IRINA ADELGEJM

Instytut Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk
Rosja

„KTO UMIE SOBIE OPOWIEDZIEĆ WŁASNE ŻYCIE…” AUTOPSYCHOTERAPEUTYCZNE MOŻLIWOŚCI WSPÓŁCZESNEJ PROZY POLSKIEJ I ROSYJSKIEJ

PAMIĘĆ AUTOBIOGRAFICZNA TO DZIAŁALNOŚĆ PRZEDE WSZYSTKIM KOMUNIKACYJNA, wyrażająca się przez narrację. Opowiadając sobie i innym własne życie, stwarzamy formę pozwalającą uświadomić i przebudować jego znaczenia, przy czym za każdym razem powstaje całościowy obraz, który wpływa na naszą rolę w życiu społecznym. Ogromne znaczenie ma proces werbalizacji doświadczenia traumatycznego, którego narratywizacja zawsze pełni rolę ochronną[1]. Przeżycie traumatyczne, które „zakłóca świadomość czasu, siebie i świata”, jest traumatyczne przede wszystkim dlatego, że „opiera się naturalnej recepcji”[2], nie potrafi zostać „częścią zwykłego systemu pamięci”[3] w sposób automatyczny, nie przekształca się „w umiejscowioną w czasie opowieść, która ma swój początek, środek i zakończenie (rzecz charakterystyczna dla pamięci narracyjnej)”[4]. Artykulacja traumy sprzyja przejściu od niekrytycznego odgrywania – kiedy przeszłość

[1] J.W. Pennebaker, *Telling Stories: The Health Benefits of Narrative*, „Literature and Medicine” 2000, nr 19, s. 3–18.

[2] C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996, s. 6. Cyt. za: Р. Айерман, *Социальная теория и травма*, „Социологическое обозрение” 2013, nr 1, s. 122. Zawarte w artykule tłumaczenia obcojęzycznych cytatów, jeśli nie wskazano inaczej, są moje – I.A.

[3] R. Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago: The University of Chicago Press, 2000, s. 298. Cyt. za: T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków: Universitas, 2015, s. 20.

[4] B.A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość: elastyczność pamięci i piętno traumy*, przeł. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik, w: *Antologia studiów nad traumą*…, s. 170.

odtwarza się kompulsywnie, ożywa i powraca, niby zjawa – do refleksyjnego przepracowania[5]. Dzięki opowiadaniu wspomnienie traumatyczne *post factum* zyskuje formę i strukturę, która je „uzupełnia i jednocześnie stabilizuje"[6] – nieświadomy język powtórzeń, przez który na początku przemawia trauma, zostaje zastąpiony przez świadomy język ustrukturyzowanego odtwarzania[7], nadając zdarzeniu „charakter doświadczenia biograficznego"[8].

Jako proces świadomej lub nie autopsychoterapii może też być traktowana twórczość literacka. W artykule, na materiale polskiej i rosyjskiej prozy z lat 90. i początku XXI wieku, pokazuję, jak za pomocą chwytów artystycznych realizuje się szereg procesów autopsychoterapeutycznych, których celem jest przezwyciężenie traum czasu historycznego i osobistego, traum historycznych i strukturalnych[9].

W prozie polskiej to trauma postprzesiedleńcza, skutki stworzenia terytorium tożsamości zwielokrotnionej, czyli właściwie kształtującej się od nowa. Dla drugiego pokolenia przesiedleńców pełne zakorzenienie w przestrzeni małej ojczyzny okazuje się niemożliwe bez refleksji o losach przodków i byłych mieszkańców. Dla Aleksandra Jurewicza i Adama Zagajewskiego traumą staje się to, że utracona przestrzeń Kresów Wschodnich przesłania realną przestrzeń dzieciństwa. Doświadczenie psychologiczne pisarzy urodzonych już na Ziemiach Odzyskanych (Pawła Huellego, Stefana Chwina, Artura Daniela Liskowackiego, Joanny Bator, Ingi Iwasiów, Brygidy Helbig) to poczucie podwójnego dramatu – ujawnionego w losach przodków i przestrzeni dzieciństwa. Dziecko przesiedleńców dobrowolnych (w *Ocaleniu Atlantydy* Zyty Oryszyn) dręczy mgliste poczucie winy wobec wysiedlanych Niemców.

To także trauma dzieci osób ocalonych z Holocaustu. Proza drugiego pokolenia opowiada o dziedziczeniu traumy Zagłady, o dzieciństwie podporządkowanym przeszłości rodziców – wypieranej (jak w utworach Magdaleny Tulli, Ewy Kuryluk, Agaty Tuszyńskiej) lub narzucanej i stającej się narzędziem szantażu emocjonalnego (np. w twórczości Bożeny Keff). Celem narracji Moniki Sznajderman jest przyswojenie podwójnej perspektywy genealogicznej. Do tego kontekstu psychologicznego odwołuje się też *Mała Zagłada* Anny Janko, której matka jako dziecko przeżyła podczas wojny pacyfikację polskiej wsi.

---

[5] Zob. D. LaCapra, *Pisanie historii, pisanie traumy*, przeł. A. Rejniak-Majewska, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. A. Zeidler-Janiszewska, T. Majewski, Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2009, s. 502; D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*…, s. 85.

[6] A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013, s. 42.

[7] Zob. L. Gilmore, *Przypadki graniczne: trauma, autoreprezentacja i prawne formy tożsamości*, przeł. J. Burzyński, w: *Antologia studiów nad traumą*…, s. 367.

[8] G. Borkowska, *Opowiedzieć umieranie*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5, s. 37.

[9] Zob. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*…, s. 98.

Dla „pokolenia postpeerelu, pokolenia okaleczonego”[10] to trauma przełomu historycznego: „pęknięcie” w biografii i świadomości oraz brak romantyki sprzeciwu, utrwalonej w polskiej mentalności i kulturze. Jest to zatem trauma „kognitywna”, wywołana radykalną transformacją społeczną, wymagającą szybkiej i skomplikowanej resocjalizacji[11]. Poczucie impasu pomiędzy globalną konsumpcją a etosem narodowym i martyrologią, narzucanymi przez władzę i tradycję, prowadzi do masowo przejawianych przez autorów młodszych pokoleń oznak depresji, strachu, poczucia własnej ujemności.

W prozie rosyjskiej to teksty dotyczące problemu poniekąd pokrewnego polskiemu, czyli oswajania byłej przestrzeni niemieckiej (Jurij Bujda), oraz zrodzone wskutek załamania systemu pojęciowego w latach postradzieckich: zmagające się z potrzebą zmiany dyskursu pamięci o blokadzie Leningradu (Polina Barskowa, Andriej Turgieniew, Igor Wiszniewieckij) oraz narratywizujące strach przed przyszłością Rosji (Wiktor Pielewin, Władimir Sorokin, Dmitrij Bykow, Olga Sławnikowa).

Proponowana perspektywa dotyczy problemu związku między twórczością i biografią pisarza. To teksty odznaczające się różnym stopniem demonstracji (meta- i paratekstualnej) autobiografizmu. Interpretacji i reinterpretacji życia osoby piszącej tak czy inaczej służy każda narracja – zawsze jest ona poprawioną wersją życia, organizacją i reorganizacją, dekonstrukcją i rekonstrukcją elementów losu, zgromadzonego doświadczenia. Dlatego też stanowiskiem bardziej płodnym od tezy Phillipe’a Lejeune’a – twierdzącego, że tekst może być traktowany jako autobiografia, jeżeli są przestrzegane dwa warunki: tożsamość autora z narratorem oraz tożsamość narratora z głównym bohaterem[12] – wydaje się w tym wypadku koncepcja Paula de Mana, traktującego autobiografię jako pewną możliwość interpretacji, którą w sposób immanentny zawiera każdy tekst[13]. Parafrazując Lejeune’a[14], można powiedzieć, że autorem autobiografii jest też ten, kto p r z e c z y , że mówi prawdę o swoim życiu. Ważne jest, jak i w jakim celu działają w tekście „klocki” autobiograficzne, w końcu dosyć szczegółowo opisywane przez pisarzy w wywiadach. To właśnie dowodzi, że tekst stanowi konstrukcję, która zawiera także potencjał autopsychoterapeutyczny.

---

[10] J. Pasterska, *„Jestem Bombel na przystanku”. O projektowaniu autora w młodej polskiej prozie na przykładzie „Bombla” Mirosława Nahacza*, w: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 1, red. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010, s. 387.

[11] Zob. И. Кукулин, *Уточнение понятий*, „Новое литературное обозрение” 2015, nr 132 (2), http://www.nlobooks.ru/node/6196 [dostęp: 02.02.2018].

[12] P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski i in., Kraków: Universitas, 2001, s. 9.

[13] P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 163.

[14] Por. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*…, s. 2.

Tekst literacki zawsze jest przestrzenią skomplikowanego współdziałania pamięci prywatnej i zbiorowej. Wspomniane wcześniej traumy i próba ich przetwarzania artystycznego są ściśle związane z wielogłosową przestrzenią pamięci historycznej. Dla prozy polskiej (w większym stopniu) nie bez znaczenia jest też kontekst kształtującej się we współczesnym świecie kultury pamięci, traktowanej jako narzędzie dialogu transnacjonalnego, który ma zapobiec przeobrażeniu wypieranych wzajemnych krzywd w nowe konflikty (według określenia Aleidy Assmann, amnezję zastępuje anamneza, czyli przyznawanie się do historycznej winy[15]). Model pamiętania dialogicznego[16] (w przeciwieństwie do monologicznej pamięci narodowej, skupionej na żywieniu i rytualizacji tożsamości narodowej, co powoduje cenzurowanie historii, wyczytywanie z niej tylko „wygodnych" fragmentów) opiera się na dekonstrukcji i rekonstrukcji pamięci i tożsamości zbiorowej, empatycznej integracji obcych narracji, obcej perspektywy, przezwyciężenia asymetrii pamięci różnych etnosów i krajów w ramach Europy. Charakterystyczne jest to, że – według Assmann – wypełnić związane z traumą historyczną luki ma właśnie literatura[17].

W znacznym stopniu analizowane teksty są związane z doświadczeniem i pamięcią pokoleniową[18], w tym z postpamięcią[19]. Do obiegu pamięci posttraumatycznej należą nie tylko osoby, które doświadczyły traumy historycznej bezpośrednio lub „genetycznie"[20] (jak drugie pokolenie dzieci Ocaleńców z Holocaustu lub przesiedleńców) – trauma rozprzestrzenia się też za pomocą badań naukowych, refleksji artystycznej, mediów, włącza się do procesu kształtowania tożsamości jako projekcja[21] (to np. doświadczenie pisarzy rosyjskich, którzy poszukują języka dla narracji o oblężonym Leningradzie, konfrontując ją ze zwycięskim radzieckim dyskursem i uwalniając od narzuconych wcześniej sensów, oraz doświadczenie młodszej generacji pisarzy polskich: konflikt traumy założycielskiej[22] polskiej martyrologii i przez lata wypieranej traumy biernej obserwacji – *by-standing* – Holocaustu). Zmiana pokoleń odgrywa specjalną rolę w odnowie-

[15] A. Assmann, *Między historią a pamięcią*…, s. 262.

[16] Zob. tamże, s. 267.

[17] Tamże, s. 206.

[18] Zob. Р. Айерман, *Культурная травма и коллективная память*, „Новое литературное обозрение" 2016, t. 1, nr 141 (5), http://www.nlobooks.ru/node/7960 [dostęp: 02.02.2018].

[19] Zob. M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

[20] A. Szczepan, *Polski dyskurs posttraumatyczny. Literatura polska ostatnich lat wobec Holokaustu i tożsamości żydowskiej*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków: Universitas, 2011, s. 243.

[21] D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków: Universitas, 2009, s. 108.

[22] Zob. tamże, s. 78; tenże, *Trauma, nieobecność, utrata*…, s. 103.

niu pamięci zbiorowej, zwłaszcza kiedy chodzi o przepracowanie wspomnień haniebnych[23].

Analizowana trauma czasu prywatnego i trauma strukturalna to doświadczenie sytuacji tanatycznych i strachu tanatycznego. Proza Olgi Tokarczuk, Magdaleny Tulli, Gieorgija Zotowa, Anny Borisowej, Ingi Iwasiów, Aleksandra Jurewicza, Agaty Tuszyńskiej, narracje o utracie perinatalnej Justyny Bargielskiej i Anny Starobiniec to też przykłady kompensacji braku „skutecznych rytuałów przejścia”[24] we współczesnym społeczeństwie.

Traktując narrację jako autopsychoterapię, mówimy o dwóch powiązanych perspektywach: psychologii poetyki (czyli założeniu, że każda struktura artystyczna opiera się na doświadczeniu psychologicznym) i poetyki psychologii (tj. psychologicznym nastawieniu się pierwotnego przeżycia na te lub inne sposoby jego artystycznego wcielenia). Na poziomie poetyki przezwyciężenie wspomnianych traum realizuje się za pomocą empatycznej archeologii przestrzeni, biografii i autobiografii empatycznej, dekonstrukcji dyskursów, korzystania z kodów kulturowych, bohaterów-masek, sarkazmu, fantasmagorii, czarnego humoru itd. Analiza tekstów z punktu widzenia funkcji autopsychoterapeutycznych pozwala wyróżnić trzy warianty pracy z traumą – z perspektywy zarówno procesu, jak i chwytów artystycznych zrodzonych przez pragmatykę psychologii. Są to: podróż w głąb pamięci własnej i przodków (metoda ustawień rodzinnych Hellingera, dialog z własnym dzieciństwem, terapia pierwotna), następnie eksternalizacja, dekonstrukcja, uniwersalizacja problemu (psychoterapia narratywna, metafora psychoterapeutyczna, *focusing*, mitodramat), a także „obniżenie stopnia” trwogi lub bólu (desensybilizacja, „częściowa śmierć”, asymilacja doświadczenia traumatycznego, psychoterapia prowokacyjna i rozładowanie emocji).

1.

Metoda ustawień rodzinnych Hellingera szuka źródła problemów pacjenta w życiu przodków, którzy przekazują potomkom nierozwiązane zadania, nieprzeżyte do końca scenariusze, destrukcyjne modele, wypierane ze świadomości traumy itd.[25] Paralele z tą metodą można znaleźć w tekstach o postprzesiedleńczej traumie, tekstach dzieci Ocaleńców i tekstach o blokadzie Leningradu – w narracji empatycznej o doświadczeniu przodków (realnych i hipote-

[23] Zob. A. Ассман, *Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика*, пер. Б. Хлебникова, Москва: *Новое литературное обозрение*, 2014, s. 16.

[24] D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*…, s. 97.

[25] Zob. E.B. Веселаго, *Системные расстановки по Берту Хеллингеру: история, философия, технология*, „Психотерапия” 2010, nr 7; 2011, nr 1, http://www.constellations.ru/paper.html [dostęp: 02.02.2018].

tycznych) oraz w emocjonalnie wypełnionej rekonstrukcji cudzego doświadczenia, z którym jest ściśle związane doświadczenie własne.

Empatyczna rekonstrukcja nostalgii, pamięci miejsca, traumy przesiedlenia w imieniu przodków własnych i „przyszywanych" (czyli Niemców, a więc przodków zyskanych wraz z nowym miejscem zamieszkania) odbywa się najpierw za pomocą archeologii empatycznej, jako narracja o śladach niemieckiej przeszłości Ziem Odzyskanych (*Krótka historia pewnego żartu* i *Hanemann* Chwina, *Opowiadania na czas przeprowadzki* Huellego, *Ulice Szczecina* i *Cukiernica pani Kirsch* Liskowackiego itd.), później zaś poprzez genealogię empatyczną, budowanie sieci ewentualnych losów pokolenia przodków oraz Niemców (*Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala* i *Śpiewaj ogrody* Huellego, *Eine kleine* Liskowackiego, *Bambino* i *Ku słońcu* Iwasiów, *Piaskowa Góra*, *Chmurdalia* i *Ciemno, prawie noc* Bator, *Niebko* Helbig, *Ocalona Atlantyda* Oryszyn itd.). Narrator niby pragnie „osobiście" upewnić się, że nie może być początkiem początków ziemia, pod którą „leży rozdeptana"[26] ojczyzna jej byłych mieszkańców, i na skutek tego wirtualnego doświadczenia odzyskać moralne prawo do zakorzenienia. Jurij Bujda (*Pruska narzeczona*, *Każdy, kto przepływa*) rysuje bipolarny kosmos, dąży do znalezienia gruntu pod nogami poprzez wielogłosową narrację (w której brzmią też głosy rzeczy, miast, samej epoki), „zaludnia przestrzeń przez czas"[27], zadomawia świat swojego dzieciństwa, stwarzając mit byłych Prus Wschodnich, składając go z kawałków własnych wrażeń i „snów duszy"[28].

W przeważnie matrycentrycznych tekstach dzieci Ocaleńców rekonstrukcja empatyczna okazuje się jednym ze sposobów terapii traumy symbiotycznej – leczonej za pomocą empatycznej rekonstrukcji w narracji tych chwil w doświadczeniu matki, które doprowadziły do traumy, i ich wirtualnego przeżycia przez narratorkę. Autorkami kieruje też poczucie obowiązku wobec ofiar, pragnienie utrwalenia pamięci po nich. Pracując nie tylko z własną pamięcią, ale też z pamięcią bliskich, dążą do oczyszczenia jej z piętna wstydu i strachu, wyrażenia niewyrażalnego przez przodków. Wreszcie, narracja empatyczna umożliwia wpisanie rodziny, rodu, przestrzeni do własnej świadomości oraz wpisanie siebie do rodziny, rodu, przestrzeni [„Poczułam wielką ulgę, jaką daje świadomość przynależności. (…) Mam oparcie. Nie boję się już. Wiem, kim jestem"[29]], czyli następuje częściowe przezwyciężenie traumy zerwania więzi rodzinnych, którą Lawrence L. Langer określa jako jeden z najstraszniejszych skutków drugiej wojny światowej[30].

---

[26] Z. Oryszyn, *Ocalona Atlantyda*, Warszawa: Świat Książki, 2012, s. 178.

[27] Ю. Буйда, *Прусская невеста*, Москва: Новое литературное обозрение, 1998, http://buida.ru/prussian-bride/ [dostęp: 02.02.2018].

[28] Tamże.

[29] A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2014, s. 173; 404.

[30] L.L. Langer, *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holokaustu*, przeł. J. Mikos, „Literatura na Świecie" 2004, nr 1–2, s. 127.

Według Hellingera podstawowym źródłem problemów psychologicznych występujących u następnych pokoleń jest wykluczenie z systemu rodzinnego (czyli chęć zapomnienia) kogoś z uczestników traumy (wszystko jedno, czy ofiary, czy kata) – przy czym do „rodziny” należą nie tylko krewni, ale też osoby, które przyczyniły się do ich śmierci lub uratowania. Najjaskrawszy obraz takiej rodziny przedstawia scena fantastycznego Sądu Najniższego w powieści Tulli *Szum*, w którego posiedzeniu biorą udział, oprócz bezpośrednich uczestników życia bohaterki urodzonej po wojnie, zabici esesmani i ich spalone ofiary („To wszystko rodzina”[31], mówi przewodniczący), oraz wątek esesmana związanego z matką bohaterki stosunkami życia i śmierci („znalezienie”, empatyczna rekonstrukcja jego historii, „karmienie”, symboliczne przywrócenie miejsca w historii rodziny).

Do wypełnienia luk w tekście petersburskim i rekonstrukcji głosów mieszkańców Leningradu jako własnych przodków dążą narracje Wiszniewieckiego i Barskowej. Tekst Wiszniewieckiego *Leningrad. Opowieść* jest skomplikowanym montażem głosów autora, realnych i fikcyjnych bohaterów i dokumentów, dyskursu filozoficzno-psychologicznego, naukowego, poetyckiego. Oblężenie traktowane jest jako własna prehistoria, której prehistorią z kolei jawi się rekonstruowany dyskurs Srebrnego Wieku. Barskowa w *Żywych obrazach* łączy przedmiot badań archiwalnych z materiałem własnej biografii, splata swój głos z głosami przeszłości [„Dziękuję za udział w tym tekście (…) wszystkim mieszkańcom oblężonego miasta, których głosy tu brzmią”[32]], łączy cierpienie własnego życia z wyczytanym w archiwum: pierwsze jest empatycznym „kluczem” do drugiego, środkiem „budowania pamięci”, jej „wcielenia w słowo”, „reanimacji dokumentu”[33]. Podobnie jak w prozie dzieci Ocaleńców jest to ożywianie milczących, droga do uwolnienia siebie i ich od przekleństwa amnezji historycznej: „Kim jestem, czy może Charonem? (…) Archiwista przewozi dusze z jednej teczki do drugiej, z takiej teczki, gdzie nikt nigdy nie usłyszy, do takiej, gdzie ktoś – chociażby na chwilę”[34].

2.

Celem d i a l o g u z d z i e c i ń s t w e m jest w psychoterapii aktualizacja i korekcja traum i przeżyć dziecięcych, werbalizacja ukrytych dialogów wewnętrznych. W opowiadaniu Tulli *Klucz* i powieści Jurewicza *Lida* dorośli narratorzy wizualizują spotkanie ze sobą-dzieckiem, prawie dosłownie rekonstruując ćwi-

[31] M. Tulli, *Szum*, Kraków: Znak Literanova, 2014, s. 128.
[32] П. Барскова, *Живые картины*, Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2014, s. 60.
[33] И. Кукуй, cyt. z okładki.
[34] П. Барскова, *Живые картины*…, s. 3.

czenia psychoterapeutyczne: „Spotkanie z dzieckiem wewnętrznym", „Kształtowanie rodzica wewnętrznego"[35]. Dialog ten daje iluzję władzy nad sensem własnej biografii: wzmacnia poczucie jej jedności (Jurewicz) lub poczucie dystansu pomiędzy doświadczeniem dzieciństwa i dojrzałości (Tulli). Także niektóre inne teksty opierają się w znacznym stopniu na dialogu z własnym dzieciństwem. Utwory Tulli, Kuryluk i Janko są przede wszystkim spotkaniem z „okaleczonym dzieckiem". Narratorzy wcześniejszych utworów Huellego i Chwina próbują zrozumieć przypadkowość i prawidłowość obranych przez przodków dróg, które doprowadziły ich do tego punktu, w którym pojawili się na świecie. Szukają też związku pomiędzy miastem wypełnionym przez ślady obcej przeszłości oraz pomiędzy Złem i Dobrem. Podobnie Bujda korzysta z „podwójnej perspektywy" – łączy spojrzenie chłopca, który poznaje „obcą" wschodniopruską przestrzeń, z wizją dorosłego pisarza: „dziecko, zachowane w artyście, opowiada bajki"[36].

3.

Metoda terapii pierwotnej Arthura Janova polega na reaktywacji traumy pierwotnej, odbudowie jedności systemu mnestycznego, osiągnięciu integracji osobowości za pomocą stopniowego uwolnienia z „warstw" ochrony psychologicznej[37]. Pod tym względem warto przyjrzeć się powieści Joanny Bator *Ciemno, prawie noc*. Bohaterka przyjeżdża do rodzinnej miejscowości na Ziemiach Odzyskanych i, podobnie jak pacjent rozpoczynający seans terapeutyczny, odkrywa mroczne tajemnice własnej rodziny i miasta, związane z przemocą Historii nad ciałem, psychiką i tożsamością. Dociera wreszcie do „zamrożonego" bólu, niby znajdującego się w wewnętrznej kapsule"[38] – por.: „Mojej siostrze nie udało się ocalić mnie przed pamięcią, nosiłam ją w sobie jak skamieniały płód (…)"[39]. Rolę symbolicznego „terapeuty" pełni potężny impuls w postaci wątku kryminału i thrilleru oraz zawód reporterki. Czynniki te zmuszają bohaterkę do coraz głębszego pogrążenia się w pamięci – pamięci własnej i pamięci rodziny, sąsiadów, miasta. Docierając do jednej z najgłębszych warstw wspomnień, bohaterka nie może powstrzymać krzyku: „Poczułam taką mieszaninę gniewu, tęsknoty i bólu, że krzyknęłam w pustkę nocnego domu, który odpowiedział mi echem.

[35] И.В. Шевцова, *Тренинг работы с собственным детством*, Санкт-Петербург: Речь, 2008, s. 14–15; 21.

[36] А. Немзер, *Черная бабочка сновидений*, „Знамя" 1999, nr 7, s. 214.

[37] Zob. Л. Бурлачук, А. Кочарян, М. Жидко, *Психотерапия*, Санкт-Петербург: Питер, 2007, s. 288.

[38] *Первичная терапия Янова*, w: *Руководство по телесно-ориентированной терапии*, ред. Б. Якубанеце, Санкт-Петербург: Речь, 2000, s. 162–163.

[39] J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa: W.A.B., 2012, s. 417–418.

Tamten dzień był we mnie. Pamiętałam”[40]. Symboliczne uzdrowienie zaczyna się od płaczu katarktycznego:

> Gromadziłam je [łzy – przyp. I.A.] przez tyle lat, miałam ogromny zapas i odnosiłam wrażenie, że oczyszczająca słona fala spływa we wszystkie miejsca budzące mój smutek, zalewa piwnicę mojego domu, unosi skrzynię, w której chowałyśmy się z Ewą przed matką, wstępuje na schody (…) i przez okna wylewa się do ogrodu, do lasu, wspina się na polanę, gdzie niemieccy żołnierze zamordowali żydowskich więźniów, gdzie radzieccy żołnierze zgwałcili niemiecką dziewczynkę (…)[41].

Powieść jawi się jako metafora traumy i psychoterapii zbiorowej. Biografia narratorki symbolizuje świadomość tego, że okaleczona przeszłość niemiecka jest częścią tożsamości polskich mieszkańców Ziem Odzyskanych. Trzeba rekonstrukcji całej historii, odnalezienia skrywanych, wypieranych elementów mozaiki, by zrozumieć przeszłość – dopiero to umożliwia integrację biografii tych terenów i ich mieszkańców.

4.

Psychoterapia narracyjna Michaela White’a, bazująca na ideach społecznego konstrukcjonizmu, zakłada możliwość re-narracji, re-interpretacji własnego życia w celu korekcji tożsamości. Ta metoda wychodzi z założenia „wielohistoryczności” życia – zawiera więcej zdarzeń niż te, które człowiek „dobiera” dla własnej opowieści, kierując się tą, która zdobyła w jego świadomości status dominującej. White jest autorem koncepcji „momentów wyjątkowych”[42] – doświadczeń, które wyróżniają się na tle opowieści dominującej, jej sensów i logiki. Psychoterapia narracyjna dąży do odkrycia w narracji pacjenta ukrytych znaczeń, luk, nieścisłości, przejawów historii sprzecznych, momentów peryferyjnych, a także do zbudowania z nich i wzmocnienia nowego wątku oraz rozluźniania byłego wątku dominującego[43]. Ten kontekst pozwala w nowy sposób spojrzeć na teksty Tulli, Keff i Zagajewskiego.

W utworach Tulli i Keff wątkiem dominującym jest opowieść dziewczynki będącej ofiarą straumatyzowanej matki w świecie powojennej przemocy. Szczegółowo opisując niepewność i zaszczucie dziewczynki, narratorka *Szumu* jednocześnie odnotowuje chwile poczucia głęboko schowanej siły, rzadkie wspomnienia o innym, dobrym traktowaniu przez krewnych, próby buntu, częściową zmianę

[40] Tamże, s. 235–236.
[41] Tamże, s. 428–429.
[42] M. Уайт, *Карты нарративной практики. Введение в нарративную терапию*, пер. Д.А. Кутузова, Москва: Генезис, 2010, s. 76.
[43] Tamże, s. 241.

sytuacji po założeniu własnej rodziny itd. Narracja *Utworu o Matce i Ojczyźnie* Keff, posiadająca formę wielogłosowego oratorium, przypomina rozmowę dekonstrukcyjną, której celem jest analiza problemu w różnych kontekstach. Jednocześnie tekst staje się symboliczną walką Córki o własną tożsamość, własną historię i własną opowieść. Zagajewski (*Dwa miasta*) dąży za pomocą narracji, analizy ambiwalencji przestrzeni realnej i iluzorycznej, do uwolnienia się od władzy dyskursu nostalgicznego narzuconego przez starsze pokolenie, a także do opisania miasta własnego doświadczenia.

Ta proza sięga też po *re-membering* – ściągnięcie z przeszłości osób, które wpływają na wyobrażenie człowieka o sobie i swojej historii[44]. Najbardziej dosłownym przykładem takiego *re-memberingu* są świadectwa we wspomnianym wcześniej Sądzie Najniższym w powieści Tulli – to właśnie im udaje się nazwać źródło traumy dziewczynki: odziedziczoną po matce ranę[45]. Ale *re-memberingiem* jest też cała narracja – bohaterka-narratorka przewartościowuje stosunki z tymi, którzy brali udział w kształtowaniu się jej wyobrażeń o sobie. Kuryluk poddaje re-narracji własne dzieciństwo, porównując zasłyszane od matki fragmenty historii lub odnotowane kiedyś dziwactwa z nowymi fragmentami informacji. W konsekwencji, opowieść o krzywdzie wyrządzonej przez szaloną matkę staje się opowieścią o życiu obok osoby, która przeżyła traumę ponad siły.

5.

Metaforą, która jest jedną z podstawowych operacji mentalnych w ludzkim życiu, posługują się jako środkiem rozpoznania i efektywnego oddziaływania różne metody psychoterapeutyczne[46]. Najważniejszymi funkcjami metafory są dysocjacja (metafora sprzyja eksternalizacji problemu, przede wszystkim poprzez nominalizację) i modelowanie (metafora przesądza o sposobie refleksji nad problemem). Temu służą liczne metafory, za których pomocą określa się w prozie dzieci Ocaleńców uciążliwość dziedziczenia matczynego cierpienia (niechciane dziedzictwo, ciężar, kasetka, chmura, dym, lawa, popiół, smycz, kajdanki, złożenie dziecka w ofierze lub pożeranie go, metafory ciała – garb, rana, pamięć genetyczna, uczulenie itd.). Tulli używa też metafor „w rozwoju", wyrażających po-

[44] Tamże, s. 146.

[45] Zob. M. Tulli, *Szum*…, s. 119.

[46] Zob. Н.В. Слухай, *Терапевтические метафоры и их суггестивный потенциал: теоретические ресурсы НЛП*, w: *Русская литература. Исследования*, ред. Г.Ю. Мережинська, Киев: Логос, 2013, s. 317.

czucie nierównowagi, niepewności bohaterki i stanowiących elementy rekonstrukcji narratywu życiowego.

Metafora uruchamia poszukiwanie transderywacyjne, polegające na ustalaniu podobieństwa sytuacji życiowej i metaforycznej, poszukiwaniu w pamięci i mentalnych reprezentacjach doświadczenia referencyjnego, tłumaczącego realną sytuację. Metafory życia w *Ćwiczeniach z utraty* Tuszyńskiej sprzyjają adaptacji narratorki do doświadczenia niepoznawalnego (umieranie bliskiej osoby) poprzez porównanie z procesami, które są bardziej przystępne dla świadomości (walka, uczenie się, zadomowienie w nowej przestrzeni). Innym źródłem metafor adaptujących staje się dla Tuszyńskiej Holocaust. W tym wypadku nie zachodzi próba przeniesienia doświadczenia śmierci do przestrzeni doświadczenia życia, lecz realizowany jest zamiar przeprowadzenia analogii pomiędzy dwoma doświadczeniami śmierci, z których jedno – przeżyte przez przodków – staje się dla narratorki punktem odniesienia, modelem losu, przykładem zachowania się.

Do narracji wprowadza się też bohaterów metaforycznych, sprzyjających rekalibracji problemu. Bohaterka utworu Keff utożsamia się z postaciami kultury wysokiej i masowej, reinterpretując znane wątki i w sposób groteskowy odzierając dyskurs matki z destrukcyjnego dla córki patosu (znamienne jest, że dopiero maski-kody umożliwiają bohaterce bunt). W *Szumie* Tulli wątek bajecznego lisa jest, z jednej strony, kompensacyjną[47] zbawczą fantazją dziecięcą, którą autorka „daje w prezencie” sobie-małej – pod tym względem jest to kontynuacja dialogu z dzieckiem wewnętrznym:

> Narratorka koleguje się z lisem. Miałam kiedyś książeczkę z obrazkami do kolorowania, w której występował lis. Ale nie kolegowałam się z lisem. (…) Lis reprezentuje coś, co mam w sobie, ale do czego dostęp mam tylko w moich najlepszych momentach[48].

> Co do lisa – nie został wymyślony na potrzeby powieści. To część mnie, do celów literackich ozdobiona rudą kitą i właściwościami, które chciałabym mieć na stałe, a miewam tylko czasem. (…) W dzieciństwie ta część istniała we mnie dopiero w jakiejś wstępnej formie, ale potem rozwijała się w najlepsze[49].

Z drugiej natomiast strony – to rozbudowana terapeutyczna historia-metafora, zastąpienie doświadczenia negatywnego przez pozytywne, oparte na analogii ich struktury.

---

[47] Zob. Д. Миллс, Р. Кроули, *Терапевтические метафоры для детей и внутреннего ребенка*, пер. Т.К. Кругловой, Москва: Независимая фирма «Класс», 2000, s. 23.

[48] M. Tulli, *Prywatne klocki* [wywiad], http://czytamcentralnie.blogspot.ru/2014/10/prywatne-klocki-wywiad-z-magdalena-tulli.html [dostęp: 02.02.2018].

[49] Taż, *Zbuntowana*, rozm. przepr. D. Wodecka, http://wyborcza.pl/1,75410,16711994,Zbuntowana___rozmowa_z_Magdalena_Tulli.html [dostęp: 02.02.2018].

6.

Twórca terapii *focusingu* Eugene Gendlin zaproponował fenomenologiczną metodę pracy z mglistymi poczuciami cielesnymi (*felt sense*, czyli „poczucie czucia"), które służą za swego rodzaju kamerton recepcji sytuacji. Skupiając się na nich i stopniowo dobierając określenia werbalne, doprowadza się do realnych zmian w stanie pacjenta – zachodzi swego rodzaju eksternalizacja problemu poprzez znalezienie, symbolizację i refleksję nad jego cielesną analogią. Bohaterkę opowiadania Tulli *Ucieczka lisów* od dziecka nęka smolista chmura. Budzi najpierw emocje, później „poczucie czucia": „Na widok smolistej czerni poczułam, że jakiś mniej więcej okrągły przedmiot oddzielił się od mojego serca i podszedł do obolałego gardła (…)"[50]. „Poczucie czucia" łączy się z rozumieniem: „Coś dużego oddzieliło się od mojego serca, ruszyło do góry i boleśnie utknęło w krtani. Wtedy wszystko zrozumiałam. W tej czarnej chmurze (…) płynęła po niebie moja rodzina"[51]. Według Gendlina „poczucie czucia pojawia się w waszym ciele jak nudności, wskazujące na to, że pewne problemy, z którymi, jak wam się wydawało, już sobie poradziliście, w rzeczywistości wciąż nie są rozwiązane"[52]. Właśnie to uświadamia sobie bohaterka i wreszcie znajduje przynoszące ulgę określenie: „Otóż właśnie. To strach ją dławi, okrągły i twardy jak piłka, jak dziecięca piłeczka, nie da się go wypluć, nie da się przełknąć"[53].

7.

Tokarczuk i Keff wprowadzają w narrację także elementy mitodramatu – metody, według której efekt psychoterapeutyczny osiąga się za pomocą inscenizacji wątków mitologicznych. Mitodramat pozwala dotknąć tkanki mitu, który Aleksiej F. Łosiew określa jako „najbardziej potrzebną (…) kategorię myśli i życia"[54], a także zobaczyć go w żywym aktualnym działaniu, we własnym życiu, wypracować za jego pomocą metapozycję wobec sytuacji[55]. Pomysł terapeutycznego działania mitu właściwie bazuje na koncepcji Eliade: poznając mit, człowiek poznaje też genezę rzeczy, co daje możliwość manipulowania nimi, poza tym mit zawsze jest tak czy inaczej „przeżywany", służąc za podstawę rytu-

[50] M. Tulli, *Włoskie szpilki*, Warszawa: Wydawnictwo Nisza, 2011, s. 127–128.

[51] Tamże, s. 140.

[52] Ю. Джендлин, *Фокусирование. Новый психотерапевтический метод работы с переживаниями*, пер. А.С. Ригина, Москва: Независимая фирма «Класс», 2000, s. 51.

[53] M. Tulli, *Włoskie szpilki*…, s. 142.

[54] А.Ф. Лосев, *Диалектика мифа*, Москва: Мысль, 2001, s. 37.

[55] Zob. Т. Лапшина, *Ресурсы и ловушки мифологического мышления: обзор работ Г.Б. Бедненко*, „Журнал практического психолога" 2013, nr 2, s. 4.

ału[56]. Podobnie jak mitodramat pozwala na „zbadanie mitu od podszewki, (…) w empatycznej akcji”[57], Tokarczuk w powieści *Anna In w grobowcach świata* nie reinterpretuje sumeryjskiego mitu o Inannie, którego psychologiczne zadanie określa jako „rozbrojenie grozy śmierci”[58], tylko przeżywa go razem z czytelnikiem. Temu celowi służą unowocześniające mit realia współczesne i futurystyczne oraz sięganie przez pisarkę po mitologię sumeryjską z jej bliskością boga i człowieka. Razem z boginią autorka przeżywa całkiem ludzkie doświadczenie nieuchronności i samotności śmierci, w sposób bezpieczny (bo chodzi o boga) otrzymuje – w paradygmacie uczuć ludzkich – doświadczenie dla człowieka niedostępne. Narracja okazuje się dosłownym rozdzieleniem Bytu na życie i śmierć, a później tak samo dosłownym połączeniem ich na nowo, pozwalając przeżyć śmierć jako nieodłączny i niezbędny element życia. Celem mitodramatu Tokarczuk, „zastępującego” niegdysiejsze misteria i rytuały inicjacji[59], jest więc odzyskanie harmonii, akceptacja realności śmierci jako elementu archaicznej wymiany pomiędzy człowiekiem a naturą[60]. Także Keff korzysta z utożsamienia się bohaterki autobiograficznej i jej matki z postaciami z mitów – imiona i ich zmiana symbolizują traumę symbiotyczną i jej przezwyciężenie.

8.

Konfrontację świadomości nieuchronności śmierci z instynktem życia Irvin Yalom określa jako centralną opozycję egzystencjalną, śmierć zaś nazywa „faktem życia”[61]. Pierwotna trwoga tanatyczna przekształca się w lęki, ukrywa się pod maskami, obraca się w neurozy, fobie i psychopatologie. Większość strategii przezwyciężenia trwogi śmierci opiera się na mechanizmach różnego rodzaju ochron – ten mechanizm działa na poziomie psychologii osobowości i psychologii zbiorowej[62]. Natomiast jednym z efektywnych sposobów przezwyciężenia lęku tanatycznego jest d e s e n s y b i l i z a c j a – wielokrotne zmuszanie pacjenta

[56] Zob. M. Элиаде, *Аспекты мифа*, пер. В. Большакова, Москва: Инвест-ППП, 1995, s. 29.

[57] Г. Бедненко, *Мифодрама: смыслы, цели, методы. Доклад, прочитанный на 4-й Московской психодраматической конференции в апреле 2006 года*, http://www.psychodrama.narod.ru/text/bednenko_doklad.htm [dostęp: 02.02.2018].

[58] O. Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków: Znak, 2006, s. 209.

[59] Tamże, s. 217–218.

[60] Zob. Ж. Бодрийяр, *Символический обмен и смерть*, пер. С.Н. Зенкин, Москва: Добросвет, 2006, s. 240.

[61] И. Ялом, *Экзистенциальная психотерапия*, http://modernlib.ru/books/yalom_irvin/ekzistencialnaya_psihoterapiya/read [dostęp: 02.02.2018].

[62] Zob. С. Сонтаг, *Болезнь как метафора*, пер. М. Дадян, А.Е. Соколинская, Москва: Ад Маргинем, 2016, s. 11.

za pomocą różnego rodzaju ćwiczeń[63] do odczuwania lęku tanatycznego w zmniejszonych dawkach, co pozwala na manipulowanie przedmiotem trwogi i jego analizowanie.

Metodę desensybilizacji konsekwentnie wykorzystuje w *Ostatnich historiach* Tokarczuk. Trzy bohaterki powieści, znajdujące się w centrum trzech rozdziałów, są maskami autorki-narratorki, co potwierdza szereg ewidentnych paraleli. Poza tym powieść jest misterną konstrukcją licznych łańcuchów śmierci i wielokrotnego jej odgrywania. Desensybilizacji służą też wątki zadomowienia zaświatów jako swego rodzaju dalszego ciągu lub trochę odmienionego odbicia świata ziemskiego. W *Szumie* Tulli zadomowienie zaświatów zachodzi poprzez opanowanie sposobów komunikacji z nimi, natomiast w pierwszym rozdziale *Ostatnich historii* Tokarczuk proces ten odbywa się przez pryzmat zwyczajnego, wręcz autobiograficznego pejzażu i powszednich szczegółów. *Bajarz. Śmierć też nie jest zadowolona z własnego życia* Zotowa jest swego rodzaju autobiografią Śmierci, opisującą konstrukcję zaświatów wypełnioną przez ziemskie realia i ludzkie emocje. *Tam* Anny Borisowej (właśc. G. Czchartiszwili / B. Akunin) jest powieścią-hipotezą, szeregiem ironicznych wersji tego, co czeka „po tamtej stronie".

9.

Ponieważ śmierć jest absolutnym „ucieleśnieniem nieznanego", „archetypem niesamowitości"[64], najbardziej dostępną człowiekowi perspektywą przeżycia ograniczoności, pojedynczości i niepowtarzalności własnego istnienia wydaje się „częściowa śmierć", czyli doświadczanie śmierci „z drugiej ręki". Opłakiwanie zmarłej bliskiej osoby – odseparowanie siebie od niej oraz odseparowanie od siebie tej niezastąpionej części świata, którą zmarły stanowił dla żałobnika, przebudowa własnego, też częściowo zmarłego świata – to specyficzna próba przezwyciężenia śmierci. Derrida i Baudrillard określają ten mechanizm jako swego rodzaju przetarg: dążenie do tego, by przyzwyczaić się do śmierci poprzez żałobę, ofiarować jej coś, co należy do naszego wewnętrznego „ja" i dostać w zamian coś, co uczyni śmierć bliską i intymną, a także jako pragnienie uczynienia tejże śmierci częścią swego życia[65].

Jurewicz (*Dzień przed końcem świata*) i Iwasiów (*Umarł mi. Notatnik żałoby*) przeżywają w tekście żałobę po ojcu, czyli jest to doświadczenie znikania ostat-

[63] Zob. И. Ялом, *Экзистенциальная психотерапия…*

[64] Z. Bauman, *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008, s. 55; 93.

[65] Zob.: Ж. Деррида, *Дар смерти (часть 1)*, пер. Ю.О. Азаровой, „Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія «Теорія культури і філософія науки»" 2002, nr 552/1, s. 127; Ж. Бодрийяр, *Символический обмен и смерть…*, s. 265.

niej bariery pomiędzy śmiercią czyjąś i własną. Utwory te szczegółowo odnotowują nie tylko przeżywanie bólu, utraty jako takich, lecz także cezurę w życiu, „przejście od pośredniego do bezpośredniego”[66]. Po śmierci rodziców bowiem „musimy umrzeć. Nikt nas nie wyręczy”[67]. Specjalny przypadek „częściowej śmierci” to przeżywanie żałoby za życia – obok śmiertelnie chorej bliskiej osoby. *Ćwiczenia z utraty* Tuszyńskiej są „ćwiczeniami” ze śmierci: „H. żyje, a ja uczę się śmierci. Studiuję śmierć, różne jej dotknięcia, objawy, przypadki”[68].

Wyjątkowym przypadkiem „śmierci-ty”, najbardziej zbliżonym[69] do „śmierci-ja”, jest utrata dziecka. Wyjątkowość utraty perinatalnej polega na tym, że znaczną jej część stanowią utraty wtórne i symboliczne, utrudniona jest internalizacja faktu śmierci, wreszcie: ta utrata jest w największym stopniu objęta negacją społeczną. Ponieważ dziecko jeszcze dosłownie stanowi z matką całość, jest to wyjątkowe doświadczenie śmierci w sensie fizycznym, prawie własne, prawie niezapośredniczone: „czuję, jak drży tam, w ciemnościach ciała (…) jesteśmy razem jakby w jednym grobie”; „czuję, że coś we mnie odrywa się i przestaje żyć. Śmierć jest wewnątrz mnie. (…) czuję, jak śmierć cieknie mi po nogach i zaczynam krzyczeć. Nie z bólu. Ze strachu”[70]. Poprzez przeżywanie żałoby w narracji Starobiniec utrata eksternalizuje się: „oddziela się” od osobowości żałobnika, kształtuje się jako zdarzenie zewnętrzne, „przeżywa się”[71]. Autorka dąży do strukturyzacji losu, wpisania weń tragedii w taki sposób, by uzyskała sens jako jeden z elementów życia. Poza tym tego rodzaju teksty żałobne służą „odbudowie”[72] utraconych stosunków z bliską osobą, w przypadku Starobiniec – także ponownemu przeżyciu krótkiego czasu sądzonego autorce i jej dziecku oraz próbie rozciągnięcia go i przeżycia nieprzeżytego.

10.

Narracja Bargielskiej (*Obsoletki*) dąży do asymilacji doświadczenia traumatycznego, integracji przeżytej traumy z doświadczeniem czasu teraźniejszego[73]. Autorka pisze nie tylko o własnej utracie perina-

[66] В. Янкелевич, *Смерть*, Москва: Издательство Литературного института, 1999, s. 32.

[67] I. Iwasiów, *Umarł mi. Notatnik żałobny*, Wołowiec: Czarne, 2013, s. 118.

[68] A. Tuszyńska, *Ćwiczenia z utraty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007, s. 197.

[69] Zob. В. Янкелевич, *Смерть*…, s. 32.

[70] А. Старобинец, *Посмотри на него*, Москва: АСТ; Corpus, 2017, s. 45; 54.

[71] *«Горе не бесконечно, как ни кощунственно это звучит» Анна Старобинец о потере ребенка и переживании травмы*, https://meduza.io/feature/2017/02/06/gore-ne-beskonechno-kak-ni-koscbunstvenno-eto-zvuchit [dostęp: 02.02.2018].

[72] М. Уайт, *Карты нарративной практики. Введение в нарративную терапию*…, s. 151–152.

[73] B.A. van der Kolk, O. van der Hart, *Natrętna przeszłość*…, s. 174.

talnej: „Opowiadam o sobie, ale robię też »outing« innym postaciom, jest tu cała galeria kobiet (…), jest to doświadczenie tak głębokie, że nie ma innej możliwości pisania o nim, jak spróbować przedstawić reakcje różnych kobiet”[74]. Tę galerię śmierci wpisuje w powszednie życie z jego kłopotami i radościami, wkłada pomiędzy drobne i najdrobniejsze szczegóły bytu. Bargielska korzysta ze swego rodzaju metody „podzielonego ekranu”, stosowanej w terapii hipnotycznej wspomnień traumatycznych (polegającej na ulokowaniu w jednej części pola wizualnego traumatycznego obrazu, a w drugiej – obrazu uspokajającego i łagodzącego). Za pomocą szeregu chwytów (takich jak połączenie stylów i intonacji, opis z perspektywy niby postronnego, obojętnego obserwatora itd.) obniża stopień patosu, rozkłada doświadczenie tragiczne na mnóstwo drobnych czynności lub pomniejszych braków logiki.

11.

Ironiczno-paradoksalna prowokatywna terapia Franka Farrelly’ego dąży do kształtowania w pacjencie (za pomocą ironii, sarkazmu, czarnego humoru, groteski, doprowadzenia do absurdu itd.) świadomości komicznej, związanej z ochronno-adaptacyjnym potencjałem człowieka i zbiorowości.

Sarkazm w prozie młodszych pokoleń budzą przede wszystkim elementy etosu narodowego, fantazmatu odbieranego jako karykatura. Pisarze tej generacji niwelują polski etos i martyrologię, kpią z idei polskiej solidarności i mentalności[75] oraz ze świętości narodowych[76], dezawuują symbole narodowe[77], obniżają sto-

[74] J. Bargielska, *Poroniłam*, rozm. przepr. V. Szostak, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,9685 6,9625264,Justyna_Bargielska__Poronilam.html [dostęp: 02.02.2018].

[75] Zob.: P. Czerwiński, *Międzynaród*, Warszawa: Świat Książki, 2011, s. 29; 223; I. Karpowicz, *Gesty*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2008, s. 155; tenże, *Niehalo*, Wołowiec: Czarne, 2006, s. 65; 137; K. Varga, *Trociny*, Wołowiec: Czarne, 2012, s. 114; tenże, *Nagrobek z lastryko*, Wołowiec: Czarne, 2007, s. 294; M. Sieniewicz, *Spowiedź Śpiącej Królewny*, Kraków: Znak, 2012, s. 126; P. Czerwiński, *Przebiegum życiae*, Warszawa: Świat Książki, 2009, s. 78; T. Piątek, *Wąż w kaplicy*, Warszawa: W.A.B., 2010, s. 204; Piotr C., *Pokolenie IKEA*, Gdynia: Novae Res, 2012, s. 183; M. Sieniewicz, *Walizki hipochondryka*, Kraków: Znak, 2014, s. 52; 53–54; S. Chutnik, *Dzidzia*, Warszawa: Świat Książki, 2009, s. 45 i in.

[76] Zob.: I. Karpowicz, *Niehalo*…, s. 65; 51; 90; P. Czerwiński, *Przebiegum życiae*…, s. 15; K. Beśka, *Wrzawa*, Warszawa: Muza, 2004, s. 263; M. Sieniewicz, *Walizki hipochondryka*…, s. 53 i in.

[77] Zob.: I. Karpowicz, *Niehalo*…, s. 65; D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2003, s. 81; 112; 115; 185; M. Sieniewicz, *Walizki hipochondryka*…, s. 53; S. Shuty, *Zwał*, Warszawa: W.A.B., 2004, s. 155; K. Varga, *Aleja Niepodległości*, Wołowiec: Czarne, 2010, s. 208; tenże, *Nagrobek z lastryko*…, s. 130–131; S. Shuty, *Produkt polski (recycling)*, Kraków: Ha!art, 2005 [strony nienumerowane]; P. Czerwiński, *Przebiegum życiae*…, s. 215 i in.

pień patosu za pomocą obrazów fizjologicznych[78], wulgaryzmów[79], demetaforyzacji i doprowadzania do absurdu realiów i utartych zwrotów[80], efektu zawiedzionego oczekiwania[81] itd. To, co komiczne, służy w tych tekstach samopotępieniu, jest ochronną negacją części siebie. Nakierowanie sarkazmu na obiekty tabuizowane stwarza sytuację karnawałową i specyficzną aurę inwektywną[82]. Realizują się tu jednocześnie dwa sprzeczne dążenia: do uniknięcia, a zarazem osiągnięcia kontaktu z tabuizowanym pojęciem, wskutek czego zachodzi katartyczne rozładowanie emocji. W podobny sposób pisarze doprowadzają do absurdu dominację dyskursu reklamy. Nie jest on tabuizowany dla ośmieszenia, ale wydaje się powszechny i nieunikniony, więc tu celem jest nie obniżenie patosu, tylko demonstracja absurdalności i iluzja uwolnienia się poprzez władzę nad słowem. Autorzy posługują się w narracji *mockery* (tj. kpiną)[83], imitując całkowite poddanie się dyskursowi reklamy, oraz dualizmem językowej identyczności bohatera (Shuty, Bieńkowski, Karpowicz), pokazując stopień przemocy i kłamliwości tegoż dyskursu. Również epizody fantasmagoryczne i wprowadzenie groteskowych bohaterów, symbolizujących stereotypowe modele mentalne, to zabiegi dotyczące tych dwóch budzących poczucie beznadziejności „biegunów” życia współczesnej Polski. Obrazowanie komiczne służy więc obronie granic osobowości przed przemocą dyskursu patriotyzmu i globalizacji.

Osobnym wątkiem w prozie młodych polskich autorów jest poczucie wstydu historycznego, związanego z problemem stosunków polsko-żydowskich – wypieranego, z trudem werbalizowanego, zastępowanego przez zbawcze poczucie krzywdy, które umożliwia powrót do utartej i bezpiecznej psychologicznie roli

---

[78] Zob.: K. Varga, *Trociny*…, s. 118; 125; Piotr C., *Pokolenie IKEA*…, s. 183; M. Sieniewicz, *Czwarte niebo*, Warszawa: W.A.B., 2003, s. 311; K. Varga, *Nagrobek z lastryko*…, s. 121; 51; 55; I. Karpowicz, *Niehalo*…, s. 65; D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska*…, s. 115; 81; 82; I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2011, s. 51; P. Czerwiński, *Pokalanie*, Warszawa: Świat Książki, 2005, s. 37; T. Piątek, *Wąż w kaplicy*…, s. 9 i in.

[79] Zob.: K. Varga, *Aleja Niepodległości*…, s. 34; M. Sieniewicz, *Walizki hipochondryka*…, s. 53; M. Witkowski, *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*, Warszawa: W.A.B., 2007, s. 130 i in.

[80] Zob.: K. Varga, *Nagrobek z lastryko*…, s. 227; 327; D. Bieńkowski, *Biało-czerwony*, Warszawa: W.A.B., 2007, s. 18; 196; M. Sieniewicz, *Walizki hipochondryka*…, s. 87; S. Chutnik, *Dzidzia*…, s. 113; P. Czerwiński, *Pokalanie*…, s. 61; M. Sieniewicz, *Spowiedź Śpiącej Królewny*…, s. 126.

[81] Zob.: K. Varga, *Aleja Niepodległości*…, s. 103; I. Karpowicz, *Niehalo*…, s. 23–24; M. Sieniewicz, *Czwarte niebo*…, s. 311; I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*…, s. 90; K. Varga, *Nagrobek z lastryko*…, s. 213.

[82] Zob. В.И. Жельвис, *Некоторые эмоциогенные особенности инвективного общения*, w: *Язык и эмоции: сборник научных трудов*, Волгоград: Перемена, 1995, s. 30.

[83] Zob.: P. Czerwiński, *Przebiegum życiae*…, s. 152–153; M. Dzido, *Małż*, Kraków: Ha!art, 2005, s. 108–110; 85; 80; 108–109; 123; S. Shuty, *Bełkot*, w: *Tekstylia. O rocznikach siedemdziesiątych*, red. I. Stokfiszewski, M. Witkowski, P. Marecki, Kraków: Ha!art, 2002, s. 32; S. Shuty, *Zwał*…, s. 10; 64; 133; 141; 218; D. Bieńkowski, *Nic*, Warszawa: W.A.B., 2005, s. 40–41; R. Ostaszewski, *Dola idola i inne bajki z raju konsumenta*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005, s. 95 i in.

bohaterskiej ofiary historii. *Muranooo* Chutnik imituje po dziecięcemu absurdalną „straszną historyjkę" lub bajkę w duchu braci Grimm. W tym rozbudowanym epizodzie czarnego humoru, łączącym „bajeczną" prostotę i logikę z doprowadzonymi do absurdu polskimi stereotypami, wstyd okazuje się zamaskowany ironią, strach – czarnym humorem. Groteskowa *Noc żywych Żydów* Ostachowicza, oparta na zabawie z estetyką kultury popularnej, jest jednocześnie wizualizacją i karnawałowym opanowaniem tabuizowanego tematu – wypieranego zła. Wizualizacja i demetaforyzacja grozy pamięci i jej braku oraz stereotypów narodowych jest niezbędna dla dysocjacji tejże grozy, by mogła stać się przedmiotem analizy, zaś perspektywa groteski ma działać jak swego rodzaju „środek znieczulający" lub „nawias". W sytuacji wypartego poczucia winy i zrodzonego zeń strachu czarny humor lub karnawałowa zabawa z kodami kultury masowej sprzyjają (poza rozładowaniem emocjonalnym) integracji psychologicznej, pozwalają na „transformację wcześniej negowanych aspektów »ja« w pełnoprawne aspekty jednolitej osobowości, »unikając przy tym jawnej identyfikacji z nimi«"[84].

W duchu karnawałowym podejmuje tragiczny temat blokady Leningradu także Andriej Turgieniew (właśc. Wiaczesław Kuricyn) w prowokacyjnym tekście *Spać i ufać. Powieść oblężenia*. Wprowadzając wyraźny podział na Dobre i Złe, elementy mistyki, groteski, historii alternatywnej, autor dekonstruuje radziecki mit oblężenia leningradzkiego, stwarzając swego rodzaju ideologiczną parodię kanonicznego tekstu epoki ZSSR – tj. epopei Aleksandra Czakowskiego *Oblężenie*.

12.

Analogii z fantazjowaniem negatywnym – którego celem w leczeniu fobii za pomocą terapii Gestalt jest dysocjacja agresywnych impulsów, wyswobodzenie wypieranych lęków, przepracowanie koszmarów, konfrontacja z doświadczeniem, którego pacjent unika – można dopatrzyć się w prozie futurologicznej początku XXI wieku Bykowa, Sławnikowej, Sorokina, Pielewina, wyrażającej strach przed przyszłością, zrodzony przez poczucie nieprzepracowania pamięci o katastrofie radzieckiej. Prozę tę cechują: brak projektu pozytywnej przyszłości, „przenoszona w przyszłość"[85] negacja historii, dekonstrukcja sytuacji

[84] I. Jakab, *Humor and psychoanalysis*, w: *L'Humour. Histoire, culture et psychologie*, red. G. Roux, M Laharie, Paris: SIPE, 1998, s. 17–18. Cyt. za: А.И. Копытин, *Юмор в искусстве и арт-терапии: феноменология, диагностика, защитно-адаптивные возможности*, „Медицинская психология в России" 2012, nr 4 (15), http://medpsy.ru/mprj/archiv_global/2012_4_15/nomer/nomer02.php [dostęp: 02.02.2018].

[85] А. Чанцев, *Фабрика антиутопий. Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х гг.*, „Новое литературное обозрение" 2007, nr 86, s. 13.

postradzieckiej, guignolowo-transformowane odrodzenie realiów przeszłości, futurologia cyberpunkowa, natrętne eksperymenty historyczne demonstrujące superdeterminizm przyszłości przez przeszłość. „Historyzm magiczny”[86] autorów rosyjskich spełnia „potrzebę katastrofizmu fantazmatycznego”[87], to swego rodzaju wirtualne przybliżenie, eskalacja przeczuwanej i odczuwanej jako nieuchronna katastrofy państwa: „Potencjalna zagłada zostaje przeniesiona z rejestru realnego świata do rejestru »ewentualnego«”[88].

Narratywizacja traumy w tekstach literackich sprzyja więc przepracowaniu tejże traumy i przezwyciężeniu lub złagodzeniu jej skutków oraz pełni funkcje interpsychologiczne – prowadzi do budowania swego rodzaju wspólnot empatycznych. Oczywiście tekst artystyczny nie może być konsekwentnym kursem psychoterapeutycznym, ale szczegółowa analiza[89] wykrywa czasem prawie dosłowne zbieżności z metodami psychoterapii lub ich elementami. To świadczy o ukrytym dążeniu formy tekstu literackiego do pełnienia funkcji ochronnych, związanych z traumami indywidualnymi i zbiorowymi, oraz o mocy słowa ustrukturyzowanego. Na pytanie Tulli: „A czym jest forma, skąd przychodzi i jakim zmysłem ją odczuwamy? I do czego jest nam potrzebna, bo przecież chyba nie służy przetrwaniu”[90] – należałoby zatem odpowiedzieć: forma artystyczna służy właśnie przetrwaniu. Czyli, mówiąc słowami jednego z bohaterów Sieniewicza:

> Język, w nim tylko nadzieja! W końcu życie to nic innego tylko fabuła ułożona ze słów. Kto umie sobie opowiedzieć własne życie, ten wie, czym jest szczęście. Kto nie potrafi – widzi w życiu serię fragmentów, którymi rządzi wyłącznie przypadek[91].

“WHO CAN TELL THEMSELVES THEIR OWN LIFE…” SELF-PSYCHOTHERAPEUTIC POSSIBILITIES OF CONTEMPORARY POLISH AND RUSSIAN PROSE

The autobiographical memory is primarily a communicative activity embodied in the narrative and makes it possible to realize the process of reflection. Telling our life, we create a form which allows us realize and reconstruct its meanings. Every time, depending on the needs of the present and the future, it helps us create a holistic image of ourselves. The process of verbalization our traumatic experience, as well as the ability to narrativize, which always performs a protective function, seem to be of great importance here. Literary work can also be interpreted as a process of self-psychotherapy.

---

[86] А. Эткинд, *Толкование путешествий: Россия и Америка в травелогах и интертекстах*, Москва: Новое литературное обозрение, 2001, s. 4.

[87] А. Чанцев, *Фабрика антиутопий*…, s. 13.

[88] Б. Гройс, *Под подозрением*, пер. А. Фоменко, Москва: Художественный журнал, 2007, s. 68.

[89] Zob. И.Е. Адельгейм, *Травма времени, терапия слова. О польской прозе 1990–2000-х гг.*, Москва: Издательство «Индрик» [w druku].

[90] M. Tulli, *Jaka piękna iluzja*, Kraków: Znak Literanova, 2017, s. 108.

[91] M. Sieniewicz, *Walizki hipochondryka*…, s. 48.

Using the material of Polish and Russian prose of 1990–2000 period, the author shows the methods to carry out different self-therapeutic processes, which can be done by means of different artistic techniques, such as family constellations, a dialogue with the child inside yourself, primary therapy, deconstruction and reconstruction of life narratives, re-membering, therapeutic metaphor, psychodrama, mythotherapy, desensibilisation, 'partial death', 'habitation' of afterworld, the assimilation of traumatic experience and emotional discharge, all of which aimed at overcoming our historical and personal time injuries.

Keywords: self-therapeutic possibilities of literature, autobiographical memory, verbalization of traumatic experience, Polish and Russian contemporary prose

Dr hab. Irina Adelgejm – pracownik Instytutu Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk w Moskwie, polonistka. Autorka monografii (*Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Феномен психологического языка* – 2000; *Поэтика „промежутка": молодая польская проза после 1989 года* – 2005; *Травма времени, терапия слова. О польской прозе 1990–2000-х гг.* – w druku) i artykułów o literaturze polskiej, głównie XX i XXI wieku. Tłumaczka literatury polskiej (m.in. utworów G. Herlinga-Grudzińskiego, T. Różewicza, M. Tulli, P. Huellego, A. Stasiuka, O. Tokarczuk, E. Kuryluk, M. Bieńczyka, H. Krall, J. Korczaka, J. Hena, M. Wilka, W. Tochmana i in.). Zainteresowania naukowe: powiązania języka literatury i mechanizmów psychologicznych, problemy pamięci prywatnej, historycznej i kulturowej, problemy przekładu i recepcji.