

DANUTA SZAJNERT

Łódź

**NIESAMOWITE, SŁOWIAŃSZCZYNA, ZAGŁADA.
O *POMALOWANYM PTAKU* JERZEGO KOSIŃSKIEGO
(ARCHITEKSTY I PARATEKSTY). CZĘŚĆ DRUGA***

Groteska okropna

„Wystarczy to, że nie zabijają Chłopca, aby uznać wszystkich dorosłych występujących w książce za bohaterów pozytywnych”¹. Ta zaskakująca, drastyczna, prowokująca do sprzeciwu deklaracja Kosińskiego, kieruje uwagę czytelnika na problem w zasadzie pomijany w poświęconym *Malowanemu ptakowi* dyskursie krytycznym. Przedstawiony w powieści horror czasu wojny służyć ma tyleż konstruowaniu symbolicznego misterium zwycięskiego zła, co pokazywaniu, że w zdegradowanej, antybaśniowej rzeczywistości jest również miejsce dla dobra. Jest to jednak zazwyczaj dobro gruntownie przenicowane – stosownie do warunków rujnujących wiarę w istnienie stabilnych kategorii moralnych.

Wśród postaci *Malowanego ptaka* są też jednak i takie, które można rozpoznać jako „pozytywne”, pozostając w zgodzie z uświęconymi miarami wartości. Zachowanie chłopca przy życiu nie było wszak jedyną zasługą Łabiny, księdza z miasteczka i wiejskiego proboszcza, Marty czy Mądrej Olgi. Ale nawet Łabina – bardzo przez chłopca lubiana, dająca mu poczucie bezpieczeństwa, wolna od przesądów, z wściekłością przyjmująca podszepty o konieczności oddania go Niemcom? nie została w powieści ukazana jako postać bez skazy.

* Część pierwsza artykułu ukazała się w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” 2009 z. 1-2.

¹ J. Kosiński, *Uwagi autora do „Malowanego ptaka”*, przeł. T. Mirkowicz, [w:] tegoż, *Przechodząc obok*, Warszawa 1994, s. 236.

Jakimś fizycznym lub psychicznym czy mentalnym defektem naznaczaeni są wszyscy, których bohater spotyka na swojej drodze, a więc nie tylko wrogowie, ale też przyjaciele i osoby niezaangażowane przez autora do prześladowania czy wspomagania chłopca. W epizodzie przedstawiającym jego pobyt u Łabiny, jej dzielności, serdeczności, trosce o podopiecznego, narrator poświęca bardzo niewiele uwagi. Z drobiazgową dokładnością natomiast „odtworza” odrażające dlań szczegóły alkoholowo-kopulacyjnych ekscesów kobiety i towarzyszące im własne udręki. Nie zapomina też o jej „żółtych, krzywych” (159) zębach, „zwiotczałych udach” (160) i o tym, że w chwilach gniewu z jej „ust wydobywał się zjełczały zapach żółci” (166). Jeżeli chodzi o inne postaci, to była tu już mowa o żalonym wyglądzie jednego z księży. „Twarz Lecha pokrywały piegi i pryszcze. [...] coraz bardziej łysiał, zęby mu próchniały, skóra twarzy zaczynała zwisać luźnymi fałdami, a wzrok powoli słabł” (44, 45). Co do Ludmiły „wiadomo było, że nie jest normalna” (50). Ukochana Ewka „była wysoką, szczupłą blondynką o piersiach jak niedojrzałe gruszki i wąskich biodrach”, ale miała wole i chrapliwy głos. Opowiadając o kowalu – sołtysie, narrator nie omieszkiał wspomnieć, że przecież ów kowal, od którego chłopiec właściwie nie doznawał przykrości, lubił go „czasem zdzielić po twarzy” (66)².

Wizerunek najbardziej symptomatyczny, bo wyjątkowo odstręczający, godny wieǳm czy czarownic – bohaterek jakiejś makabrycznej baśni – sporządził narrator Marcie.

Była stara i tak zgarbiona, jakby usiłowała przełamać się wpół, lecz nie dawała rady. Jej długie włosy, nie znające grzebienia, spletały się w niezliczone kołtuny, których nie sposób było rozczesać. [...] Zgrzybiałe ciało trzęsło się, jakby targały nim wewnętrzne wichry; palce kościstych rąk, o stawach wykręconych reumatyzmem, ani na chwilę nie przestawały dygotać, a głowa na długiej, chudej szyi, kiwała się na wszystkie strony.

Staruszka wzrok miała słaby. Spozierała na światło przez osadzone pod krzaczastymi brwiami wąskie szparki, podobne do bruzd w zaoranej ziemi. Z kącików oczu wiecznie sączyły się łzy, które – spływając po policzkach głębokimi wyżłobieniami – łączyły się z nitkami śluzu zwisającymi u nosa oraz pęcherzykami śliny cieknącej z ust. Chwilami Marta przypominała mi starą, całkowicie prze-

² J. Kosiński, *Malowany ptak*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1990; cyfra w nawiasie oznacza numer strony, z której pochodzi cytāt.

gniłą zielonoszarą purchawkę, czekającą, aż ostatni powiew wiatru wydmucha z niej czarny, suchy pył.
Początkowo lękałem się jej i zamykałem oczy, kiedy się do mnie zbliżała. Czułem wtedy bijący od niej przeraźliwy smród (9).

To przede wszystkim z powodu ekstremalnej brzydoty pierwsza, wiejska opiekunka, staje się znakiem radykalnej obcości, niemal ikoną świata, do którego trafia chłopiec. Podszyty wstrętem, ale i fascynacją, lęk, jaki Marta w nim wzbudziła, towarzyszyć będzie wszelkim jego późniejszym relacjom z tym światem. Uczucie wstrętu nie opuści bohatera nawet w tych rzadkich przypadkach, gdy rozpozna ów lęk jako bezpodstawny. Marta wszak okazała się zupełnie niegroźna. „Często – wspomina narrator – głaskała mnie po głowie drżącymi, starczymi rękami podobnymi do grabi. Zachęcała mnie, żebym bawił się na podwórzu i zaprzyjaźniał ze zwierzętami domowymi” (10).

Przerażenie, o które „początkowo” przyprawiało chłopca jej śmierdzące, naznaczone deformacją, rozkładem i śmiercią ciało, zostało ostatecznie oswojone i rozbrojone w komicznie obrzydliwym obrazie całkowicie przegniłej, zielonoszarej purchawki. Upiorna staruszka, kiwająca na wszystkie strony głową jak zepsuta mechaniczna zabawka, objawia się jako postać groteskowa. Lęk nie do przewyciężenia pozostaje źródłem groteski w innym rozumieniu – groteski, która „określa to, co chcemy oddzielić od naszego poczucia rzeczywistości, a czego mimo to doświadczamy jako czegoś rzeczywistego”³. Chłopiec – umiający wcześniej, jak się wydaje, odróżnić straszną baśń czy sen od tego, co postrzegał jako normalne, zwykłe, realne – staje twarzą w twarz z wysłanniczką odrażającego, niezrozumiałego świata, który odtąd ma być również jego światem. Wkrótce okaże się, że jest to świat wyobcowany i absurdalny, podający w wątpliwość wszelkie, nie tylko racjonalne, sposoby nadawania sensu temu, co się w nim pojawia i wydarza. Ten opis przypomina Kayserowską definicję świata groteski. Jednakże dla tego twórcy jednej z jej najbardziej wpływowych (ale i krytykowanych) teorii, o naturze groteskowości decyduje fakt, iż to nasz własny, swojski i znany świat ulega nagłemu przeobrażeniu w coś obcego, niepojętego, demonicznego. „Zgroza przejmuje nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność stała się pozorem”⁴. Chłopiec natomiast został nagle wyr-

³ B. McErloy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, przeł. M. B. Fedewicz, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 133.

⁴ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 277.

wany ze swego „naturalnego”, „normalnego” środowiska i dosłownie, fizycznie przeniesiony do innej, wrogiej rzeczywistości. To przeniesienie można jednak potraktować jako metaforę zgotowanej przez wojnę radykalnej przemiany świata. Wszak tamten – znany i bezpieczny – przestał istnieć. Innego niż ten, do którego wrzucono chłopca i wszystkich jemu podobnych już nie ma i nigdy nie będzie. Jego wędrówka ułożyła się we wzór „infernalnego koła”⁵.

Dojmujące i powszechne wrażenie kresu tego wszystkiego, co uważano za normę, nie kwestionuje tezy o wojnie jako o przedłużeniu normalności. Ich (wojny i normalności) postrzeganie w kategoriach groteski „okropnej”, w terminologii Johna Ruskina, „fantastycznej”, według Kaysera, czy „gotyckiej” – taką nazwą posługuje się odwołujący się do jego koncepcji Charles Russel⁶ – odsłania bowiem to, co wcześniej było ukryte pod pozorami ładu, bezpieczeństwa, pewności. Demaskuje ułudę, którą brano za rzeczywistość.

Zgromadzenie wokół chłopca tylu naraz szpetnych i w większości nikczemnych postaci byłoby zatem przejawem groteskowego modelowania rzeczywistości, obnażającego jej budzącą odrazę naturę. Jeżeli w świecie *Malowanego ptaka* pojawiają się ludzie piękni, to zawsze towarzyszy im taka aura, jakby były to istoty nie z tego świata. Należą oni (jak, spośród tubylców, jedynie młoda Łabina czy Krasny Łaba, mający kobiety nie tylko swą nadzwyczajną urodą, ale też złudą świata innego, jakoby lepszego, o który się otarł) do odległej, istniejącej

⁵ Wedle M. Aguirre (*Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Płuciennika, Kraków 2002, s. 22) jest to jeden ze wzorów konstrukcji charakterystycznych dla narracji gotyckich i służących „destabilizacji przekonań co do fizycznego, ontologicznego i moralnego porządku świata”. „Infernalne koło” podważa strukturę tradycyjnych opowieści inicjacyjnych, w których heros po opuszczeniu swojskiej przestrzeni, „wkracza na terytorium Innego [...], by po odpowiednich przygodach powrócić do swego świata, dopełniając symetrii chiasmu”. Powrót bohatera *Malowanego ptaka* do miejsca, z którego wyruszył (czy raczej: z którego został wyprawiony) jest niemożliwy, ponieważ samo to miejsce uległo radykalnej – infernalnej – przemianie.

⁶ Odróżnianych od „żartobliwej” (zob. J. Ruskin, *The Stone of Venice*, [w:] *The Works of John Ruskin*, eds. E. T. Cook and A. Wedderburn, vol. XI, London 1904, s. 151) i „satyrycznej” (W. Kayser, *op. cit.*, s. 278-279) ze względu na różną rolę i charakter niezbędnego w grotesce każdego typu, jak utrzymują jej teoretycy, komponentu komiznego. Ch. Russel (*Cindy Herman, neogotyizm i postmodernizm*, przeł. J. Płuciennika, [w:] *Wokół gotycyzmów ...*) nie przykłada jednak do komizmu zbyt wielkiej wagi – podobnie jak Kayser.

już tylko w opowieściach, przeszłości. Albo – to dotyczy Żydów – na oczach chłopca przeszłością się stają. Jedni giną w jego obecności, jak znalezieni przy torach chłopczyk i młoda Żydówka, jak partyzant zastrzelony przez Niemców. Jedynym śladem niegdysiejszego istnienia innych są znajdowane wzdłuż nasypu kolejowego popioły po ich spalonych zwłokach oraz wyrzucone z pociągów, „niezliczone skrawki papieru, notesy, kalendarzyki [...], dokumenty, paszporty” i fotografie – „pięknych dziewczynek, ładniejszych niż amorki w kościele, [...] starców podobnych do apostołów”, urodziwych nowożeńców i niemowląt. Te zdjęcia stanowiły dla nie umiejących czytać wieśniaków „najcenniejszą zdobycz” (100).

Zaskakujący jest użytek, jaki niektórzy z niej robili. W ich „domach na jednej ścianie wisiał wizerunek Najświętszej Panienki, na drugiej Chrystus, na trzeciej krzyż, a na czwartej liczne fotografie Żydów” (101). Byłoby to zupełnie niezrozumiałe, gdyby chłopci – mimo ślepej nienawiści do mordowanego narodu – nie traktowali zdjęć jego wybranych, seraficznych przedstawicieli jako emblematów jakiejś niedostępnej im, lepszej, wyższej i już nieistniejącej rzeczywistości. Umieszczając tak różne wizerunki w ramach jednej, swojskiej przestrzeni nieświadomie afirmują odkryte właśnie fizyczne podobieństwo przedstawionych na nich boskich i ludzkich osób. Wnosząc ikony obcości do obcego im kontekstu (co też bywa interpretowane jako gest współtworzący efekt groteskowości) – sakralizują je kierowani, być może, przecuciem, że w sferze symbolicznej te dwa z uporem przez nich oddzielane światy łączy jakaś tajemna wspólnota.

Zdjęcia – powiada Giorgio Agamben w *Profanacjach* –

stanowią świadectwo niezliczonych imion popadłych w zapomnienie. Można je porównać do księgi życia, którą nowy anioł apokalipsy – anioł fotografii – trzyma w rękach w dniu ostatnim, a więc codziennie”⁷.

Zdjęcia wymagają od nas byśmy pamiętali o tych, którzy zostali na nich „uwiecznieni”. Jednakże przeniesienie znalezionych fotografii Żydów ze sfery *profanum* w pobliże wydzielonej sfery *sacrum*, można też interpretować inaczej. Tym gestem przypieczętowany zostaje fakt, iż zostali oni złożeni w ofierze a zatem odseparowani od żywych i ostatecznie (trium-

⁷ G. Agamben, *Dzień sądu*, [w:] *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 40.

falnie) wykluczeni z ich świata. Agamben przypomina, że łaciński czasownik *profanare* znaczy nie tylko „zeświecczyć”, ale też – w wyjątkowych przypadkach – „poświęcić” oraz,

[...] że ta sprzeczność [...] cechuje całe słownictwo związane ze sferą *sacrum*: przymiotnik *sacer* oznacza zarówno „czcigodny, poświęcony bogom”, jak i „przeklęty, wykluczony ze wspólnoty”. To semantyczne rozmycie jest czymś więcej niż zwykłą dwuznacznością, można powiedzieć, że jest konstytutywne dla aktów profanacji i ofiary⁸.

Po tym geście, zdjęć Żydów nie sposób już sprofanować (w takim pozytywnym, emancypacyjno-dezalienacyjnym sensie, jaki aktowi profanowania nadał autor *Homo sacer*) – tzn. przywrócić zwykłemu użytkowaniu ludzi, których były własnością. Tych ludzi też już nie ma i nigdy nie będzie.

W przypadku ich zdjęć dosłownością poraża paradoksalna jednoczesność tego, co „jest już martwe” i tego, co „dopiero umrze”: owo „sprasowanie Czasu” opisane przez Rollanda Barthes’a jako jawna właściwość przedstawienia w fotografii historycznej, ale widoczna też w aktualnej. „Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności”⁹. Fotografie Żydów ze szczególną mocą zaświadczały nieobecność tego, co bezsprzecznie było. Fotografie pięknych Żydów zaświadczały nieobecność piękna obecnego w rzeczywistości minionej.

W oczach chłopca wyżyny nieosiągalne dla zwykłych śmiertelników reprezentował, jak pamiętamy, wysłannik innego, doskonałego świata – świata zwycięzców, a nie pokonanych. Powieściowy wizerunek niezmiernie pięknego esesmana nosi jednak na sobie wyraźne piętno deminizmu. Dla piękna inaczej nacechowanego w aktualnym, realnym świecie nie ma miejsca.

Nie bez znaczenia jest też fakt, że zwiastunami świata nowego i wspaniałego – mającego zastąpić ten bezpowrotnie utracony – uczynił Kosiński „bardzo młodziutkich żołnierzy i świeżo awansowanych oficerów, którzy mieli po kilkanaście lat, kiedy wybuchła wojna” oraz zalecali się świeżością i czystością jakże różną od tego wszystkiego, co chłopiec poznał podczas wcześniejszej tułaczki. Zadziwiało świetne wyposażenie sowieckiego wojska.

⁸ Idem, *Pochwała profanacji*, [w:] ibidem, s. 98-99.

⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 154, 161, 146.

Działa, karabiny maszynowe, ciężarówki, sprzęt telekomunikacyjny były fabrycznie nowe, dobrze naoliwione i dotąd nie sprawdzone w boju. Również namioty i mundury żołnierzy nie zdążyły jeszcze spłowieć (130).

Pułk miał swój szpital, kino i bibliotekę. Ten estetyczno-cywilizacyjny kontrast, celowo chyba wyeksponowany przez Kosińskiego, niewątpliwie sprzyjał skwapliwości, z jaką chłopiec otworzył się na komunistyczną wizję powszechnego szczęścia. Wizję, której ważny składnik stanowiło (że powtórzę) egzorcyzmowanie trywialnym rozumem – trywialne odczarowywanie – tego, co irracjonalne, pierwotne, animistyczne, magiczne, demoniczne. A za takie wszak uważane są moce atakujące człowieka w spotworniałym świecie groteski. Ich ostatni, spektakularny szturm ma miejsce tuż przed ocaleniem chłopca.

Wypatrywałem Śmierci, bo czułem jej oddech w powietrzu. [...] Była bliżej mnie niż kiedykolwiek. Mogłem niemal dotknąć jej zwiewnego kuru, spojrzeć w mgliste oczy. Zatrzymała się przede mną, wdzięcząc się zalotnie i obiecując następne spotkanie. Nie bałem się jej; miałem nadzieję, że zaprowadzi mnie na kraniec lasu, na głębokie bagna, gdzie gałęzie moczą swoje końce w bulgoczących kotłach, nad którymi unoszą się opary siarki, a nocą słysząc cienki, suchy grzechot kopulujących duchów [...] (178; podkr. moje).

Poprzedzające tę wizję sceny najazdu osłaniającej odwrót Niemców pomocniczej formacji złożonej z, bezpodstawnie nb. nazywanych Kałmukami, Azjatów – dezterterów z Armii Czerwonej – tworzą panoramiczną sekwencję infernalnych obrazów wynaturzenia, bestialskich gwałtów i krwawego okrucieństwa. Są to obrazy potworne, ostentacyjnie steatralizowane a zarazem porażające przerafinowanym naturalizmem w demonstrowaniu najdrobniejszych szczegółów zbrodni. Tę teatralizację oraz zdumiewającą, monstrialną wręcz, akrybię uznać można i tu za przejaw groteskowego modelowania przedmiotu (wyraźnie skojarzonego, co przejawia się w szczegółach przedstawienia, z piekielnymi krajobrazami Hieronima Boscha), choć obywa się ono bez tradycyjnych groteskowych rekwizytów.

Oglądając kolejne sceny podsuwane przez Kosińskiego usłyszeć można wreszcie triumfalny, ale i przerażający, choć oswajający lęk chichot. Wyzwolicielska armia już ukarała najeźdźców.

Kałmuków widać było z daleka; dyndali na drzewach jak przerośnięte szyszki. Każdy wisiał na innym drzewie, powieszony za kostki, z rękami związanymi z tyłu. Przyjaźnie uśmiechnięci sowieccy żołnierze przechadzali się spokojnie między nimi [...].

Mrówki i muchy oblażyły wiszących Kałmuków. Wchodziły im w rozchylone usta, do uszu, oczu. Zagnieżdżały się w uszach, rojnie obsiadały zmierzwione włosy. Pchały się tysiącami, walcząc o najlepsze miejsca.

Kałmucy kołysali się na wietrze lub obracali się wolno, jak wędzone nad dymem kiełbasy. Niektórymi wstrząsały dreszcze; czasami z ust wyrываły im się chrapliwe jęki czy szepty. Inni zdawali się martwi. Wisieli z wybałuszonymi oczami, nie mrugając, a żyły na szyi mieli straszliwie nabrzmiałe (178).

W opisie tej zasłużonej wedle wieśniaków kaźni i jej ofiar na plan pierwszy wysuwają się formy groteskowe. Ostatni etap kontinuum takich form stanowi, wedle McErloya:

[p]rzedstawianie ludzi w stanie tak dziwnym, makabrycznym czy obrzydliwym, że znika ludzka godność a nawet zagrożona jest tożsamość człowieka (zwłoki w stanie rozkładu, kościotrupy; kanibalizm, pewne zachowania ludzi obłąkanych)¹⁰.

Obraz powieszonych jak zwierzęta w rzeźni, głową w dół, konających w mękach „Kałmuków” – uduchowiony ich porównaniem do monstrualnych szyszek, z którego wyłania się jakaś osobliwa ludzko-roślinna hybryda, i skandalicznie z racji antropofagicznego podtekstu strywalizowany skojarzeniem z obrazem wędzonych nad dymem kiełbas – uosabia ten charakterystyczny dla groteski rodzaj dwuznacznej, podszytej fascynacją i budzącej sataniczno-desperacki śmiech grozy, której źródłem jest cielesne zwyrodnienie czy degradacja.

Pułkowy epizod *Malowanego ptaka* jest tak skonstruowany, by czytelnik choć przez chwilę uwierzył wraz z chłopcem, że już nigdy nie zagrożą mu obłąkańczy chaos, strach i cierpienie – że oto nadeszło wyzyskiwane szczęśliwe zakończenie jego mrocznej historii. Groteskowy świat antybaśni zostanie raz na zawsze zastąpiony przez baśniowy świat ludzkiego ciepła, srogiej sprawiedliwości, racjonalnego ładu i blasku podobnego temu, którym lśniły puszki smakowitej, peklowanej wołowiny

¹⁰ McErloy, op. cit., s. 141.

i wieprzowiny przysyłane „czerwonoarmistom aż hen z Ameryki” (190). Nadzieje te nie mogły się jednak ziścić. Świat został co prawda odczarowany, ale to odczarowanie nie ujęło mu potworności.

Przestrzeń wielkiego miasta, do którego chłopiec trafia po wojnie, bywa równie potworna jak tereny jego wcześniejszej tułaczki – zamieszkałe przez strasznych wieśniaków straszne wioski, lasy pełne wiedźm i demonów, mokrada z kopulującymi duchami. Potworne jest schronisko i zgromadzone w nim dzieci spozierające „na siebie z nienawiścią i strachem” (206). I tu wyraźna jest tendencja do szczególnego, przesadnego eksponowania ich różnorodności (budzącej zarazem lęk, wstręt, ale i fascynację) cielesnej i mentalnej degradacji charakterystycznej dla *continuum* form postrzeganych jako groteskowe. Tym razem znów chodzi o „przedstawianie ludzi tak zdeformowanych, że są zadziwiająco szkodliwi i nasuwają myśl o pewnej aberracji natury”¹¹. Taką myśl nasuwają niemal wszyscy, przywołani w opowieści, mieszkańcy sierocińca. Dziewczynka, której wybuch urwał wszystkie palce, chłopiec bez połowy szczęki i jednego ramienia, inne dzieci sparaliżowane albo jakoś inaczej okaleczone fizycznie lub psychicznie – zwyrodniałe moralnie, nadpobudliwe, wyuzdane, agresywne, bestialsko okrutne albo przeciwnie: apatyczne, trwające w niezmiennym stuporze. Na myśl, że nadal mamy tu do czynienia z groteskowym modelowaniem rzeczywistości¹², mimo wyrugowania z niej pierwiastka magicznego czy demonicznego łączonego zazwyczaj z takim modelowaniem (w przypadku groteski okropnej), naprowadza przede wszystkim i tu doskonała, dosadna jednostronność obrazu sierocińca jako dziecięcego piekła – karykaturalno-makabrycznej kopii zwyrodniałego świata dorosłych¹³.

¹¹ Ibidem. McErloy podkreśla (ibidem, s. 138), że wrażenie groteskowości może powstać również wtedy, „kiedy deformacja jest rezultatem raczej urazu czy choroby niż wadą wrodzoną, [...] gdy stopień okaleczenia jest taki, że człowiek nie wydaje się już człowiekiem lub rodzi się myśl o pogwałceniu zasady, zgodnie z którą ciało stanowi pewną fizyczną, integralną całość.”

¹² Obejmuje ono nie tylko postaci, obrazy czy sytuacje, które można opisać jako groteskę potworną, ale też takie, w których rozpoznawalne są elementy charakterystyczne dla groteski satyrycznej czy żartobliwej – np. sposób, w jaki Kosiński przedstawił wydarzenia związane ze złożonym przez chłopca donosem na kierowniczkę i wychowawczynię schroniska (s. 204–205).

¹³ Bardzo podobny obraz schroniska dla ocalałych żydowskich sierot, przedstawia H. Krall w *Sublokatorce* (zob. *Sublokatorka. Okna*, s. 61–71). Najlepszą, choć pośrednią charakterystykę podopiecznych „Domu”, stanowi tu wzmianka o tym, jak podczas wizyt u nich zachowywał się Julian Tuwim, który „nie dał się tym cynicznym typom nabrać na ich powierzchowność siedmio- i dziesięcioletnich dzieci” (s. 69) – jako jedyny

To celowe ograniczenie do potworności czy, przynajmniej, tak dobitne jej eksponowanie w całym utworze, że to, co w jego świecie potworne nie jest, niemal uchodzi uwagi czytelnika, podkreśla Kosiński w *Uwagach autora*.... „Fakt, że następuje totalne lekceważenie „obiektywnej rzeczywistości, a obraz, który się wyłania, jest niepełny i cudownie jednostronny; jest jednak bardziej szczery”¹⁴. W oryginalnej wersji tego paratektu figuruje słowo *honest*. Groteskowe zniekształcenie może być również, z punktu widzenia bohatera-ofiary, uczciwsze czy rzetelniejsze niż „wierny” opis świata.

Niektórzy spośród piszących o *Malowanym ptaku* napomykali o udziale groteski w kształtowaniu wizji przedstawionej w tej powieści; nikt nie wyjaśnił, na czym ta jej nieoczywista przecież groteskowość miałaby polegać. Nieoczywista przede wszystkim z racji trudności w uchwyceniu miejsca i roli, jaką miałby tu do odegrania jej drugi (niezbędny zdaniem groteskologów) komponent: komizm swoiście stowarzyszony z tym, co przerażające. W wizji tej wszak niewątpliwie dominuje niegroteskowa, niczym nie złagodzona okropność. Wtórzący symbolicznemu zagęszczeniu jakości tego typu komiczny grymas pojawia się zazwyczaj w utworze w sposób analogiczny do tego, dzięki któremu w niektórych miejscach Kosiński osiąga efekt ironiczny – dzięki rozsunięciu między „ja” bohatera i „ja” narratora. Ów komiczny grymas jest owocem desperacji. Niewiele ma zatem wspólnego z triumfalnym, wyzwającym, bez reszty rozbrajającym grozę śmiechem.

O potwornej, porażającej śmieszności niektórych scen *Malowanego ptaka*, pisał – nie łącząc jej z groteską – Zbigniew Bieńkowski. W poświęconym tej powieści szkicu zatytułowanym *Śmiech*, uprzytamniał, jak mogą działać, nagromadzone w niej i uformowane „z pedanterią braci Grimmów i dowcipem Orwella [...], ilością i jakością” przewyższające „całą literaturę współczesną”, obrazy „tortur, gwałtów, [...] zadawania śmierci i poniewierania ciała”. Nie ma innej od śmiechu obrony przed nimi. I „dopiero my naszym śmiechem [...] bronimy” przed bezsensu świata, bezradnego i bezbronnego bohatera utworu – świadka tego bezsensu. „Dopiero nasze poczucie wartości moralnych i estetycznych przywraca równowagę i porządek rzeczy. Nasz śmiech jest ocalający”. Bieńkowski powiada nawet, że „tylko śmiech może [...] ocalić” świat *Malowanego ptaka* „przed terrorem cynizmu”. Utrzymuje przy tym, że to

zresztą spośród odwiedzających sierociniec dorosłych. Zob., co pisze na ten temat J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009, s. 233-235.

¹⁴ *Uwagi autora do „Malowanego ptaka”*, s. 239.

„przenikliwość i przewrotność” Kosińskiego sprawiła, iż zaplanował „ten nasz terapeutyczny śmiech [...]”. Wkomponował w konstrukcję swojej powieści [...]”¹⁵. Jestem skłonna zgodzić się z tą obserwacją z jedną wszakże, acz bardzo istotną klauzulą. Nie sądzę, by rzeczywiście przypisywał mu funkcje oczyszczająco-wyzwalające. Ten śmiech, powtarzam, to wyraz naszej bezradności – bezradności naszych „wartości moralnych i estetycznych” wobec tego, o czym czytamy. Ani (zdemistyfikowanej) równowagi ani (iluzorycznego, jak się okazało) porządku rzeczy, niepodobna przywrócić.

Pozostaje ironia, a to w niej właśnie bądź w znużeniu John Ruskin upatrywał powodów, dla których „umysł w pewnym stadium ekscytacji igra z przerażeniem”¹⁶. To zdanie z *The Stones of Venice* należy do bodaj najczęściej cytowanych opinii na temat źródeł specyficznej dla groteski śmieszności. W krajobrazie z wisielcami z grozą nie igra „umysł” rannego, śmiertelnie utrudzonego bohatera. Taką, nie w pełni uświadomioną, intencję można przypisać odtwarzającemu dziecięcą, okrutną fascynację potwornością i znużonemu koszmarem swojej opowieści narratorowi, który tłumi na chwilę „prawdziwą okropność”¹⁷ obrazu przywołując niestosowne – wydawałoby się – niewinne i makabryczne zarazem dziecięce skojarzenia.

O grotesce w *Malowanym ptaku* nie sposób mówić bez uwzględnienia swoistej, ironicznej czy sarkastycznej modalności, w jakiej jest kształtowana. Komiczny grymas desperacji towarzyszy odgrywaniu tych zwłaszcza traumatycznych przeżyć z dzieciństwa (czy ściślej: ich odgrywaniu-powtarzaniu wytwarzającemu efekt traumy), w których na rzeczywiste zagrożenie nakładają się lęki chłopca przed agresją ze strony sił nadprzyrodzonych, magicznych czy demonicznych, niekiedy przedstawianych tak, jakby ich istnienie nie było podawane w wątpliwość¹⁸.

¹⁵ Z. Bieńkowski, *Ćwierć wieków intymności*, Warszawa 1993, s. 267-268. Jako szczególny przykład takiej budzącej śmiech grozy występuje tu, wspomniana przeze mnie powyżej, scena najazdu „Kalmuków”.

¹⁶ J. Ruskin, op. cit., s. 45.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Na przykład – cieśla przy każdej zapowiedzi burzy pęta chłopca, wywozi „daleko od drzew i siedzib ludzkich” (59) i pozostawia tam do czasu wyciszenia nawałnicy, ponieważ wieśniacy są przekonani, że jego czarne, „diabelskie” włosy przyciągają pioruny. Oto relacja o jednej z takich, spędzonych na pustkowiu, burzowych nocy: „Zostawałem sam, wystraszony, wsłuchując się w skrzypienie oddalającego się wozu. [...] Na pewien czas zalegała cudowna cisza, jakby życie roślin i ptaków zupełnie zamarło. Jednakże wciąż słyszałem jęki pustych pól i pastwisk, stękanie samotnych drzew.

Groza w grotesce najczęściej kojarzona jest z tym, co pierwotne, magiczne, niesamowite.

W moim przekonaniu – deklaruje McErloy – podstawowym elementem naszej reakcji na groteskowość czy to w życiu, czy w sztuce jest to poczucie niesamowitości, które powstaje wskutek ponownego przyjęcia pierwotnego sposobu widzenia świata w kategoriach magicznych. Wydaje mi się, że groteskowość jest nieuchronnie związana z agresją tkwiącą w naturze ludzkiej, przez co rozumiem zarówno popęd do przejawiania agresji, jak i – bardziej jeszcze – lęk przed stanieniem się jej ofiarą, i nie chodzi mi tylko o naturalną agresję, lecz także tę ze strony niemożliwych, wszechpotężnych sił, innymi słowy, agresję przez magię¹⁹.

Na pierwszy rzut oka ta charakterystyka w pełni przystaje do świata wykreowanego w *Malowanym ptaku*.

Wedle Freuda, na którego McErloy się powołuje²⁰, pierwiastek „niesamowitego” [*Das Unheimlich*] zawierają tylko niektóre rodzaje lęku:

Wokół mnie przemykały chyłkiem wilkołaki. Z parujących bagien nadlatywały, łopocząc skrzydłami, półprzezroczyste zmary, a krążące w powietrzu zbłąkane upiory cmentarne wpadały na siebie z suchym grzechotem kości. Czułem na skórze ich dotyk oraz lekkie muśnięcia i lodowaty powiew drżących, zamrożonych skrzydeł. Przerażony, przestawałem myśleć. Rzucam się na ziemię i zaczynałem czołgać przez wzbierające kałuże, ciągnąc za sobą umocowaną do pęt uprząż. Nade mną sam Pan Bóg, zawieszony w przestrzeni, odmierzał na wiecznym zegarze czas trwania tego przeraźliwego widowiska. Pomiędzy Nim a mną gęstniała ciemna noc.

Mroku można było dotknąć, chwycić w garść jak skrzep zaschłej krwi, rozsmarować po twarzy i ciele. Wciągałem go ustami, połykałem, dusiłem się nim. Wytoczył dookoła nowe drogi, zamieniał płaskie pole w bezdenną otchłań. Wznosił gigantyczne góry, niwelował pagórki, zasypywał rzeki i doliny. W jego objęciach nikły wioski, lasy, przydrożne kapliczki, ciała ludzi. A Diabeł, siedzący gdzieś daleko poza granicami znanego nam świata, ciskał z nieba żółte jak siarka błyskawice i zza czarnych obłoków wypuszczał dudniące gromy. Każdy piorun wstrząsał posadami ziemi i sprawiał, że chmury osuwały się coraz niżej, aż wreszcie ściana ulewnego deszczu obróciła wszystko w jedno wielkie bagno” (59–60). Podobnych wrażeń chłopiec doznaje wcześniej w lesie: „Ujrzałem wiedźmy zwisające z drzew. Wpatrywały się we mnie, usiłując sprowadzić z obranej drogi i pomieszać mi kierunki. Słyszałem wyraźnie dygot wędrujących dusz, które umknęły z ciał zatwardziały grzeszników. [...] Zewsząd rozlegały się płaczliwe głosy i ponure skrzypienia; to tajemnicze strzygi i upiory próbowały uwolnić się z pni drzew, w których utkwiły zakłète” (s. 36).

¹⁹ McErloy, op. cit., s. 129–130.

²⁰ W przeciwieństwie do wielu innych groteskologów, choć zapewne niejeden z nich zaciągnął u Freuda dług, czerpiąc inspiracje przede wszystkim z rozprawy *Das Unheimliche*.

związane z wypartymi infantylnymi kompleksami i/lub z resztkami czy śladami przewycięzonej pierwotnej, „animistycznej aktywności psychicznej”²¹. „Niesamowite jest więc [...] czymś samowitym, od dawna znajomym. Przedrostek „nie” [„un”] w tym słowie jest jednak znamię wyparcia”²². „Samowite” [*Das Heimlich*] w tym wypadku dotyczy zarówno przeszłości indywidualnej, jak i tej bardziej odległej, która jest wspólna wszystkim ludziom.

Kosiński jednak w *Malowanym ptaku* pokazuje bezpośrednio nie residua jakichś pierwotnych przekonań, tylko widzenie świata w pełni im podporządkowane. W autokomentarzu podkreśla ich naturalne związki z pierwiastkiem infantylnym:

[...] wybór dziecka jako osoby prowadzącej poszukiwania jest szczególnie wymowny, ponieważ tylko na przykładzie rozwoju dziecka możemy prześledzić w przybliżeniu proces ewolucji ludzkiego umysłu. Dziecko patrzy – i uczy się za pośrednictwem tych samych symboli, co wspólnoty pierwotne; wystarczy wspomnieć wizerunki zwierząt czy bliski związek z siłami przyrody²³.

Ale zwraca też uwagę na fakt, iż „zupełnie na opak” stosuje „rozpoznawalne struktury fabularne”²⁴. Do podanych przez niego przykładów można dodać i takie, w których wczesne dzieciństwo przedstawiane jest jako nieuchronnie i „naturalnie” naznaczone skłonnością do wiary w magię, czary i duchy. Chłopiec zaś, mimo bardzo młodego wieku (gdy go poznajemy ma sześć lat) wydaje się bardziej „cywilizowany” niż plemienna społeczność, do której trafia. Figury ludowej demonologii nie osławiają nowego świata. Sprawiają raczej, że staje się on jeszcze bardziej obcy, groźny, niesamowity właśnie, ale bez – tak podkreślanej przez Freuda – znaczeniowej ambiwalencji. Figury te, dla wieśniaków straszne, lecz zarazem zwykłe, „samowite”, nie są znajome chłopcu. Po- zna je dopiero w nowym środowisku i dopiero tam zaczyna, nie podając ich w wątpliwość, traktować wzorem swoich mentorów jako coś materialnie realnego.

²¹ S. Freud, *Niesamowite*, [w:] *Pisma psychologiczne*, t. 3, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 252, 259.

²² Ibidem, s. 256.

²³ J. Kosiński, *Uwagi autora do „Malowanego ptaka”*, s. 227.

²⁴ Ibidem, s. 229.

Dorośli narrator chce być kimś, kto „gruntownie i ostatecznie wyzbył się [...] przekonań animistycznych”²⁵. Opowiada on o swym dziecięcym lęku jako o czymś rzeczywiście, dojmująco doświadczonym; ukazuje go jako pewną realność psychiczną, choć demoniczne źródła tego lęku uważa za niewiarygodne i, zapewne, w pewien sposób komiczne. Takiej komicznej degradacji nie poddaje się jednak, co trzeba podkreślić, niesamowitość ciszy, samotności, duszącej ciemności²⁶. Zwisające z drzew wiedzmy, łopot skrzydeł zmór, suchy grzechot kości upiorów, dygot wędrujących dusz, błyskawice miotane przez diabła czy kopulujące duchy natomiast – budzące ongiś autentyczne przerażenie – jawią się teraz jako groteskowe. I tu jest właśnie miejsce dla ironii, ponieważ element demoniczny, wyrażający się w zniszczeniu, chaosie, rozkładzie, wszechogarniającej grozie pozostaje w wizji Kosińskiego zasadniczym składnikiem życia²⁷. Ponieważ rzeczywiście *wydarzyło się* coś, co wydaje się potwierdzać nasze pierwotne sposoby myślenia, „nasze dawne, zarzucone już przekonania”²⁸ – coś bezprzykładnego, czego nie sposób zrozumieć ani wyjaśnić, a co domaga się przedstawienia. Z drugiej strony nie sposób utrzymywać, że w wydarzeniu tym miały jakiś udział siły nieludzkie: szatan, czarna magia albo choćby demony szaleństwa.

A tu patrz: najpierw jedna wiejska stodoła pomalowana na biało i – duszą w niej ludzi. Potem cztery większe budynki – dwadzieścia tysięcy jak nic. Bez czarów, bez trucizn, bez hipnozy. Paru ludzi, kierujących ruchem, żeby tłoku nie było, i ludzie płynący jak woda z kranu za odkręceniem kurka. Dzieje się to wśród anemicznych drzew zadymionego lasu. Zwykłe ciężarowe samochody podwożą ludzi, wracają jak na taśmie i znów podwożą. Bez czarów, bez trucizn, bez hipnozy.

[...] Oto jest dziwne opętanie człowieka przez człowieka²⁹.

Kosiński – choć, jak twierdził Aleksander Wat, „bez wątpienia wierzy w istnienie demonów”³⁰ – doskonale wie, że zło (i dyktowane przez nie prze-

²⁵ S. Freud, op. cit., s. 258.

²⁶ Zob. ibidem, s. 257.

²⁷ Zob. L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 316.

²⁸ S. Freud, op. cit., s. 258.

²⁹ T. Borowski, *U nas w Auschwitzu...*, [w:] *Wspomnienia, wiersze, opowiadania*, Warszawa 1981, s. 86. Podkr. moje.

³⁰ A. Wat, *Narodziny poety*, „Tygiel Kultury” 1998, nr 11-12, s. 78.

myślne, z iście szatańską obłudą podejmowane wobec Żydów działania psychologiczne czy socjotechniczne, bez których morderstwo na taką skalę nie byłoby możliwe) to rzecz ludzka, nie diabelska: że bywa całkowicie pozbawione namiętności, dojmująco banalne³¹. Dziwnego opętania człowieka przez człowieka (i tego, co ważne, jak jednostka radzi sobie z własną wiedzą o takim stanie rzeczy) niepodobna zatem przebrać w kostium demonizmu – symbolicznego substytutu czegoś zdaniem autora (inaczej) nieprzedstawialnego – bez groteskowo-ironicznego dystansu.

Groteska współczesna – powiada McErloy – ma charakter mentalny, nie infernalny i nie jest sprawką Boga, ani diabła, lecz samego człowieka. [...] tkwi w lękach, poczuciu winy, fantazjach i zaburzeniach psychicznego życia jednostki. [...] Lękami, z którymi igra [...] są nie nadprzyrodzone demony czy krwiożercze chimery, lecz bezsilność wobec świata i rozpad psychiki, i to jest w niej najbardziej nowoczesne³².

Do tego, by uznawać ją za sprawkę potężnych, złowrogich sił pozaludzkich konieczna była jeśli niewiara w te siły, to przynajmniej brak pewności co do ich nieistnienia.

„Groteska jest językiem uczuć, będącym milczącym motorem naszych działań. Stąd wynika wywrotowy charakter sztuki”³³ – to słowa samego Kosińskiego.

Antybaśniowe arcydzieło, czy paszkwil?

Dla Marii Janion [...] utwór Kosińskiego jest przekazem symbolicznie ukształtowanego dramatycznego i bolesnego świata wewnętrznego (Kosiński sądził, że bez pomocy symboli ten świat wewnętrzny byłby dla czytelnika całkowicie niezrozumiały). Jest opowieścią mityczną, której najgłębszych sensów nie należy łączyć z jakimikolwiek konkretnymi biograficznymi³⁴.

³¹ Zob. *Sztuka jaźni – szkice à propos „Kroków”*, przeł. H. Dasko, [w:] *Przechodząc obok*, s. 251-252.

³² McErloy, op. cit., podkr. moje, s. 155, 166.

³³ J. Kosiński, op. cit., s. 259.

³⁴ M. Janion, *Nie wiem*, [w:] *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 407.

Tę wyrazistą tezę interpretacyjną powtarza Janion w *Żyjąc tracimy życie* za swym studium na temat *Malowanego ptaka*, opublikowanym w zbiorze, który opatrzyła znaczącym podtytułem *Eseje o wojnie*. Sformułowała ją opierając się w znacznej mierze na wypowiedziach zawartych w autorskich komentarzach paratekstualnych. Teoria sztuki i artystyczna praktyka Kosińskiego wzajemnie się oświeclają. Bez uwzględnienia jego *credo* artystycznego nie sposób uniknąć fałszywych wykładni i ocen powieści³⁵. Za to *credo* uznaje Janion następujący fragment z *Uwag autora*:

Nie ma sztuki, która byłaby rzeczywistością; sztuka to sposób używania symboli, dzięki którym nie dająca się inaczej opisać rzeczywistość subiektywna staje się możliwa do przekazania³⁶.

Autor podzielał też zapewne przekonanie, że „[n]ie istnieje bezpośrednia, niesymboliczna mowa zła doznanego, poniesionego lub popełnionego”³⁷.

W swojej wykładni powieści jako punkt odniesienia wyzyskuje Janion kluczowe tematy artystycznych i pozaartystycznych wypowiedzi Kosińskiego takie, jak: stale przez niego drażony problem jaźni; obcość i sztuka – za pośrednictwem konstrukcji symbolicznej obiektywizująca to, co osobiste, intymne – jako jedyny sposób przezwyciężenia obcości; dążenie jednostki do wyzwolenia się spod presji zbiorowości. Ekspozuje rolę wyobraźni jako centralnej kategorii jego skrajnie indywidualistycznej estetyki. Przypomina o kontekstach, w których Kosiński lokuje symboliczne treści swojej wizji³⁸. Szczególny nacisk kładzie na etnograficzne źródła symboliki zła. O pokazanym w *Malowanym ptaku* okupacyjnym koszmarze Janion mówi tak, jakby był on co najwyżej elementem dekoracji, w których rozgrywa się dramat wewnętrzny – jedyny istotny przedmiot przedstawienia. Właściwie tylko wspomina o wojnie, gdy powiada, że stanowiła świetną pożywkę dla naturalnego okrucieństwa

³⁵ Zob. eadem, *Sam w ciemni*, [w:] *Płacz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 193.

³⁶ J. Kosiński, *Uwagi autora*, s. 222. M. Janion, op. cit., s. 193.

³⁷ P. Ricoeur, *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna – I*, przeł. H. Bortnowska, [w:] idem, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, opracowanie i wprowadzenie S. Cichowicza, Warszawa 1985, s. 78.

³⁸ Np. przywołana przezeń Jungowska koncepcja archetypu dziecka w interpretacji Janion (op. cit., s. 196) uprawomocnia hipotezę, że dzieje powieściowego bohatera powinny być odczytywane jako symboliczna opowieść „o mrocznych, wewnętrznych perypetiach jaźni”, ponieważ dziecko jest jej symbolem.

dziecięcego i dla bezwzględności zastygłych „w stanie okrutnego dzieciństwa”³⁹ powieściowych chłopów.

Jednakże tym, co uzasadnia całą tę interpretacyjną konstrukcję jest właśnie prawie przemilczana w wywodzie Janion wojna i z jej czasem związany konkretny biograficzny; jeden zaledwie co prawda, ale za to koronny – fakt, iż Kosiński był ocalańcem z Holocaustu.

Kosiński miał rację: nie chciał *Malowanym ptakiem* nikogo urazić ani znieważyć. Chciał przekazać to, co uznał za swój największy skarb: symbolicznie ukształtowany, dramatyczny i bolesny, własny świat wewnętrzny. I to właśnie mu się udało w sposób wyjątkowy. Pozostawił mroczne ostrzeżenie, gdyż nosił w sobie dramat – jak wszyscy, którzy przetrwali zbrodnię i zagładę. „Chłopiec w *Malowanym ptaku* ucieleśnia dramat naszej cywilizacji: tragedia zbrodni zawsze pozostaje z żywymi”⁴⁰.

Ostatnie zdanie to kolejny cytat z *Uwag autora*...

Maria Janion nazywa *Malowanego ptaka* arcydziełem⁴¹. Stanisław Lem natomiast, w *Filozofii przypadku*, obrał tę powieść za przykład „udatnego falsyfikatu”: dzieła z „dennego poziomu” literackiej hierarchii, które zostało przez „znawców” wywindowane „w kierunku szczytów – za sprawą rozmaitych okoliczności”⁴². Te okoliczności to z jednej strony brak zainteresowania literaturoznawców literaturą trzeciorzędą i w konsekwencji nieznajomość, ergo – niemożność rozpoznania jej trywialnych chwytów. Z drugiej zaś strony, rodzaj moralnego szantażu (Lem wprost o tym nie mówi, ale taki wydaje się sens jego rozproszonych uwag) wykorzystującego biografię autora i historyczne okoliczności gehenny bohatera oraz... lęk krytyków przed posądzeniem o purytanizm, zaściankowość, powierzchowność.

Według Lema bowiem *Malowany ptak* daje się sprowadzić do serii „scen egzemplifikujących monografię psychopatologii seksualnej, z uwzględnieniem zwłaszcza sadomasochizmu”⁴³. Powód oburzenia autora *Filozofii przypadku* na autora powieści dobrze zobrazuje kolejny, obszerny, cytat:

³⁹ M. Janion, op. cit. s. 198

⁴⁰ Ibidem, podkr. D. Sz., s. 201-202. Por. J. Kosiński, op. cit., 240.

⁴¹ Zob., ibidem, s. 194.

⁴² S. Lem, *Los społeczny, czyli znaczenie dzieła*, [w:] idem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 1968, s. 225, 221.

⁴³ Ibidem, s. 221.

Jakoż to, co tak zdumiało znawców w „Ptaku malowanym”⁴⁴, można odnaleźć w wielu pornograficznych piśmiągach, i nawet schemat narracyjny wykazuje tu formalne zbieżności, ponieważ jest pretekstowy i tak nastawiony, żeby maksimum informacji sprośnej połączone było w całość narracyjną za pomocy minimum informacji spajającej. Trzeba powiedzieć wyraźnie, że pasożytowanie seksualne na epoce ludobójstwa jest jedną z większych obrzydliwości, jakie można sobie wyobrazić. Ponieważ nastawionemu seksualnie sadyście realizm ludobójczych praktyk niemieckich nie bardzo odpowiada, skoro idzie o rodzaj uprzemysłowionej rzeźni, a nie o panopticum orgiastyczne, autentyzmowi przychodzi w sukurs pseudologia pornographica. Uniewinnienie aż świątobliwe zyskuje ona w wygodnym dla sumienia przekonaniu, że o wszystkich okropnościach, co zaszły, trzeba się dowiadywać przez pamięć zamęczonych⁴⁵.

Wypowiedź Lema – a zwłaszcza jeszcze jeden jej *passus*, wedle którego *Malowany Ptak* „to paszkwil spreparowany ad usum konkretnych «zamówień»”⁴⁶ – niepokojąco współbrzmi z głosami krytyków atakujących utwór ze względów jednoznacznie ideologicznych, często w odpowiedzi na konkretne zlecenie polityczne⁴⁷. Wybrałam ją jednak spośród wielu

⁴⁴ Chodzi zapewne o to, co uważano błędnie za „«malignę» i «fantasmagorie» małego nieszczęśnika”, w których dopatrywano się pewnej wielkości, „a to dla” powieściowej „śmiałości i gwałtowności bez granic”; ibidem, s. 221-222.

⁴⁵ Ibidem, s. 223-224.

⁴⁶ Ibidem, s. 222.

⁴⁷ Historię ideologicznej recepcji *Malowanego ptaka* omówiła M. Adamczyk-Garbowska (*Ideologiczne uwarunkowania polskiej recepcji twórczości Jerzego Kosińskiego*, [w:] *Być tu i tam...*) zwracając uwagę na jedność miażdżących głosów krytyki krajowej i emigracyjnej (tu jednak częściej zdarzały się też opinie przychylnie) z powtarzającymi się zarzutami „żydowskiej niewdzięczności”, „polakożerstwa”, pornograficzności i patologiczności – po ukazaniu się powieści w Stanach Zjednoczonych i w Europie Zachodniej oraz na pewną zmianę tonu na bardziej wyważony, mimo wyraźnej polaryzacji ocen, w recenzjach towarzyszących publikacji przekładu utworu w Polsce (1988 r.). Zaostrzenie tej polaryzacji a nawet powrót do retoryki znanej z pierwszego okresu zainteresowania powieścią były reakcją na ukazanie się książki Joanny Siedleckiej, *Czarny ptasior* (1994 r.) oraz – w mniejszym stopniu – tłumaczenia tekstu J. P. Sloana, *Jerzy Kosinski: A Biography* (*Jerzy Kosiński. Biografia*, przeł. E. Kulik-Bielińska, Warszawa 1996). Na „zdumiewającą zgodność ataków na Kosińskiego z prawa jak i z lewa, zarówno skrajnych wsteczników emigracji, jak i komunistycznej prasy w Polsce. Nawet tożsamość ich frazeologii, jak gdyby jedni kopiowali drugich”, pierwszy bodaj zwrócił uwagę A. Wat (op. cit., s. 80). Zob. też, co

podobnych dlatego właśnie, że można zasadnie przypuszczać, iż powstała niezależnie od takich uwarunkowań. Decydującą rolę odegrało w tym wyborze to, kto jest jej autorem. Zależało mi na zestawieniu dwu skrajnie odmiennych opinii o powieści Kosińskiego, pochodzących od uznanych znawców literatury; takich w dodatku, którym trudno byłoby przypisać jakieś zdecydowanie wrogie opcje ideowe⁴⁸. Co do nazwy paszkwil (a jest to kwalifikacja nadawana powieści ze szczególnym upodobaniem) wszystko wskazuje jednak na to, że jego ofiarą, również w ocenie Lema, padli bezgrzeszni polscy wieśniacy. Ale „zamówienia”, o których mówi, nie są już na pewno częścią antypolskiego spisku żydowskiego, nie złożyli ich też imperialiści amerykańscy ani zachodnioniemieccy rewanżyści. Ich niewysychającym źródłem jest publiczność, zawsze złąkionna przedstawień brutalnego seksu i przemocy – zwłaszcza, gdy jest ona

[...] zamaskowana pretekstem, nie tylko ułatwiającym przejście przez sita cenzury, lecz uspokajającym nadto faryzeuszkim chwytem sumienia czytelnika, pożądającego zarazem i nieprzyzwoitości, i ekskuzu⁴⁹.

Na uwagę zasługuje fakt, że eksponowane w negatywnych ocenach *Malowanego ptaka* powieściowe obscena („kopulacyjny maraton polskich wieśniaków”⁵⁰, jak to wdzięcznie ujmuje Lem) są przez chwalców utworu w zasadzie pomijane milczeniem. Krytycy nie znajdują dla nich miejsca w porządku swoich interpretacji, poprzestając – inaczej niż w przypadku dokładnie analizowanych problemów i sensów perwersyjnego erotyzmu z późniejszych skandalizujących fabuł Kosińskiego – na banalnych konstatacjach o stowarzyszeniu seksu i śmierci czy o inspiracji malarzkimi wizjami Hieronima Boscha. Według Janion natomiast sceny przedstawiające brutalne najczęściej akty seksualne nie zakłócają „szczególnej

o recepcji *Malowanego ptaka* pisze M. C. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona. Polska pamięć Zagłady*, przeł. A. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 50 i n.

⁴⁸ Mam oczywiście świadomość, że ranga gatunkowa obu tych wypowiedzi jest nieporównywalna. Janion poświęciła *Malowanemu ptakowi* osobny, wypracowany esej oparty na wnikliwej, choć zapewne tendencyjnej, lekturze powieści. Lem chyba jej nie przeczytał, a co najwyżej przekartkował (o czym świadczy m. in. sprawozdanie z obscenicznego treści utworu; zob. op. cit., s. 221), i wykorzystał jako *exemplum* jedynie pewnych aberracji aksjologicznych towarzyszących prokurowaniu bestsellerów.

⁴⁹ S. Lem, op. cit., s. 221,

⁵⁰ Ibidem.

całości estetycznej” powieści, bowiem współtworzą (jako kolejne reprezentacje zła) jej symboliczną konstrukcję, wpisaną w chłopsko-dziecięcy obraz świata. „Jaskrawa frenezja” służy właśnie budowaniu takiej optyki. „Jedna z najbardziej drastycznych scen *Malowanego ptaka* – spółkowanie dziewczyny z kozłem – jest przecież obrazem-symbolem chłopsko-pogańskiej czarnej mszy”⁵¹. Innych Janion nie przywołuje; być może dlatego, że trudno byłoby znaleźć dla nich równie wyraziste symboliczne analogie w obrębie ludowej kultury.

Kosiński w zasadzie nie tłumaczy się z tego, co w świecie *Malowanego ptaka* było postrzegane jako nadreprezentacja seksu. Nie poświęca tej sprawie specjalnej uwagi ani w żadnym z dwu paratekstów bezpośrednio odnoszących się do tej powieści – czyli w *Uwagach autora* z 1965 roku i w *Postowiu* z 1976 roku – ani w innych wypowiedziach, w których do niej nawiązuje. Deklaracje typu: „Mało co interesuje mnie tak, jak zachowania seksualne ludzi, ponieważ wnioski wyciągane na ich podstawie są bardzo wiarygodne” czy – „interesuje mnie człowiek, a seks jest elementem człowieczeństwa”⁵², choć ogólne, rzucają jednak jakieś światło na intencje Kosińskiego co do roli, jaką prezentacja różnorodnych zachowań seksualnych, naturalistyczno-symboliczny teatr erotycznego koszmaru, miała odegrać w powieści. Była po prostu istotnym, symbolicznym sposobem informowania o „człowieczeństwie” zaludniających jej świat, wiarygodnych, bo niemal wolnych od przymusów wyprodukowanych przez kulturę, postaci – człowieczeństwie niewątpliwym, wedle sugestii możliwych do wyczytania z motta, tylko dla Boga. Stowarzyszenie seksu i zagrożenia śmiercią, natrętne, prowokacyjne umieszczanie obok siebie obrazów brutalnych aktów seksualnych i obrazów ewokujących Zagładę – obrazów, których niewspółmierność szokuje tak, jak zuchwałe zestawienie treści jawnie erotycznych i religijnych – można też opisać jako kolejne świadectwo groteskowego modelowania tego świata. Taki trop podsuwa sam Kosiński, gdy pisze:

[i] stnieje rodzaj groteski – ten znany ze snów i surrealizmu – w którym symbole nie powiązane ze sobą tematycznie, charakterem czy ładunkiem emocjonalnym, łączą się ze sobą, tworząc rodzaj kolażu, odbieranego na poziomie podświadomości. Tu również dzieło owo-

⁵¹ M. Janion, op. cit., s. 199.

⁵² J. Kosiński, *Dwudziestominutowy występ*, przeł. T. Tarkowska, [w:] *Przechodząc obok*, s. 66.

cuje rodzajem reakcji normalnie niespotykanej. Uczucia, których doświadczamy, zaskakują nas, wynosząc na powierzchnię ukryte dotąd prawdy.

Przesuwanie poszczególnych obrazów, umieszczanie ich w obcym dla nich zazwyczaj kontekście, zapoznaje nas z inną rzeczywistością, położoną wśród tej, którą znamy na co dzień. Bosch był mistrzem groteski tego rodzaju. Umieszczał obrazy erotyczne w scenarii wymagającej obrazu religijnego, i *vice versa*. W ten sposób ilustrował przesadzone, zagmatwane i dziwaczne związki żyjące w podświadomości. Efektem jest rzeczywistość z koszmarów sennych, szokująca, przedziwna i łatwa w odbiorze. Łączy się w niej zarówno to, co znajome, jak i to, co oszałamia⁵³.

To właśnie owa podejrzana łatwość, z jaką odbieramy koszmarną przecież rzeczywistość *Malowanego ptaka* – efekt właściwego grotesce oddalenia od potocznych wyobrażeń o świecie i ludzkim doświadczeniu – mogła skłonić Lema do dopatrzenia się w tej powieści „pasożytowania seksualnego na epoce ludobójstwa”⁵⁴ i sprawić, że nie dostrzegł w niej

⁵³ Tenże, *Sztuka jaźni...*, [w:] j. w., s. 259.

⁵⁴ Za takie pasożytowanie uznać można autentyczne powieści pornograficzne – powstające w latach sześćdziesiątych w Izraelu, w tym samym czasie, w którym odbywał się tam proces Adolfa Eichmanna. O ich niezwyklej popularności przypomniła I. Kershner (*Israel's Unexpected Spin-off From a Holocaust Trial*, „The New York Times”, 6 september 2007) w związku z premierą dokumentalnego filmu Ariego Libsknera, *Stalags: Holocaust and Pornography in Israel*. Libskner twierdzi, że pamięć o Zagładzie wśród dzisiejszych Izraelczyków jest napędzana przez tę samą mieszaną „grozy, sadyzmu i pornografii”, którą karmiona była poprzednia generacja. Jako pornografia traktowane są obecnie przez część izraelskiej krytyki akademickiej powieści Yehiela Feinera De-Nur – pierwszego twórcy piszącego o Holokauście po hebrajsku, publikującego pod pseudonimem Ka-Tzetnik 135633 (był to jego numer w Auschwitzu) lub K. Tzetnik (czyli Kacetnik). Najgłośniejszy utwór K. Tzetnika, *Dom lalek* (1953 r.), zaliczany do głównego nurtu tamtejszej holokaustowej literatury, nadal – mimo wielu wątpliwości – uchodzi za opowieść o losach siostry autora, zmuszanej w obozie śmierci do świadczenia usług seksualnych oficerom SS. W późniejszej powieści pt. *Piepel* w takiej samej roli obsadził swego brata. Wspominam o tym, by zwrócić uwagę na fakt, iż – godne zapewne głębszej analizy kulturowej – zjawisko łączenia wątków pornograficznych, lub uchodzących za pornograficzne, z Holokaustem czy erotyzacja Holokaustu – nie tylko nie są literackim produktem postpamięci jedynie (np. *Biały hotel* D. M. Thomasa czy ostatnio *Wieczory kaluki* H. Jacobsona, a nawet *Łaskawe* J. Littela; zob. też A. Holtzman, *Holocaust w literaturze hebrajskiej*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 148-151), ale też, że zetknąć się z nim można było – po pierwsze – już w tekstach tworzonych przez ocalałców; po wtóre: w tekstach bardzo dalekich od fantazmatycznej poetyki *Malowanego ptaka*.

nawet cienia, śladu antybaśni – gatunku, którego „w folklorach nigdy [...] nie było”, który „nigdy nie powstał”. Możliwe okazało się jednak nie tylko jego mistrzowskie „czysto logiczne” wymodelowanie, ale też rozpoznanie konstrukcyjnych i ideologicznych jakości, konstytuujących tę nieistniejącą jakoby formę, w pismach de Sade’a⁵⁵, nieraz nb. obsadzanych przez Kosińskiego w roli kontekstu rozjaśniającego pewne motywy jego własnej twórczości (np. teatralizacja jako sposób przedstawiania aktywności jaźni). Takie przekonanie uniemożliwiło też autorowi *Filozofii przypadku* dostrzeżenie w powieści Kosińskiego – chociażby w scenie najazdu „Kałmuków” – przebłyków tego samego, co u Sade’a potępieńczego komizmu, wynikającego

z zacieklego poszukiwania coraz niesamowitszych spiętrzeń okropności, które minimum refleksji czyni śmiesznymi – właśnie w elefantizmie wyuzdania przekraczającego granice wszelkich, więc i fizycznych, możliwości⁵⁶.

To prawda, że model antybaśni – skonstruowany przez Lema, wedle jej własnej logiki zdarzeniowej i narracyjnej, której nie sposób sprowadzić do „prostej inwersji parametrów baśniowych” – nie nadaje się, w czystej postaci, do opisywania świata *Malowanego ptaka*. Największą bodaj przeszkodę w uzasadnianiu adekwatności tego modelu do powieści stanowi w niej niedobór *Schadenfreude*, słowem: niedostatek sadyzmu. Dla autora *Markiza w grafie* bowiem jedyną racją, dla której antybaśniowi źli czynią zło jest czerpana zeń doraźna przyjemność, spazm wywołany cierpieniem dobrych, domagające się ciągle nowych podniet „ulotne doznanie ginące wraz ze śmiercią ofiary”⁵⁷. Wyniszczenie wszystkich tropionych nieszczęśników, cnotliwych dawców antybaśniowego szczęścia, nie będzie jednak (paradoksalnie) oznaczać triumfu, tylko klęskę zła. Po wyczerpaniu jego źródła, czyli nieszczęścia innych, szczęście ustanie nie mając się czym żywić. Zło w antybaśni nie jest, rzecz jasna, bezinteresowne, ale nie jest też jedynie środkiem do celu. Nie zadaje się go w imię dobra ludzkości, narodu, jakiejś klasy czy grupy. Inaczej zatem niż to nieraz bywało w dziejach powszechnych, doskonale obywa się bez takich faryzejskich uzasadnień.

⁵⁵ Zob. S. Lem, *Markiz w grafie*, „Teksty” 1979, nr 1, s. 29, 43.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, s. 41.

Otóż wydaje się, że w *Malowanym ptaku* nie ma tak rozumianego, a wedle Lema konstytuującego gatunek, zła. Nic nie wskazuje na to, by fizyczna i psychiczna męka chłopca czy innych prześladowanych sprawiała prześladowcom szczególną uciechę. Satysfakcję przynosi zapewne wyładowanie gniewu w okrutnych czynach oraz karanie winnych co najmniej tak okrutne, jak ich rzekome czy rzeczywiste występki, a nie samo okrucieństwo⁵⁸. Wyjątek stanowią tu zachowania wiejskich wyrostków, którzy wyraźnie dręczą małego bohatera dla przyjemności. Tajemnicę – metodyczne tortury zadawane mu przez Garbosza. Odpowiedzialni za krwawą orgię, zamroczeni alkoholem „Kałmucy” niewątpliwie czerpali rozkosz ze swych straszliwych czynów, ale wyboru zła nie sposób uważać za dokonany przez nich w pełni świadomie, suwerennie, „bez zewnętrznych nacisków, jak wybierają dobro bohaterowie bajek”⁵⁹ – co, zdaniem Lema, wyróżnia antybohaterów antybaśni.

W utworze Kosińskiego pozostaje jednak tak dużo motywów istotnych dla niej (jako pewnego faktu dyskursywnego), a nieobecnych w innych formach fantastyki, że niepodobna całkowicie zlekceważyć tego wymiaru gatunkowej instrumentacji, zaprzęgniętego do kształtowania symboliczno-parabolicznego profilu powieści. Chodzi tu przede wszystkim o to, co określa światopogląd gatunku – o zasadę uniwersalnej nieżyczliwości, pociągającą za sobą nieustanny przybór i eskalację zła. Na jego wiarę przechodzą też dobrzy (nawet protagonista), co nigdy nie przydara się zacytnym bohaterom baśniowym. Pozostałe na pobojuwisku niedobitki tych, którzy mu nie ulegli gwarantują, że i w przyszłości nie zabraknie ofiar – żywicieli⁶⁰. Za najważniejszy argument na rzecz aspektowej antybaśniowości *Malowanego ptaka* uważam – po pierwsze – fakt, iż w kategoriach przypisanych tej formie przez Lema, postrzega otaczający go świat dziecięcy bohater powieści przekonany, że dobro, niewin-

⁵⁸ W *Pogrążonych i ocalonych* (przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2007; rozdział *Przemoc zbędna*) P. Levi pisze, co prawda, o udziale *Schadenfreude* właśnie w praktyce „ostatecznego rozwiązania”, o niezliczonych aktach zbędnego – jeśli zważy się na główny cel tego projektu – okrucieństwa hitlerowców. „Wróg miał nie tylko umrzeć; miał umierać w męczarniach” (ibidem, s. 148). Konkluzja tego wywodu jest jednak taka, że z punktu widzenia sprawców tych męczarni, było ono niezbędne: skrajna degradacja ofiar – ich odczłowieczenie – ułatwiała wykonanie zadania.

⁵⁹ S. Lem, op. cit., s. 37,

⁶⁰ Pamiętamy, że zdaniem Lema (ibidem, s. 32) w antybaśni „dobro nie jest dla zła czynnikiem zakłócającym, lecz konstytutywnym [...] ontycznie, a nie tylko narracyjnie”, jak w przypadku baśni, które bez zła nie powstałyby, bo nie byłoby o czym opowiadać, choć baśniowe dobro bez zła jest możliwe.

ność nie mają innej racji bytu niż karmienie bezcelowego, nienasyconego zła. Dlatego należy opowiedzieć się po jego stronie. Po wtóre zaś – że tak jednostronna wizja świata jest stowarzyszona z deformacją charakterystyczną dla groteski.

Świadectwo autorskich paratekstów

W *Pustelniku z 69 ulicy* – swoim ostatnim utworze – Kosiński wkłada w usta jednego z bohaterów taką oto charakterystykę twórczości Norberta Kosy'ego, protagonisty wyposażonego w cechy pozwalające na rozpoznanie w nim znaczących podobieństw do samego autora.

Nienawiść, a nie gwałt – o tym pisze Kosy [...] – Pisze o tym z nienawiści i ponieważ nienawidzi wszystkiego, co ma cokolwiek z nienawiścią wspólnego, łącznie z gwałtem – gwałt to dla niego akt nienawiści – pisze o nim nienawistnie⁶¹.

Malowany ptak to napisana nienawistnie powieść-ostrzeżenie o nienawiści; tak ją przedstawia autor. Być może również o tym, jak nienawiść degradowa pamięć i rozpala wyobraźnię. Gra pamięci i wyobraźni jest centralnym motywem *Uwag autora*. Za motto do nich obrał Kosiński przytoczony w oryginale fragment z *Sodome et Gomorrhe*, mówiący o płynności granic między tymi dwoma predyspozycjami umysłu, podobieństwie obrazów przez nie uformowanych, jednakiej rzeczywistości arbitralnych, ograniczonych, nieuchwytnych wytworów wspomnienia i marzenia⁶².

Drugim ważnym motywem, stowarzyszonym z tym pierwszym, jest gra faktu – źródła inspiracji dla wyobraźni – i konstrukcji symbolicznej, w którą zostaje przekształcony w procesie twórczym. Kosiński nie zrywa więzi między losami bohatera a własnym doświadczeniem z okresu dzieciństwa tak kategorycznie, jak prezentuje to Janion. Autor *Uwag...* wyraźnie daje nam do zrozumienia, że fakt – co prawda zazwyczaj przerysowany, skondensowany, wzbogacony przez fantazję, przemieszczony lub rozszczepiony na szereg wypadków przeplecionych z innymi, na nowo skonfigurowanych – czai się za każdym przedstawionym w powieści czynem, zdarzeniem czy doznaniem. Z drugiej strony tenże autor równie wyraźnie podaje w wątpliwość zasadność doszukiwania się w utworze intencji autobiograficznych. Swoista *langage double*, jaką w tym

⁶¹ J. Kosiński, *Pustelnik z 69 ulicy*, przeł. R. Czarny, Warszawa 1993, s. 526.

⁶² Zob. M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. IV, *Sodoma i Gomora*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1974, s. 180.

perytekście posługuje się Kosiński, nie ułatwia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy według niego historia opowiedziana w *Malowanym ptaku* „jest prawdziwa czy zmyślona”? (przywołuję tu podstawowy składnik pytania-lejtmotywu wypowiedzi prefacjalnych towarzyszących osiemnastowiecznym powieściom epistolarnym). Czy autor chce byśmy czytali ją jak fikcję, czy jak przysłoniętą alegoryczno-symboliczną maską osobisty dokument-świadek? Jednakże zarówno w *Uwagach autora*, jak i we wszystkich innych autorskich epitekstach, w których mowa jest o tej powieści, niewątpliwie dominują wypowiedzi podkreślające jej charakter fikcjonalny i moderujące sugestie, iżby fikcja ta miała mocny fundament faktograficzny⁶³. Z jednej zatem strony Kosiński powiada o sobie, w charakterystycznej dla autokomentarzy obiektywizującej manierze, iż:

[a]utor nie tyle sporządza katalog dorosłego, ułożony ze starannie dopasowanych faktów, co wyrzuca z siebie poszarpane bólem i spotęgowane strachem wspomnienia, impresje i odczucia dziecka (s. 226).

Z drugiej strony natomiast (dwie kartki wcześniej) – podaje w wątpliwość spontaniczność owych wspomnień, impresji i odczuć ujawniając, jaki udział w ich kształtowaniu miała świadoma metaforyczna konstrukcja w funkcji reprezentacji pracy „podświadomości”. Kosiński nb. tak często przywołuje to słowo w swoich paratekstach, że wydaje się ono centralnym hasłem autorskiego leksykonu.

Malowany ptak, w takim razie, może być wizją siebie z okresu dzieciństwa, wizją, a niebadaniem tego okresu czy próbą powrotu. Ta wizja, to poszukiwanie czegoś utraconego, może być zrealizowana tylko poprzez metaforę, przez którą podświadomość najłatwiej się objawia i do której najnaturalniej dąży. Miejsca i okoliczności wypadków są nie mniej metaforyczne, gdyż cała podróż mogła się przecież odbyć wyłącznie w wyobraźni. Podobnie jak metaforyczne są miejsca, tak i postacie stają się archetypami, symbolami

⁶³ Dominującym deklaracjom tego typu łatwo można jednak przeciwstawić te fragmenty wspomnieniowo-formacyjnych opowieści autora, w których zdarzenia i sytuacje bliskie przedstawionym w powieści – począwszy od porzucenia w „niewielkiej wiosce, zagubionej wśród bagien Prypeci na Polesiu” (*Konie*, przeł. H. Dasko, [w:] *Przechodząc obok*, s. 90–91) a skończywszy na utracie mowy i powojennym pobycie w sierocińcu (*Bóg i...*, przeł. P. Kołyszko, [w:] j. w., s. 174) ukazane zostały właśnie jako „fakty” z jego dzieciństwa.

rzeczy na równi odczuwalnych i na równi nieuchwytnych, chociaż jako symbole są podwójnie prawdziwe; wyrażają bowiem to, co reprezentują <224>⁶⁴.

W eseju *Aleksander i Andrzej Watowie*, datowanym na 1989 rok, Kosiński powtarza jeszcze dobitniej:

Nie wróciłem i nie powrócę do wiosek, przez które przeszedłem w czasie wojny, ponieważ to, co chciałem powiedzieć sobie i innym, wyraziłem już za pomocą przerośnięć. Nie interesują mnie dokładne wspomnienia, bo im nie dowierzam. W moim przypadku pasja wyświadczenia zamazuje wspomnienia⁶⁵.

Bohater to zatem – jak chce Kosiński – „postać mityczna, Chłopiec-zbieg” (i tu, jak widać, Janion podąża tropem interpretacji zaproponowanej w *Uwagach autora*). Natomiast „wieśniacy z *Malowanego ptaka*” symbolizują i personifikują poziom, na który druga wojna światowa sprowadziła tak zwaną cywilizację europejską”. Całą rzeczywistość przedsta-

⁶⁴ Za szczególnie wyrazisty przykład owej konstrukcji metaforycznej można uznać „chwyt formalny” określony przez Kosińskiego jako „użycie podfabuły naturalnej” (*Uwagi autora*..., s. 228). Chwyt ten, o czym wspominałam w I części artykułu, ma służyć budowaniu – w trybie symbolicznej repetycji bądź prefiguracji – analogii między światem ludzkim i zwierzęcym.

⁶⁵ J. Kosiński, *Aleksander i Andrzej Watowie*, przeł. J. Zieliński, [w:] *Przechodząc obok*, s. 19; podkr. moje. W przywoływanym już tutaj szkicu, *Narodziny poety* (op. cit., s. 78), A. Wat nazwał *Malowanego ptaka* „Chimerą, o której nie można wiedzieć, co w niej jest snem a co jawą, czy jest snem czy jawą. [...] Prawda i poezja w ich przeplocie ma tu dziką siłę o archaicznych rezonansach, która z chaosu powstaje i w chaos się obraca”. Wat był ponadto przekonany, że Kosiński zatracił świadomość „granicy między jawą a snem; między [...] koszmarami a rzeczywistością przeżyty przez niego «realnie»” już wówczas, gdy przez całe lata opowiadał różnym swoim przyjaciołom historie wykorzystane później w powieści. „Słuchając go wtedy – pisał – byłem przeświadczony, że [...] ten przeplot jawy i snu dalej żyje w Kosińskim życiu autonomicznym, od niego niezależnym, że, co więcej, dojrzewa w nim, rośnie i żywi się jego substancją. [...] Tak rodzi się poeta”. Trzeba jednak pamiętać o zastrzeżeniu poczynionym, przy okazji refleksji nad pracą pamięci, przez Primo Levięgo (op. cit., s. 22): „każde wspomnienie przywoływane zbyt często ma skłonność, by kostnieć, stawać się stereotypem, przybierać postać już wypróbowaną, skryzalizowaną, udoskonaloną i upiększoną, która wdziera się w miejsce wspomnienia pierwotnego i zaczyna żyć własnym życiem”. Choć w przypadku *Malowanego ptaka* nie sposób, rzecz jasna, mówić o upiększaniu wspomnienia, trudno pominąć rolę, jaką w jego formowaniu i poniekąd konstruowaniu odegrały te opowieści.

wioną powieści „można postrzegać jako świat wyraźnych, podstawowych symboli, prostych kluczy do kultury europejskiej połowy dwudziestego wieku”⁶⁶.

„Podświadomość” jako instancja zarazem źródłowa i odbiorcza dla zabiegów symbolizacji i stowarzyszonej z nią metaforyzacji staje się w autorskich paratekstach figurą umożliwiającą – paradoksalnie – znaczące przesunięcie w polu intencji kategoryalnych. Celem, mimo stosowania ekspresjonistycznych chwytów, nie jest ekspresja, lecz aktywizacja funkcji apelatywnej: wywoływanie określonych reakcji emocjonalnych odbiorcy, terapia szokiem.

Nie pamiętamy siebie z okresu, kiedy mieliśmy sześć lat, ale pamiętamy dramaty tego wieku. Ja się składałam z wielu takich dramatów. W życiu dorosłym próbuję je przekształcać w coś, co poruszy innych, i w ten sposób wynagradzam sobie traumatyczne dzieciństwo. A czyż moje dzieciństwo, przypadające na lata drugiej wojny, mogło nie być traumatyczne?

Podpowieź co do zasad, wedle których to przekształcenie miałyby się dokonywać, zawdzięcza Kosiński właśnie Aleksandrowi Watowi. To on miał powiedzieć: „Musisz dotknąć czytelnika, ponieważ historia sama przez się wcale go nie dotyka”⁶⁷. Czy zdołałby dotknąć, poruszyć amerykańskich czytelników, do których przede wszystkim powieść była adresowana, przedstawiając historię swego dzieciństwa w takiej wersji, w jakiej wyłoniła się z biograficznych opowieści Siedleckiej i, korzystającego z jej ustaleń, Sloana? Czy ktokolwiek w ogóle zechciałby wysłuchać takiej niemal „idyllicznej” narracji? Mogłaby okazać się niewystarczająco dramatyczna, nawet gdyby uwzględnić jej nieuchronne modyfikacje, wynikające z różnych doświadczeń, punktów widzenia oraz odmiennej wrażliwości narratorów – Polaków z okolic, w których ukrywali się podczas okupacji Kosińscy (Lewinkopówie) i żydowskiego dziecka świadomego zagrożenia, które mogło dotknąć również ukrywających rodzinę. I rzecz nie polega jedynie na tym, że – jak uświadamiał chłopcu Mitka Kukułka – czyjeś chamskie zachowanie może przecież zabołeć „niczym smagnięcie biczem” a jedno tylko uderzenie odczuwamy często tak, jakby „spadło” na nas „tysiąc ciosów”⁶⁸. Ważne jest nie tylko to, co i jak się pamięta, ale

⁶⁶ *Uwagi autora*, s. 235, 233, 230.

⁶⁷ Kosiński, *Poruszyć myśl*, s. 46, 45.

⁶⁸ Tym bardziej, że opracowany przez Joannę Tokarską-Bakir raport z etnograficznych badań terenowych, przeprowadzonych pod jej kierunkiem w latach 2005–2006 na

też to, co zadaje się do zapamiętania słuchaczowi czy czytelnikowi oraz cel, jaki chce się przez swą opowieść o tak, a nie inaczej zapamiętanym – pod dyktando emocji, a nie tzw. faktów – lub wyobrażonym osiągnąć.

W *Dziedzictwie* Henryk Grynberg opowiada o swojej podróży do rodzinnych okolic, w których jako dziecko ukrywał się z rodzicami podczas wojny – podróży, której owocem było poznanie prawdy o tym, jak zginął jego ojciec. Odpowiedź Grynberga na pytanie jednej z miejscowych kobiet, czy przypomina sobie, że dostawali od niej zupę, może posłużyć jako ikona odrębności dwu różnych pamięci, obrazujących radykalną różnicę losów – żydowskiego i nie żydowskiego – pod hitlerowską okupacją⁶⁹. Pamiętał bowiem przede wszystkim, że był bardzo zmęczony, że bał się, czy ojciec przeżyje kolejną wyprawę po jedzenie i, że w przynoszonym przezeń do lasu garnku z zimną zupą pływały sosnowe igły. Igłom w zupie poświęcił Grynberg wcześniej sporo miejsca w *Żydowskiej wojnie*. Podkreślanie pamięci o nich to również manifest niezgody na lekceważenie tego wymiaru żydowskiego doświadczenia, w którym nienormalność kondycji uciekinierów objawiała się w sposób nie dramatyczny czy tragiczny, ale powszedni, zwyczajny – manifest niezgody na sytuację, w której prawo Żyda do ciepłej zupy bez igieł wydaje się jakąś fanaberią.

W *Malowanym ptaku* nie ma miejsca na przedstawianie takich relatywnie niewinnych form opresji. Niemal wszystko, czego doświadcza bohater powieści, poraża potwornością. Jest to jednak w dużej mierze potworność intencjonalnie oswojona literacką konwencją, a przez to łatwiejsza do zniesienia niż rzeczywistość. W 1982 roku Kosiński z pewnym zniecierpliwieniem – jakby niepomny, że sam też niemało przyczynił się do popularności biografistycznego trybu lektury swoich książek – odnotowuje:

Nikt jakoś nie chce zauważyć faktu, że pisząc odwołuję się nie tylko do własnego życia i twórczości, ale również czerpię z natchnionych

ziemi sandomierskiej – czyli tam, gdzie przebywał w czasie wojny Kosiński z rodzicami (zob., Rozdział 7: *Sandomierz przed wojną, w czasie wojny i po wojnie*. Zwłaszcza cz. 2: *Zagłada: empatia i niechęć* i cz. 3: *Po wojnie, czyli „po Żydach”*, w: J. Tokarska-Bakir, *Legendy o krwi. Antropologia przesađu*, Warszawa 2008) – nie skłania do nadmiernej ufności w tę wersję jego losów, którą upowszechniła Siedlecka w narracji o żydowskiej niewdzięczności, opartej na „prawdziwych” relacjach zniesławionych jakoby świadków tych losów.

⁶⁹ Zob. D. Krawczyńska, *Własna historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*, Warszawa 2005, s. 178-179.

dział innych autorów [...].

Dzięki Bogu pisarze umierają, a z nimi schodzi do grobu ich biografia⁷⁰.

Na zejście do grobu biografii Kosińskiego trzeba jeszcze będzie poczekać.

Mających rangę autentycznego świadectwa potwornych scen przywoływanych przez Grynberga, estetycznie oswoić nie sposób. Gdyby jako funkcjonalne analogony pozbawionych potworności, ale pamiętnych igieł, potraktować obrzydliwie zwykłe „nitki śluzu zwisające z nosa” Marty czy „zjęłczały zapach żółci” wydobywający się z ust Łabiny, to i tak emocjonalna nośność – siła oddziaływania – tych obrazów pozostanie nieporównywalna.

W datowanym na 1989 rok szkicu *Poruszyć myśl*, Kosiński ponawia skargę na niezrozumienie jego intencji przez tych, których nie obsadził w roli pierwszych czytelników powieści.

W roku 1965 ukazała się moja pierwsza książka, *Malowany ptak*, i w Polsce uznano ją za książkę wrogą, obraźliwą. Odcięto mnie od rodziny z powodu tego, co napisałem, z powodu książki o dziecku, o dzieciństwie i buncie wyobraźni, wyrażonym językiem erotyki. Czy to, co napisałem było aż tak szokujące? Bardziej obraźliwe niż druga wojna światowa, niż wszystko, co zdarzyło się w Polsce pod okupacją niemiecką?⁷¹

Figury tej – jak wynika z powyższego fragmentu – opartej na zasadzie substytucji, ale nie konkurencyjnej wobec faktograficznej narracji historycznej (z jednej strony) i faktograficznej literatury osobistego świadectwa (z drugiej), opowieści, miały wszak poruszyć głównie odbiorców anglojęzycznych. Mamy tu do czynienia z „podwójnością adresu, pod który tekst dociera”, wspomnianą przez Małgorzatę Czermińską w rozprawie *„Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna*⁷². Opowieść przeznaczona dla obcych – mająca ich przyciągać egzotyczną innością, gwałtownością, barbarzyńską brutalnością, (anty)baśniowość-

⁷⁰ J. Kosiński, *Dwudziestominutowy występ*, [w:] *Przechodząc obok*, s. 62.

⁷¹ Idem, *Poruszyć myśl*, s. 45; podkr. moje.

⁷² [W:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 30.

cią – trafia też, co było do przewidzenia, w ręce swoich⁷³. I tych swoich obraża, choć przecież nie oni byli w niej przedmiotem symbolicznego przedstawienia.

W wypowiedziach narracyjnych powstałych „w sytuacji zetknięcia się różnych kręgów kulturowych”, Czermińska wyróżniła trzy podstawowe warianty relacji między autorem, obiektem prezentacji i jej odbiorcą. Opowiadać może: „1. Swój o swoim do innych (tożsamość nadawcy i przedmiotu, inność czytelnika) / 2. Swój o tym co inne do swoich (tożsamość nadawcy i odbiorcy, inność przedmiotu) / 3. Swój o tym co inne do tych innych (inność nadawcy zarówno wobec przedmiotu, jak wobec czytelnika)”⁷⁴. Żeby uchwycić antropologiczno-narracyjny punkt widzenia, decydujący o swoistości *Malowanego ptaka*, wypada dodać jeszcze jedną, nieuwzględnioną przez badaczkę konfigurację: inny o tym co inne do jeszcze innych – do innych różnych od niego samego i od tych, o których opowiada. Pozbawiając bohatera-narratora wyraźnej tożsamości, ów inny (autor) przedstawia jednak to, co dlań inne tak, by umożliwić adresatom identyfikację z nietożsamym z nimi kulturowo bohaterem. Inny jest przybyszem z cywilizowanych obszarów Europy Środkowo-Wschodniej, wykształconym polskim Żydem. Inne, to m.in. „niesamowita słowiańszczyzna” reprezentowana przez, powiedzmy – zmistyfikowanych wedle strategii, które można by określić jako groteskową „orientalizację” – Poleszuków⁷⁵. Innymi, do których opowieść jest adresowana,

⁷³ A. Wat (op. cit., s. 11-12) podejrzewa, że „nagromadzenie okropności” w powieści wcale nieobcych odbiorców miało uwieść i przerazić: „autor, miejscami, być może intencjonalnie przeczerpnął nieprawdopodobieństwo swoich fantazmatów, ad usum czytelników polskich. Jak gdyby chciał ich przestrzec: «Uwaga, tak w życiu nie było!»”. Ale „chybił celu, rodaków naszych nie przekonał”. Niektórych Polaków i Żydów nie przekonał jednak – jak twierdzi sam Kosiński (*Postowie do wydania*: Jerzy Kosiński, “The Painted Bird”, New York (w dziesiątą rocznicę wydania, 1976), przeł. B. Jankowiak [w:] *Przechadząc obok*, s. 214) – z innego powodu. „Być może najlepszym dowodem, że nie przesadziłem w opisach brutalności i okrucieństwa lat wojny w Europie wschodniej, są listy moich szkolnych kolegów, którym udało się zdobyć przemyczone egzemplarze *Malowanego ptaka*”. Piszą oni, że powieść jest sielanką w porównaniu z piekłem, jakie przeszli oni i ich rodziny podczas wojny. Zarzucali mi rozwodnienie prawdy historycznej i kokietowanie wrażliwych Amerykanów, którzy przeżyli swój jedyny narodowy kataklizm podczas wojny secesyjnej sto lat temu, kiedy to grupki bezdomnych dzieci tułały się po zrujnowanym Południu.” W tym ujęciu rozbielaniem (literacko-baśniowym?), a nie przeczerpnianiem okropności, kokietowani byli oni, a nie Polacy.

⁷⁴ M. Czermińska, op. cit., s. 30.

⁷⁵ Chodzi to oczywiście o orientalizację w rozumieniu zaproponowanym przez E. W. Saida (zob. *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Warszawa 1991). Nazywam ją grotes-

są w pierwszym rzędzie Amerykanie i zachodni Europejczycy. Inność bohatera względem nich jest neutralizowana, by nie powiedzieć ukrywana, po to, by obnażyć grozę wszechobecnej obcości (też poniekąd, i paradoksalnie, neutralizowanej przez wpisanie jej w potworność) – „by wprowadzić czytelnika w klimat zagrożenia”⁷⁶ z niej właśnie się wywodzący. „To, co podobne, służy wywołaniu identyfikacji, to co radykalnie różne w tym podobieństwie – przeraża”⁷⁷. Aby to unaocznnić, Kosiński ożywia i niszczy zarazem znane schematy funkcjonujące jako uniwersalne opozycje:

kową ze względu na jawność zabiegów służących demonstracyjnie jednostronnej konstrukcji przedmiotu oraz ze względu na cel, któremu taka kreacja miała służyć – nie było nim wszak wykazywanie wyższości Zachodu nad Wschodem. McErloy (op. cit., s. 140) powiada, że „groteska przedstawia nam świat nie taki, jakim go znamy, lecz taki, jakiego się obawiamy. Twórca groteski nie łączy po prostu powierzchownych wyglądów; tworzy kontekst w którym takie zniekształcenie jest możliwe. Wyobrazić sobie potworność to wyobrazić sobie świat zdolny taką potworność wydać. Wyobrazić sobie świat, w którym przeciętni przedstawiciele rodzaju ludzkiego wyglądają i zachowują się tak jak tłum Boscha, to wyobrazić sobie świat będący dosłownie *Unheimlich*”. A. Wat (op. cit., s. 12) słusznie zwraca uwagę na irracjonalność oburzenia, z jakim – „dając upust własnym, szczerym uczuciom moralno-politycznym” – konstrukt ten przyjęli „wstecznicy emigracji”. Wszak „wstecznicy wiedzą, że w *Malowanym ptaku* rzecz się dzieje w najzapadlejszych wsiach Polesia, wśród Białorusinów, których ci sami wstecznicy, kiedy byli u władzy, traktowali jako hordę niebezpiecznych dzikusów?! Skąd więc ta dzisiejsza obraza za «innoplemieńców»?”. O tworzonych przez Polaków obrazach niepolskiej ludności Kresów, często akcentujących jej kulturową niższość, bliską prymitywizmowi naturalną prostotę, a nawet barbarzyństwo czy dzikość, przypominają ostatnio rozprawy powstałe na fali zainteresowań studiami postkolonialnymi (zob. m.in. B. Bakuła, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6 i H. Gosk, *Polski dyskurs kresowy w niefikcjonalnych zapisach międzywojennych. Próba lektury w perspektywie postcolonial studies*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6). Problem z „orientalną” potwornością „skolonizowanych” w utworze Kosińskiego Poleszuków czy Białorusinów, polega na tym badaj, że nienaturalnie pokraczne postaci przezeń przedstawione są jednak naturalne – że nie sposób wykluczyć możliwości spotkania z ludźmi podobnymi do nich w rzeczywistości dostępnej poznaniu i doświadczeniu; że niektóre zdarzenia, o których opowiada narrator odbieramy jako niemożliwe, choć wiemy, że mogły się dokonać; że wszystko, co ukazuje wydaje się nie z tego świata, a przecież mamy poczucie, że dotyczy to świata jak najbardziej naszego.

Ta uwaga odnosi się też do skrajnie przerysowanego, wydawałoby się, obrazu sierocińca, w którym przebywał bohater powieści. Jakoż o utraconej niewinności dzieci Holokaustu i koszmarnej atmosferze schronisk, do których ofiary trafiały po wojnie, zaświadczały również inni ocalańcy.

⁷⁶ J. Kosiński, *Dwudziestominutowy występ*, s. 61.

⁷⁷ J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2002, s. 37.

Wschód – Zachód, natura – kultura, barbarzyństwo – cywilizacja, zacofanie – postęp, racjonalność – irracjonalność, dziecko – dorosły, grzeszność – niewinność, wojna – pokój, dobro – zło.

Uprawiając, jak sam deklarował, „prozę zagrożenia”⁷⁸, chce by czytelnik odczuł to zagrożenie niemal na własnej skórze. I to właśnie decyduje o wyborze fikcji, a nie autobiografii.

Autobiografia eksponuje życie jednostki: zachęca czytelnika do wystąpienia w roli obserwatora cudzych kolei losu, do porównywania przeżyć własnych i przeżyć drugiego człowieka. Natomiast poznawanie życia bohatera fikcji literackiej zmusza czytelnika do współudziału, do utożsamienia się z opisywaną postacią, nie tylko porównywania; czytelnik, poprzez odwołanie się do własnych doświadczeń oraz twórczą siłę wyobraźni, wzbogaca przekazywane mu treści⁷⁹.

W jednym z wywiadów Kosiński nazwał ten przymus bardziej dosadnie, oświadczając, że jego proza jest formą agresji zwróconej przeciw czytelnikom.

Fikcja wręcz gwałci [*assaults*] czytelnika, tak jakby mówiła: to jest o tobie. Tak naprawdę to ty stwarzasz tę sytuację, gdy o niej czytasz; w ten sposób inscenizujesz ją poniekąd w swoim własnym życiu⁸⁰.

Pogląd (co najmniej dyskusyjny), że identyfikacja z bohaterem to podstawowy mechanizm doświadczania literackiej – i nie tylko literackiej – fikcji, jest rozpowszechniony również wśród jej badaczy. Bardziej podzielone są głosy na temat funkcjonowania tego mechanizmu w kontaktach z dyskursami niefikcjonalnymi. Szczególne miejsce zajmują wśród nich świadectwa, a wśród świadectw te, które dotyczą Holocaustu. Z jednej strony, jak powiada Robert Eaglestone, zachęcają one do identyfikacji, „o ile wzorują się na formach fikcjonalnych”. Z drugiej –

[...] świadectwo stawia sobie za cel zakaz identyfikacji z przyczyn epistemologicznych (czytelnik naprawdę nie może się stać lub ziden-

⁷⁸ J. Kosiński, op. cit.

⁷⁹ Tenże, *Postowie do wydania...*, s. 206.

⁸⁰ J. Klinkowitz, *An Interview*, [w:] *The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*, ed. J. D. Bellamy, Urbana 1974, s. 145.

tyfikować z narratorem świadectwa: jakakolwiek identyfikacja tego typu jest złudzeniem) i etycznych (czytelnik nie powinien być identyfikowany z narratorem świadectwa, gdyż redukuje je, „uzwykla” lub pochłania inność doświadczenia narratora, a złudzenie stworzone przez taką identyfikację jest potencjalnie zgubne). Świadectwo zatem to gatunek przejawiający paradoksalne „podwojenie”: forma prowadzi do identyfikacji, podczas gdy treść i otaczający je materiał od niej odwodzi. [...] ten konflikt w tekstach świadectw jest rozgrywany, lecz nierozwiązany, i to on właśnie określa świadectwo jako gatunek⁸¹.

Przyczyny „epistemologiczne” sprawiają, jak sądzę, że identyfikacja musi pozostać „złudzeniem” również w sztandarowym przypadku relacji między czytelnikiem a narratorem-bohaterem realistycznych fikcji. Ponadto: przynajmniej niektóre spośród omówionych przez Eaglestone’a tropów i strategii tekstualnych, które decydują o jej szczególnej problematyczności, bywają wyzyskiwane nie tylko w świadectwie. Dla ich swoistości w świadectwach Holokaustu rozstrzygający pozostaje zawsze argument etyczny.

Eaglestone zastrzega, rzecz jasna, że – zapobiegające lub usiłujące zapobiec iluzji utożsamienia z narratorem-bohaterem – cechy gatunkowe świadectwa, które wyróżnił i omówił (chaotycznie zresztą i nie zawsze przekonywająco) nie służą osądzaniu, co nim jest, a co nie jest. Jednakże fakt, iż w konstrukcji *Malowanego ptaka* można doszukać się pewnego podobieństwa do bodaj jednego tylko z rozwiązań uznanych za charakterystyczne dla tego gatunku, nie jest bez znaczenia. Kosiński nie wyposażył zatem swojego tekstu we właściwości wskazujące na jakieś roszczenia, by traktować go inaczej niż dzieła fikcji literackiej⁸² – sym-

⁸¹ R. Eaglestone, *Identyfikacja a świadectwo jako gatunek*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 11-12.

⁸² Inaczej niż choćby Benjamin Wiłkomirski (właśc. Bruno Doesekker), autor mistyfikacji, *Bruchstücke: Aus einer Kinderheit 1939-1948*, z którym Kosiński był porównywany. Bez względu na powody, dla których Doesekker wystąpił w roli Żyda – dziecka Holokaustu (różne interpretacje jego wyboru referują T. Basiuk i A. Graff w artykule *Fatszerstwo Wiłkomirskiego: trauma jako konwencja kulturowa i narracyjna*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?*, pod red. M. Głowińskiego, K. Chmielewskiej, K. Makaryk, A. Molisak, T. Żukowskiego, Kraków 2005), interesujące wydają się źródła takiego pomysłu. Czy inspiracją nie był czasem słynny dramat M. Frisha, *Andorra*, który powinien być znany każdemu Szwajcarowi z obowiązkowych lektur szkolnych?

ptomy takich roszczeń ci, którzy tego chcieli, znaleźć mogli dopiero w autorskich paratekstach.

Po pierwsze – jak już to podkreślałam wcześniej – zminimalizował w nim rolę tego, co historyczne. Nie ma w jego opowieści żadnych, narzucających określone rozwiązania stylistyczne, „dowodów” czy odwołań do „źródeł”, za sprawą których doświadczenie konkretnej, wyraźnie i wyraziście w świadectwie określonej (dzięki wykorzystaniu tego, co Eaglestone nazywa „ramami narracyjnymi”) jednostki, jawi się jako zaledwie wycinek historycznego wydarzenia o znacznie szerszym zakresie. Procedury symbolizacyjne służą w powieści raczej transhistorycznej uniwersalizacji niż podkreślanu jego wyjątkowości. Po wtóre: czynności narracyjnokreacyjne, okoliczności powstawania zapisu, cele jakie mu przyświecają nigdzie nie są ujawniane. Nic nie sygnalizuje zakłóceń chronologii zdarzeń. Dystans między ja opowiadającym i ja doświadczającym – między czasem narracji i czasem zdarzeń – jest zatarty na tyle, by (poza sytuacjami, w których do głosu dopuszczana jest ironia) nie stanowił przeszkody w osiągnięciu złudy identyfikacji z dziecięcym bohaterem. Autor nie celebrował też, po trzecie, niemocy języka. Nie posługuje się „mową traumy” rozumianą jako pewna rutyna, styl, narracyjna konwencja, ani nie usiłuje jej naśladować. Skoro oczekiwał od swojego czytelnika owej identyfikacji i wzbogacenia przekazywanych mu treści „poprzez odwołanie się do własnych doświadczeń oraz twórczą siłę wyobraźni”, ufając, że tylko w ten sposób zdoła go skłonić do słuchania, do zainteresowania się prezentowaną opowieścią i poruszyć, dotknąć, musiał te treści odpowiednio spreparować: odrealnić, zalegoryzować, zuniwersalizować. Zważmy, że horroru Holocaustu niepodobna przecież w żaden sposób „wzbogacić”. Niedorzeczna jest wszak sama myśl zarówno o możliwości przekroczenia go mocą wyobraźni, jak i – wyobraźniowego uznania za własne doświadczenie.

Za to, co łączy *Malowanego ptaka* ze świadectwem uznać by można zaburzający identyfikację, „jako że zakłóca oczekiwanie czytelnika na zakończenie i zrozumienie”⁸³ brak tegoż zakończenia i to brak w podwójnym sensie, na co Eaglestone kładzie nacisk: tekstowym i egzystencjalnym – „jako części dzieła życia ocalałego”. Świetny (proustowski jak chcą krytycy) finał tekstu, to metafora otwarcia, a nie dobitny znak zamknięcia opowiadanej historii⁸⁴. O zatoczeniu koła i zamknięciu

⁸³ R. Eaglestone, op. cit., s. 29.

⁸⁴ Narzucającą się interpretację tego zakończenia (choć przez Kosińskiego albo nie braną pod uwagę, albo uznaną za oczywistą, albo wreszcie zbyt intymną, by ją ujawniać, bo jej śladów nie ma w żadnym z jego autokomentarzy) przedstawiła M.

mówić można, co najwyżej, w odniesieniu do pewnego jej etapu. Jednakże, mimo iż niektóre figury, obrazy, motywy spożytkowane w pierwszej powieści, będzie Kosiński ożywiał w niemal wszystkich następnych – owładnięty, być może, jak autorzy świadectw przymusem pisania – i mimo iż, jak sam deklarował, pisaniem wynagradzał sobie traumatyczne dzieciństwo w cieniu Zagłady, że był uwięziony w pamięci o niej, niepodobna utrzymywać, iż w powieściach „przepisywał” jedynie, jak tamci, te same wciąż „wspomnienia z Holocaustu”.

Jeśli zaś idzie o kolejny, wedle Eaglestona wyznacznik gatunkowy świadectwa – „momenty epifanii”, które metonimicznie, z emblematyczną mocą, ewokują to, co jest nie do zniesienia, czyli horror Holocaustu właśnie, to w *Malowanym ptaku* trudno by było wyróżnić szczególne sytuacje o takiej właśnie mocy. Jakoż wszystko, co ukazane w tej powieści, ma wyraźny podtekst emblematyczny czy metonimiczny. Emblematy Zagłady oddziałują tu inaczej niż figury horroru nie mające bezpośredniego związku z tym Wydarzeniem, ponieważ tylko o nim zaświadcza archiwa: dokumenty i... świadectwa. I dlatego, że okazuje się (o czym była już wcześniej mowa), iż w przypadku prób jego przypomnienia „prawa historii zaczynają przejawiać własną siłę” a wyobraźnia ma jednak – wyjątkowo – „powinności wobec historii”. Historii, która, jak zauważa Cynthia Ozick, mimo „radikalnej rewizji”, jakiej została współcześnie poddana historiografia, „[w] jakimś, choćby minimalnym stopniu, [...] musi wypełniać swoje zobowiązania wobec rzeczywistości”⁸⁵.

Janion w dopisanym w 1998 roku *Postscriptum* do, powstałego w r. 1992 artykułu, *Sam w ciemni* (op. cit., s. 203, 204, 205). Nosi ono tytuł *Mowa traumy*. W „mowę traumy” przekształciła się – metaforycznie rozumiana jako niemożność wypowiedzenia tego, co się dokonało, nieumiejętność znalezienia formy dla nieprzyswojonego doświadczenia – „trauma niemoty”. Znalezienie formy (nadały ją „mit, [...] metafora, [...] rozbuchana symbolika, [...] rozpasana maska”) i wypowiedzenie traumy w *Malowanym ptaku* nie przyniosło ani pożądanego wyzwolenia, ani egzystencjalnego ładu. „Idąc za głosem traumy Kosiński rozpiął ją w całym swoim życiu, wypowiedział do końca, doszedł do stanu wyzucia się ze wszystkiego – jego «ja» staje się czystą enigmą”. Z tego punktu widzenia zarzuty dotyczące językowej niesamodzielności powieści są nieistotne (zob. też. H. Dasko, *Tam za morzami – Nabokow, Tyrmand, Kosiński. Kilka uwag o pisarzach drugiego języka*, [w:] Jerzy Kosiński: być tu i tam. Materiały z konferencji naukowej: *Jerzy Kosiński: Człowiek i dzieło na skrzyżowaniu kultur*. Łódź 8-10 maja 1995, pod red. A. Salskiej i G. Gazdy, Warszawa 1997, s. 176-177). Interesujące obserwacje na temat stosunku Kosińskiego do języka i jego mocy zawiera referat D. Janowskiej: *Kosiński o języku: „Malowany ptak” i „Pustelnik z 69 ulicy”*, przeł. T. Dobrogoszcz, [w:] j. w.

⁸⁵ C. Ozick, *Prawa historii i prawa wyobraźni*, przeł. Z. Batko, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1-2, s. 92, 83; por., s. 84. Autorka twierdzi (s. 92), że tylko wtedy, gdy

Problem „nadmiernej identyfikacji” w sytuacji aporetycznej, a więc w takim kształcie, w jakim został przez Eaglestone’a, jako kolejny możliwy wyróżnik świadectwa, wywiedziony z *Sunflower* Simona Wiesenthala⁸⁶, *Malowanego ptaka* w ogóle nie dotyczy. Niebezpieczeństwo związane z emocjonalnym przywiązaniem do bohatera tej powieści polega na tym, że jeżeli wyobrażeniowa „zamiana [z nim] miejscami” rzeczywiście zachodzi, to czytelnik powinien „wziąć na siebie” nie tylko cierpienia chłopca, ale też zło, które wyrządza innym w aktach motywowanej nienawiścią pomsty. Bez dzielonego z tymże bohaterem uczucia nienawiści, naturalnej, wydawałoby się, a przemilczanej *nb* w większości znanych mi świadectw⁸⁷, trudno wyobrazić sobie emocjonalną identyfikację (powieść wszak apeluje przede wszystkim do naszych emocji⁸⁸).

Przypomnijmy porównywalne z tym, którego chłopiec zazdrościł organizatorom akcji wywożenia ludzi do „komór gazowych i krematoriów” <213>, poczucie „niezmiernej władzy” ogarniające go na samą myśl o tym, że mając dostęp do zapomnianej zwrotnicy, może decydować o losie pasażerów pociągu. Przypomnijmy triumf, jaki chłopiec odczuwał obserwując, wraz z Milczkiem, wyreżyserowany przez niego okrutny spektakl wykolejenia tegoż pociągu, wiozącego na miejski targ płowolłosych – co bardzo ważne – chłopów z okolicznych wsi. I rozpacz przyjać, gdy okazało się, że wśród licznych, konstatowanych z radością

„książka dociera do nas jako programowo i świadomie ukierunkowana na historię” uznać można, że „rozziew między historią a wyobraźnią został z premedytacją spięty jakimś pomostem, że ów pomost jest istotą sprawy, i że celem powieści jest tchnięcie życia w suche pojęcia historyczne”. Taki właśnie cel, jak usiłowałam pokazać, przyświecał Kosińskiemu, chociaż odnośnie do *Malowanego ptaka* nie sposób mówić o „ukierunkowaniu na historię”.

⁸⁶ Zob. R. Eaglestone, op. cit., s. 25-26.

⁸⁷ Od próby ukazania takich następstw wojennego czy, ściślej, lagrowego doświadczenia nie uchylił się m. in. T. Borowski, z żelazną konsekwencją demaskujący mity człowieczeństwa. Zob. nowele *Milczenie* i *Spotkanie z dzieckiem z Kamiennego świata* a zwłaszcza wiersz *Spacer po Monachium*. Rozpaczliwe, podszyte desperacką ironią, marzenie o zemście przenika też np. pamiętnik-dziennik, napisany przed śmiercią w 1944 r. przez Calka Perechodnika (*Spowiedź. Dzieje rodziny żydowskiej podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce*, opracowanie, postłowie, przypisy D. Engel, wydanie na podstawie rękopisu, Warszawa 2004).

⁸⁸ Ich rozbudzeniu sprzyjać miał, poniekąd paradoksalnie, beznamiętny i być może nieco sztuczny język, „wolny od konotacji emocjonalnych, jakie zawsze zawiera język ojczysty”. W ten sposób Kosiński (*Afterword*, [w:] *The Painted Bird*, Boston 1976, s. XII) uzasadniał decyzję o porzuceniu polszczyzny na rzecz wciąż dlań nowego – a w związku z tym, pozbawionego takich konotacji – języka angielskiego.

satysfakcją, ofiar katastrofy nie ma głównego winowajcy, którego bezwzględne zachowanie spowodowało te odwetowe działania.

Pociągi – pisze Kosiński w *Uwagach autora do „Malowanego ptaka”* – które odgrywają zasadniczą rolę w dwóch wyjątkowo ważnych epizodach, wręcz stają się instrumentem zagłady. Ci, których [...] mogły zawieźć do obozów, teraz zabijają chłopów, którzy przyglądali się beczynnemu, kiedy z hukiem przejeżdżały obok [...]

wioząc na śmierć Żydów; „ciemieżeńi przemieniają się w ciemieczów”⁸⁹. Przypomnijmy wreszcie chłodno wykalkulowane zabójstwo (najprawdopodobniej) kinowego portiera – zemstę chłopca za niewpuszczenie go na widownię. A nie są to przecież jedyne, świadczące o zarażeniu złem, przewinienia czy zbrodnie, których chłopiec się dopuścił. Zawłaszczając jego perspektywę, wedle życzenia Kosińskiego, czytelnik nie zdoła uniknąć takiej samej infekcji. Czy uniemożliwi sobie zarazem zgodny z tym życzeniem osąd postaci? Jakoż to Kosiński właśnie usprawiedliwia powieściowych wieśniaków, bo nie wiedzą, co czynią, zaś chłopca nazywa negatywnym bohaterem utworu. „Ze wszystkich postaci on jeden nienawidzi świadome, ciągle i płomiennie; pragnie odpłacać nienawiścią za wszystko, co przydarzyło mu się na tym świecie”⁹⁰.

Finał *Uwag autora*, to minitraktat o truciźnie nienawiści – centralnym temacie powieści. Kosiński na kilku stronach rozważa źródła, formy, skutki, nieposkromioną jadowitość i żywotność tego uczucia, jego posępną nieodłączność od życia. Wydaje się jednak, że nie odbiera swemu bohaterowi prawa do przeżywania nienawiści i pragnienia zemsty. Pokazuje tylko ich destrukcyjną moc: degradujący proces, w którym one właśnie „stają się najgłębszym podłożem jego stosunku do życia, podstawą zachowania w każdej sytuacji”⁹¹. Nadmierna identyfikacja z bohaterem byłaby zatem klęską czytelnika. Tym bardziej, że wedle Kosińskiego „ktoś stojący z boku, kto niczego nie doświadczył”⁹² nie powinien uzurpować sobie prawa do takich doznań. Inscenizując „we własnym życiu” sytuacje, w jakich znalazł się chłopiec, czyli wcielając się zarówno w rolę ofiary jak i ciemieczcy, skazujemy się na pielęgnowanie przekłętgo dziedzictwa nienawiści.

⁸⁹ *Uwagi autora...*, s. 237.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibidem.

W postłowie do reedycji *Malowanego ptaka* z 1976 roku, Kosiński żeby określić cel, jaki chciał osiągnąć pisząc tę powieść, przywołał fragmenty listów wysłanych z obozów śmierci. Oto finał listu drugiego żydowskiego więźnia: „Nasz mózg tępieje, nowe myśli są policzone: nie sposób pojąć tego nowego języka”. I następujący bezpośrednio po nim komentarz autora paratekstu – „Moim celem przy pisaniu powieści była analiza «tego nowego języka» okrucieństwa i wytworzonego przezeń, nowego, przeciwnego mu – języka udręki i rozpacz”⁹³. Istotne jest, że oba te języki są nowe, co stanowi kolejną poszlakę wskazującą jednak na zerwanie historycznej ciągłości, na wyjątkowość zdarzenia Holocaustu⁹⁴.

W tym samym postłowie, Kosiński zdradził, że w trakcie pracy nad pierwszym utworem literackim powziął

zamiar rozwinięcia niektórych tematów, naświetlenia ich w pięciu odrębnych powieściach. Ten pięciotomowy cykl prezentowałby archetypy relacji jednostki ze społeczeństwem⁹⁵.

Relacji, trzeba dodać, w których jednostka występuje zazwyczaj – albo przedstawia siebie – w roli ofiary, a społeczeństwo jest prezentowane jako opresor. Według Paula R. Lilly’ego, problem „kontrapunktowej” natury języka (ujmowanie „stosunku między ofiarą i opresorem w terminach skonfliktowanych języków”) pojawia się we wszystkich tekstach Kosińskiego. I najważniejszym z nich wnioskiem jest ten, że

[i]ęzyk przemocy może zostać pokonany tylko przez jego używanie.
[...] Jedynym możliwym sposobem na to, by wyzbyć się języka ofiary, jest posługiwanie się językiem przemocy⁹⁶.

Lilly ma na myśli teksty literackie. I trudno się z jego rozpoznaniem nie zgodzić. W każdym z nich obecne są motywy zarówno autowiktymizacji,

⁹² Ibidem.

⁹³ *Afterword*, s. XII. Por. *Postowie do wydania...*, s. 204.

⁹⁴ Zob. pierwsza część tego artykułu (podrozdział: *Zagłada i wyobraźnia*), „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2009, z. 1-2.

⁹⁵ J. Kosiński, op. cit.

⁹⁶ P. R. Lilly, jr, *Words in Search of Victims. The Achievement of Jerzy Kosinski*, Kent OH 1988, s. 69, 71.

jak i wiktylizacji. Podjęta przez Kosińskiego próba wynagrodzenia sobie „traumatycznego dzieciństwa” przez twórcze przekształcenie tego doświadczenia „w coś, co poruszy innych” powiodła się bodaj tylko w *Pomalowanym plaku*. W późniejszych powieściach tego autora nie ma w zasadzie bezpośrednich odwołań do Szosa (wyjątek stanowią tu Kroki z niezapomnianą figurą bohatera, ofiary przemocy, który w aktach rytualnej zemsty morduje dzieci prześladowających go w niedalekiej przeszłości – wtedy, gdy sam był dzieckiem – wieśniaków, co stanowi niepodważalne świadectwo tego, że powrót do stanu niewinności z czasów sprzed wojny nie jest już możliwy). Każda z tych powieści może być jednak rozumiana jako efekt „traumatycznego dzieciństwa” w cieniu Holokaustu (a także młodości w cieniu stalinizmu). Trauma wypowiedana w kolejnych fantazmatycznych przebraniach, nie została „przepracowana”. Być może kontekst, w którym Kosiński wyartykułował ją po raz pierwszy, okazał się – wbrew deklaracjom składanym przez niego w paratekstach – niewystarczająco empatyczny. Ważną rolę mógł tu też odegrać negatywny odzew polskiego audytorium, jak mogliśmy się przekonać, bardzo dla Kosińskiego istotny. Można by zaryzykować twierdzenie, że jego twórczość powieściowa wpisuje się w Ankersmitowski model „pamięci neurotycznej”⁹⁷ – model nieustannego, performatywnego odnawiania i aktualizowania przeszłości „tak jakby była w pełni obecna [...] i jak duch powracała w postaci tego, co wyparte”. Według autora tych słów, Dominika LaCapra, w takim modelu

[...] niemożliwy jest jej krytyczny osąd i powtórne zainwestowanie w życie [...] z jego wymaganiami, odpowiedzialnością i normami, które wymagają rozpoznania i uszanowania innych⁹⁸. [...] ktoś, kim przeszłość zawładnęła, ktoś opanowany przymusem powtarzania, może być niezdolny do zachowań etycznie odpowiedzialnych⁹⁹.

⁹⁷ Zob. F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust: żałoba i melancholia*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Angloamerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002.

⁹⁸ Których – jak pisze Kosiński (*Sztuka jaźni*, s. 241) – nie powinno się postrzegać „w kategoriach teatralnych”, a nieustannie to robimy. Nadal jest wszakże tak, że inni, „obcy niewiele nas obchodzą”.

⁹⁹ D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London 2001, s. 70. Cyt. za J. Tokarska-Bakir, *Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5. Wspominając o roli empatii audytorium w procesie przepracowywania traumy korzystałam z interpretacji poglądów LaCapry zaproponowanych w tym artykule.

Takie negatywne uwikłania ukazywał Kosiński jako memento, za pośrednictwem lęków, obsesji i szaleństwa swoich bohaterów. Inaczej rzecz wygląda w autorskich paratekstach (i w *Pustelniku z 69 ulicy*, zawierającym mnóstwo autocytatów z wypowiedzi eseistycznych). Tutaj wskazania Kosińskiego, protestującego, że przypomnę, przeciw „drugiemu holokaustowi”, wydają się zgodne z postulatami, które LaCapra wyprowadza z Freudowskiej koncepcji Żałoby – z tezą o konieczności społecznego przepracowania traumy, które

[...] wspomaga ocalonych w zdolności odróżniania przeszłości od teraźniejszości, zaś to, co LaCapra nazywa „symbolicznym pochówkiem” wspiera ich w procesie odzyskiwania godności, której usiłowali pozbawić ich sprawcy Zagłady¹⁰⁰.

Odzyskiwania godności – trzeba dodać – które nie przekreślając pamięci, doskonale obywateli się bez sięgania po język nienawiści i przemocy. Jednakże pytanie, jaką rolę w podtrzymywaniu tej godnej pamięci, może odegrać paraboliczna fikcja, w dalszym ciągu (mimo znacznie większej niż dawniej tolerancji dla różnych form opowiadania o Zagładzie) pozostaje otwarte.

Cynthia Ozick, na przykład, pozostaje wobec fikcji sceptyczna wyraźnie odgraniczając ją od pamięci. Czyż jej wypowiedź nie brzmi, jak kolejny wyrzut pod adresem *Pomalowanego ptaka*?

[...] gdy słowa płynęły coraz szerszym potokiem, coraz bardziej się różnicując i zmieniając pozycję, niektóre z nich przedarły się poprzez wrota pamięci na dający większą swobodę obszar paraboli, mitu, analogii, symbolu, opowieści. I tam, gdzie pamięć domagała się stanowczo honorowania historii, opowieść zwracała się ku innym muzom. Tam, gdzie pamięć była ścisła, fikcja mogła być wyrozumiała i czasem wręcz niedbała. Tam, gdzie pamięć walczyła o historyczną ścisłość i precyzję, fikcja dryfowała w inną stronę, traktując historię użytkowo, jako czynnik stymulujący i prowokujący wyobraźnię¹⁰¹.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 194.

ABSTRACT

In this part of my text I propose a thesis, that in *The Painted Bird* presented world is crucially molded by the grotesque pattern, which bares nature of reality as a place evoking repugnance. Next I consider comic element of horriblegrotesque (J. Ruskin) mixed in special way with the horrified and *the uncanny* (in Freud's interpretation). I made it clear however, that - like in the cases of architexts (genre patterns) described before - we cannot about grotesque in this novel without allowance for ironic or modality which shaped it. Grotesque deformation induces us to treating *The Painted Bird* as an anti-fairy-tale. We can also regard "orientalisation" (E. Said) of the novel peasants as grotesque one.

Kosinski uses parable, "ethnographic mask of evil" (M. Janion), grotesque, metaphor, naturalistic and symbolic theatricalization of violence and cruelty to stimulate the imaginary of his readers. He wants to touch them, to shake them because, as he confesses in his paratexts, he does not believe history to have such power itself. That's the reason he tells us his story. The story based on the substitution, neither on competition with fact-collecting historical narrative nor with fact-collecting literature of private testimony. *The Painted Bird* doesn't rank among the classical titles of Holocaust literature, but it presents an important statement about this subject.