnie jak w *Zdroju* i tutaj wykorzystana jest poetyka wody wymagającej od człowieka pełnego zanurzenia: „Jak lato i sobota to wiadomo, że nad Ropę, bywa, że rwąca i głęboka, ale o to w rzece chodzi, nie? Nie jakieś tam chlapanie się po kolana, tylko zanurzenie poszyję, po głowę, zniknięcie pod wodą” (B, s. 55). Zanurzenie to zdaje się symbolizować sposób, w jaki miejscowość absorbuje ludzi i pogrąża ich w transie. Dalej o rzece czytamy: „Jej granatowobury nurt hipnotyzował, wydawało się, że na samym dnie mogło być lepsze życie” (B, s. 57).

Tanatosonika ciszy

Pojęcie tanatosoniki, utworzone przez J. Martina Daughtry'ego, a na polskim gruncie rozwijane przez Dobrawę Lisak-Gębałę², odnosi się do relacji między przemocą a dźwiękiem i jest silnie związane z doświadczeniami wojskowymi, a więc także dźwiękami wojny. Przywołuje to pojęcie, pozwalając sobie na zmodyfikowanie nieco zakresu, jaki obejmuje i włączenie ciszy w kategorię dźwięku. Związek między ciszą a śmiercią kilkakrotnie powraca bowiem w toku opowiadań Honek. Tym samym chciałbym wykazać, że cisza okazać może się równie przemocowa, co dźwięki wojny, i to nie tylko ze względu na swoją symbolikę związaną ze śmiercią. W tytułowym opowiadaniu zbioru czytamy:

Od zawsze bałem się ciszy, wydawało mi się, że wtedy się umiera albo na zawsze traci słuch i głos. Kiedy byłem dzieckiem, razem z Piotrkim i Pilotem chodziłem do paryj i żeby nie było cicho, waliłem kijami w drzewa. Pamiętam ten odgłos – wydawał się krótki, ale był na tyle mocny, że wdzierał się w ciszę, rozrywał ją, niósł się echem [...]. Najgorzej,

² Zob. D. Lisak-Gębała, *Poetycka tanatosonika. Dźwięki przemocy zbrojnej w wierszach z lat 1939–1945*, Kraków 2025.

gdy drzewo tuż przed samym upadkiem zaczyna skrzypieć, to znaczy, że prosi o zlitowanie, i wtedy muszę na chwilę zatkać uszy, choć się boję, że mogę nie wrócić do żywych (B, s. 81).

Cisza wywołuje w bohaterze lęk, więc, aby ją przerwać uderza kijem w drzewa. Alternatywnie cisza jest też świadomym wyborem, który ma uchronić go przed nieprzyjemnym dźwiękiem, lecz jednocześnie obawia się jej trwania. Dźwięk jest tutaj oznaką życia, a cisza – śmierci. Alternatywnie to przerwanie ciszy okazuje się niebezpieczne:

„Jest tak cicho, że dziewczyna boi się wypowiedzieć słowo. Wydaje się jej, że jeżeli teraz z jej ust wydobyłoby się choć jedno przeciągłe śpiewane aaaaaaaaaa, to pękłyby szyby w oknach, zeschnięty daszek nad studnią rozpadłby się w pył, a krzaki malin położyłyby się n ziemi jak po wielkiej ulewie” (B, s. 133-134).

Oniryczna rzeczywistość *Białych nocy* zniekształca i potęguje doświadczenia bohaterów. Dźwięki lub ich brak sprawiają im nadzwyczajne cierpienie, które wyrażają nie w sposób dosłowny, a właśnie poprzez interpretowanie rzeczywistości. Świat przedstawiony funkcjonuje jako nośnik doświadczeń afektywnych. W znacznym stopniu jest to różnego rodzaju ból czy afekt strachu, jednak istotną rolę odgrywa także wstyd i wstręt.

Wstydić się razem

W swoim artykule *Wstyd w obliczu innych* Sarah Ahmed wskazuje na istnienie „wspólnot odczuwanych” [felt community]³. Kategoria ta dotyczyć ma narodu, który odczuwa zbiorowy wstyd przez błędy przeszłości. Za przykład przywołuje słowa Raimonda Gaita: „wstyd jest konieczny, by Australijczycy mogli jasno zobaczyć krzywdę, którą wyrządzili Aborygenom ich polityczni przodkowie oraz tę, która wciąż ich dotyka, ponieważ żałoba jest równie bolesna”⁴. Choć ten konkretny przykład dotyczy konsekwencji politycznych decyzji, najistotniejsze dla koncepcji odczuwanej wspólnoty jest oddzielenie afektu od jednostki. Ahmed pisze: „Gdy to, co niesprawiedliwe, zostaje wyprojektowane w przeszłość, możliwy jest wstyd reprezentowany tutaj jako wstyd kolektywny, niedotykający jednostek w teraźniejszości...”⁵. Oczywiście ten wymiar wstydu, czy też afektu w ogóle, jest silnie związany ze społecznymi przekonaniem co do tego, co, kiedy i jak odczuwać. Dlatego też kategoria ta zdaje się mieć swoje zastosowanie

³ S. Ahmed, dz. cyt., s. 194.

⁴ R. Gaita, *Guilt, Shame, and Collective Responsibility* [w:] *Reconciliation. Essays on Australian Reconciliation*, Melbourne 2000, s. 278; tegoż, *A common Humanity. Thinking About Love and Truth and Justice*, London 2000, s. 87-93 [cyt. za:] S. Ahmed, dz. cyt., s. 195.

⁵ S. Ahmed, dz. cyt., s. 195.

w analizie afektywnych doświadczeń, reprezentowanych w *Białych nocach*. Wspólnotę podlaskiej wsi cechuje nie tylko myślenie magiczne i obcowanie ze śmiercią, ale i status zbiorowego bohatera, na którego składają się także analizowane już przestrzeń czy dźwięk.

Narracja prowadzona jest przez różnych mieszkańców, jednak opowiadając o losach innych bohaterów, narratorzy wykazują się wysokim stanem wiedzy na temat ich wewnętrznych przeżyć. Buduje to wrażenie wzajemnych relacji, znajomości swoich historii i współdzielenia ich, a także odczuwania na podobnym poziomie. Wspólna rzeczywistość wydaje się wspólnym snem, a same sny wpływają na bohaterów do stopnia, w którym zniekształcają ich rzeczywistość: „Z boku widziałem płonącą kopę siana, z której wylatywały motyle [...] Ten sen ojciec śnił wiele razy, a kiedy przechodziliśmy obok kopy siana, to zawsze kazał zaglądać, czy nie ma w niej motyli” (B, s. 36). Sam afekt wstydu, na którym Ahmed skupia się w swoim artykule, w opowiadaniach Honek również odczuwany jest zbiorowo. Opowiadanie *Urwisko* rozpoczyna się słowami: „To był taki piękny dzień, lato, można było chodzić w samych majtkach, nikt tu się nikogo nie wstydził, bo i nie ma czego” (B, s. 55). Słowa te oddają przede wszystkim wzajemne relacje mieszkańców małych miejscowości – nikt nie musi się nikogo wstydzi, bo wszyscy się znają.

Należy oczywiście zaznaczyć, że w rzeczywistości mieszkańcy wsi nie wyzbywają się wstydu, a przytoczone słowa odnoszą się raczej do aktu oporu – tam, gdzie „powinien” być wstyd, pojawia się bezwstyd. Jak zauważyliśmy jednak w rozdziale o Klickiej, kategorie te dotyczą performatywnego wymiaru wstydu-zjawiska, a nie afektywnego doświadczenia. Ono bowiem zdaje się niezbywalne i towarzyszy także bohaterom *Białych nocy*, choć w mniej oczywisty sposób. Niemal wszystkie przytaczane dotąd fragmenty, mające oddać hipnotyczny charakter działania bohaterów oraz ich stosunek wobec dźwięków czy przestrzeni, budują także wrażenie wspólnego stanu odczuwania. Mówić możemy tutaj przede wszystkim o niemożności pogodzenia się ze śmiercią, o powszechnej apatii i wycofaniu emocjonalnym, ale także właśnie o analizowanych doświadczeniach afektywnych; o bólu, wstydzie czy wstręcie, które w treści lektury wyrażane są pośrednio, poprzez świat przedstawiony. Fragmenty związane ze zmysłem wzroku czy słuchu wielokrotnie dotyczą zamykania oczu lub zatykania uszu, aby uchronić się przed czynnikami wyzwalającymi trudne doświadczenia. Istotny w tej kwestii jest także surrealizm, który stanowi uniwersalną rzeczywistość i estetykę zdolną do reprezentowania podobnych wrażeń. Nie oczekujemy od bohaterów, że powiedzą nam wprost, jak się czują. Wyręcza ich w tym świat przedstawiony.

4.3. Cierpienie, które krąży. O cykliczności w *Białych nocach*

Mówiąc o doświadczeniach afektywnych oraz ich odpowiednikach w formie zjawisk, warto zwrócić uwagę na rolę czasu. Same zjawiska, czy też wydarzenia, będą punktami w czasie. Z kolei doświadczenia, ze względu na swoją nieuchwytność, będą pod tym względem mniej oczywiste. W przypadku *Białych nocy*, gdzie skupić należy się przede wszystkim na „odczuwanej wspólności” możemy uznać, że doświadczenia afektywne zostają rozciągnięte w czasie do stopnia, w którym stają się niezauważalne, a nawet nieodczuwalne.

Ból może funkcjonować w taki sposób przede wszystkim jako trauma pokoleniowa⁶. Przywołany już fragment „hartuje nas mamusia” (*B*, s. 108) dotyczy w końcu oswojania dzieci z trudnościami i cierpieniem, jakie miałyby nieść ze sobą życie. Działanie to stanowi samospełniającą się przepowiednię, ponieważ jedynie nieliczni bohaterowie opowiadań opuszczają rodzinną miejscowość. Większość z nich przychodzi na świat i odchodzi z niego (często przedwcześnie) w tej samej wsi, wpadając w ten sam trans, co ich rodzice. Podobnie interpretować możemy porównania dzieci do symulaków człowieka:

Dziecko się uśmiecha. Przypomina jej ulepioną w dzieciństwie glinianą figurkę (*B*, s. 117).

Na obrazku przy oknie dzieci idą ze szkoły. Słońce zachodzi, daje różowy blask. Dzieci wyglądają jak porcelanowe lalki (*B*, s. 117).

Sugerowana tymi porównaniami marionetkowość odsyła do bezradności dzieci wobec tego, jak zostaną wychowane. To z kolei raz jeszcze nawiązuje do cykliczności i powielanych schematów, a także ciężącego na ludziach fatum. Porównanie ludzkiej jednostki do martwego obiektu stworzonego na jego podobieństwo nadaje rzeczywistości teatralny charakter.

Wprowadzona w zbiorze achronologiczność opowiadań dodatkowo potęguje wrażenie powtarzalnego cyklu. Wieś zdaje się uwięziona w błędnym kole i niezależnie od tego, w jakim jego punkcie akurat się znajdziemy, rzeczywistość działa dokładnie tak samo. Wstyd i wstręt będą tutaj pełnić funkcje społeczne i moralizujące, chroniąc przed odstępstwami w niewielkiej, jednorodnej społeczności, gdzie jakiegokolwiek odstępstwa byłyby łatwo zauważalne.

Mówiąc o cykliczności, istotne zdaje się powrócenie do kwestii klamry kompozycyjnej, na którą składa się czerwone niebo na początku zbioru i pożar na jego końcu. Istnienie tej klamry dodatkowo podkreśla pewną powtarzalność w świecie przedstawionym, niezależnie czy

⁶ Interesujący przykład w tym zakresie stanowić może *Nieczułość* Martyny Bundy, która opowiada historię pokoleń kobiet, gdzie decyzje ból zadawany przez matkę (rozumiany zarówno fizycznie, jak i psychicznie) wpływa na to, jak z bólem obcuje córki (Zob. M. Bunda, *Nieczułość*, Kraków 2017).

uznamy, że oba zjawiska (niebo i pożar) są tak naprawdę tym samym zjawiskiem, rozbitym na kartach książki przez jej achronologiczność, czy osobnymi wydarzeniami, którym przypisać możemy podobne właściwości. Próbę zrozumienia roli takiej kompozycji możemy rozwinąć o następujący cytat:

Jak ktoś mówi, że drugi raz chciałby przeżyć całe życie, to ja mu nie wierzę. Tak tylko gada, bo się boi, że jak umrze, to się okaże, że nic tam nie ma albo w piekło trafi, w sam środek pożaru (*B*, s. 47).

I w tym wypadku odniesienie do pożaru zdaje się celowe i ma nawiązywać do kulminacyjnej sceny zbioru. Rodzić może to pytania na temat statusu przestrzeni i świata przedstawionego *Białych nocy*. Opisana do tej pory estetyka i treść nie odbiegają wcale od interpretacji, według której rzeczywistość bohaterów tak naprawdę byłaby piekłem, czyli swoistym więzieniem dla duszy. Alternatywnie mówić możemy o czyścicu. W takim wypadku pożar dla części bohaterów stanowić będzie „przejście dalej”. Zdaję sobie sprawę, że posuwam się do jednokierunkowej interpretacji na podstawie oczywistego porównania pożaru do piekła, jednak podobne odczytanie zdaje się produktywnie dla rozumienia sposobu przedstawienia bohaterów Honek i ich wewnętrznych przeżyć. Po pierwsze potraktowanie miejsca akcji *Białych nocy* jako czyścica tłumaczyłoby stałe zanurzenie bohaterów w ich doświadczeniach oraz niemożność odseparowania ludzkich postaci od świata, z którym obcuja – rzeczywistość ta jest nimi, ponieważ muszą rozliczyć się ze swoim dotychczasowym życiem. Po drugie rozliczenie się z afektywnymi doświadczeniami poprzez umieszczenie doświadczających ich podmiotów w czyścicu, stawia interesujące pytanie odnoszące się do wyrażalności owych doświadczeń – czy da się mówić o nich za życia? A zatem – czy w ogóle da się o nich mówić?

Zakończenie

Przeprowadzoną rozprawę traktuję jako wstępne rozpoznanie i początek potencjalnych badań nad kategorią nadrealizmu afektywnego. Choć w pierwszym rozdziale wspomniałem, że praca nie ma stanowić próby wprowadzenia nowego paradygmatu genologicznego, nie uważam, aby działanie w tym kierunku nie było zasadne. W żadnym wypadku nie podejmuję też krytyki nowohumanistycznego zacięcia do wyodrębniania podobnych kategorii. Swoją podejrzliwość bazuję raczej na licznych niejasnościach, z jakimi możemy spotkać się już na poziomie krytyki afektywnej, z której w znacznym stopniu korzysta afektywny nadrealizm. Oczywiście niejasności te wiązać należy z naturą samych afektów oraz metodologicznym rozszczepieniem pomiędzy filozofią Spinozy a psychologią Tomkinsa. Niemniej zignorowanie tych trudności wyłącznie ze względu na właściwe afektom uwarunkowania byłoby naiwnym dążeniem do celu bez większego wkładu dla teorii literatury. Dlatego też podsumowując swoją pracę, chciałbym zwrócić uwagę na umowność wyznaczników nadrealizmu afektywnego oraz konieczność ich weryfikowania w dalszych badaniach. Niewątpliwie jednak przeprowadzony przegląd wybranych pozycji oraz uznanie ich za reprezentatywne wobec tendencji twórczych na gruncie nowej prozy polskiej potwierdzają zasadność zapoczątkowania podobnej systematyzacji.

Analiza literatury podmiotu wskazuje na różnorodność metod wykorzystywania surrealizmu do wyrażania doświadczeń afektywnych. W wybranym zestawieniu Klicka poświęca szczególną uwagę wewnętrznym, tożsamościowym wyobrażeniom na temat ciała, choroby i skierowanymi w ich kierunku bólem, wstydem czy wstrętem, co skutkuje bohaterką zrównaną z rzeczywistością (zarówno w sensie materialnego upływu w rzeczywistość, jak i porównywalnego potencjału interpretacyjnego). Szaulińska posługuje się surrealistyczną rzeczywistością, aby wprowadzić czytelnika w dialog ze społeczno-kulturowymi uwarunkowaniami doświadczeń afektywnych, operując tym samym pozatekstowymi napięciami wciągającymi odbiorcę i autorkę w odrealniony świat. Z kolei Honek prowadzi narrację na temat wspólnotowego aspektu afektywnego odczuwania bólu, wstydu i wstrętu, które bohaterów jej historii wprowadzają w niekończący się sen przypominający limbo. Różnorodność artystyczna analizowanej twórczości i spajające je ze sobą wnioski teoretyczne sugerują, że nadrealizm afektywny jest przede wszystkim kategorią zróżnicowaną wewnątrznie.

Zasadne będzie także uzupełnienie cech charakterystycznych nadrealizmu afektywnego z pierwszego rozdziału o wnioski wyciągnięte z dalszej części pracy. Raz jeszcze przywołajmy

więc spostrzeżenia początkowe. Nadrealizm afektywny charakteryzować będą: 1) nadrealistyczne elementy świata przedstawionego i kompozycji; 2) narracje maladyczne na temat doświadczeń afektywnych; 3) sieciowa, a nie hierarchiczna struktura rzeczywistości, wynikająca ze współzależności i napięć między bohaterami a światem przedstawionym; 4) reperacyjne, a nie destrukcyjne właściwości afektywnego surrealizmu, związane z terapeutycznym charakterem narracji maladycznych. Następnie, w oparciu o analizę literatury podmiotu zauważyć możemy, że w nadrealizmie afektywnym: 1) unaoczniony zostaje doświadczeniowy charakter bólu, wstydu i wstrętu; 2) poetyka ciała i przestrzeni stanowią istotny element narracji na temat doświadczeń afektywnych; 3) charakterystyczne jest wykorzystanie opisów dźwięków, otoczenia czy odrealnionej rzeczywistości w celu wyrażenia „niewyraźnego”; 4) abiekt, jako przejaw „udziwniania” stanowi istotną kategorię surrealistyczną, która odnosi się do „chorego” podmiotu, tym samym spajając nadrealistyczne z afektywnym.

Formułując wnioski, zależy mi, aby były one precyzyjne. Niemniej istotne jest też, by nie okazały się ograniczające wobec dalszych, potencjalnych rozważań na temat nadrealizmu afektywnego. Bez wątpienia uzasadniają one odrębność podobnej kategorii. Dotyczą jednak doświadczeń, które pomimo „wydarzeniowej” powszechności, odczuwane są indywidualnie. Tym samym wnioski teoretyczne oparte na analizie trzech pozycji bez wątpienia zasługują na dalsze rozważania. Pracę podsumowuję z badawczym optymizmem i poznawczą satysfakcją, za którą wdzięczny jestem badanym autorkom. Zdaje się bowiem, że udało im się wyrazić znaczną porcję tego, co w świetle krytyki afektywnej oraz przedstawionego rozróżnienia na zjawisko i doświadczenie, powinno być niewyraźalne.

Bibliografia

Literatura podmiotu:

Honek Urszula, *Białe noce*, Wołowiec 2022.

Klicka Barbara, *Zdrój*, Warszawa 2019.

Szaulińska Katarzyna, *Czarna ręka, zsiadłe mleko*, Warszawa 2022.

Konteksty literackie:

Baranowska Małgorzata, *To jest wasze życie. Być ze sobą w chorobie przewlekłej*,
Kraków 1994.

Bargielska Justyna, *Obsoletki*, Wołowiec 2010.

Bunda Martyna, *Nieczułość*, Kraków 2017.

Hankus Justyna, *Grisaille o zwykłym osiedlu*, Kraków 2022.

Klicka Barbara, *Wrażliwiec*, Płock 2000.

Klicka Barbara, *same, same*, Mikołów 2012.

Klicka Barbara, *Nice*, Poznań 2015.

Kozłowska Marta, *Berdyczów*, Kraków 2022.

Krzywda Maria, *Wszystko dobrze*, Kołobrzeg 2022.

Morska Izabela, *Znikanie*, Kraków 2019.

Nelson Maggie, *Argonauci*, Wołowiec 2020.

Witkowski Michał, *Lubiewo bez cenzury*, Warszawa 2012.

Literatura przedmiotu:

Ahmed Sara, *Wstyd w obliczu innych* [w:] „Teksty Drugie” 2016, nr 4, s. 194-212.

Balcerzan Edward, *Niewyraźalne czy nie wyrażone*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 5-19.

Baudrillard Jean, *Precesja Symulaków* [w:] Postmodernizm: Antologia przekładów, Kraków
1996.

Bourke Joanna, *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*, Oksford 2014.

Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018.

Brzostek Dariusz, *O obiektach dźwiękowych. Intymne hałasy, zdyscyplinowana
spontaniczność i wstręt do improwizacji*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu,
Wydział Filologiczny, Katedra Kulturoznawstwa,

- https://assets.ctfassets.net/601j0jourl2e/73tZd6N0jTAQUTR4Z7vR8i/faf34b250aa2ae2c1327141af2bd6a18/Dariusz_Brzostek.pdf [dostęp: 07.06.2025].
- Burzyńska Anna, *Afekt – podejrzany i pożądany* [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza i in., Warszawa 2015, s. 115-134.
- Cambridge Dictionary, uncanny valley – <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/uncanny-valley> [dostęp: 06.06.2025].
- Dauksza Agnieszka, *Laboratorium artystyczne: realizm afektywny. Praktyki Joanny Rajkowskiej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 373-381.
- Dauksza Agnieszka, *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej* [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza i in., Warszawa 2015, s. 555-591.
- Derrida Jacques, *Aporias*, tłum. Thomas Dutoit, Kalifornia 1993.
- Dunin Kinga, *Bezwstydnny taniec nie może trwać bez końca*, „Teksty drugie” 2016, nr 4, s. 106-114.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham 2003.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Wstyd, teatralność i queerowy performatywność: sztuka powieściowa Henry’ego Jamesa* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016, s. 235-242.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Lisak-Gębala Dobrawa, *Poetycka tanatosonika. Dźwięki przemocy zbrojnej w wierszach z lat 1939–1945*, Kraków 2025.
- Ładoń Monika, *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Katowice 2007.
- Massumi Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Londyn 2002.
- Mróz Piotr, *Surrealizm a filozofia. André Bretona przygoda z nadrzeczywistym*, Kraków 1998.
- Nelson Victoria, *Sekretne życie lalek*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009.
- Nowak Witold, *Rzecz jako fetysZ O moralności konsumpcji*, „Logos i Ethos” 2019, t. 25, nr 2, s. 143-158.
- Padoł Emilia, *Barbara Klicka: w obliczu umierania większość ma ochotę szybko skoczyć na dancing i poczuć, jak bije im serce* [WYWIAD], <https://kultura.onet.pl/ksiazki/barbara-klicka-w-obliczu-umierania-wiekszosc-ma-ochote-szybko-skoczyc-na-dancing-i/713yclh> [dostęp: 04.11.2024].
- Pindel Tomasz, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014.

- Ritzer George, *Contemporary Sociological Theory and Its Classical Roots: The Basics*, Chicago 2010.
- Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, red. E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, Durham 1995.
- Serkowska Hanna, *Mapowanie narracji maladycznych*, „Teksty Drugie” 2021, nr 1, s. 172-183.
- Sikora Agata, *Ja w pudelku*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/10824-ja-w-pudelku.html> [dostęp: 07.06.2025].
- Strach, wstręt, wstyd i inne fobie*, red. M. Czapięga, K. Konarska, Wrocław 2017.
- Tabaszewska Justyna, *Siostry i bracia wstydu*, „Teksty drugie” 2016, nr 4, s. 7-16.
- Taborska Agnieszka, *Spiskowcy wyobraźni*, Gdańsk 2007.
- Tomkins Silvan, *Wstyd-upokorzenie a pogarda-wstręt: natura reakcji* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4 2016
- Tużnik Marta, *Problem abiekcji w kulturze*, „Kultura i Wartości” 2016, nr 19, s. 117-138.
- Ważyk Adam, *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1976.
- Wolf Virginia, *O chorowaniu* [w:] *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Kraków 2015, s. 501-516.
- Wywiad z Urszulą Honek, *Najpierw zapaliły się włosy*, „Znak”, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/zapalily-sie-wlosy-opowiadanie-honek/> [dostęp: 09.11.2024].