

## O gwałcie jako kategorii antropologicznej w *Oksanie* Włodzimierza Odojewskiego

Gwałt jako temat – nigdy główny, ale zawsze obecny w uniwersum stałych toposów twórczości Włodzimierza Odojewskiego – zasługuje na szersze omówienie. Sygnuje on bowiem – a jest to zazwyczaj gwałt wojenny<sup>1</sup> – szczególnego rodzaju doświadczanie egzystencji. I jako taki wiąże się z innymi zagadnieniami: bólem, pamięcią jako raną oraz powtarzalnością traumy.

*Oksana* nie jest tą powieścią w twórczości Odojewskiego, która najbardziej ekspozuje sceny gwałtu w warstwie fabularnej. Jednakże właśnie w *Oksanie* gwałt pojawia się jako „metafora” kluczowa dla konceptualizacji doświadczenia bohatera. Stąd też w niniejszej interpretacji potraktuję gwałt jako kategorię antropologiczną.

\*\*\*

Wypada na wstępie zaznaczyć, że pisana w 1996 i 1999 roku powieść to utwór nasycony szeregiem motywów stale powracających w prozie Odojewskiego. Interpretacja, jaką chciałabym tutaj zaproponować, nie zmierza bynajmniej ku całościowej analizie powieści, której wszak nie sposób dokonać bez wписywania jej w dotychczasowy dorobek twórcy autora *Zasypie wszystko, zawieje...* Stawia sobie zadanie o wiele skromniejsze: skupiając się na wybranych wątkach, dąży do analizy sposobów przedstawienia przemocy seksualnej i ich znaczenia dla antropologicznych koncepcji projektowanych przez świat przedstawiony *Oksany*.

Magdalena Rabizo-Birek, pisząc o *Wyspie ocalenia*, wcześniejszej powieści Odojewskiego, podkreśla mitotwórczy charakter prozy autora i jego skłonność do „rozpinania” fabuły na mitach kultury europejskiej<sup>2</sup>. Podobnie jak *Wyspę ocalenia* można odczytać jako fabułę opartą na micie inicjacyjnym, w którym chłopiec zmienia się w mężczyznę, tak *Oksanę* – jako fabułę odwołującą się do mitu inicjacyjnego przejścia przygotowującego mężczyznę do śmierci. Umieranie – zapowiedź końca – czyni sytuację bohatera krańcowo subiektywną:

„Wiedział teraz, że to już nie potrwa długo. Chociaż po południu, kiedy z gabinetu swojego lekarza wychodził, to – zdawało mu się – nie widział tego tak jasno, dobitnie, dojmująco, tak do głębi trzewi, że sama myśl (strzęp myśli zaledwie) mogłaby wywołać uczucie zapadania się w bezcielesną grzyskość i nie do pokonania młodości, może była wtedy jeszcze myślą z pewnym jak gdyby do własnej osoby i jej dolegliwości emocjonalnym dystansem, jakby słowa lekarza docierały do niego z oglądanego w kinie albo na telewizyjnym ekranie filmu i dotyczyły kogoś innego,

<sup>1</sup> Więcej o gwałcie wojennym jako zjawisku socjologicznym zob. J. Gottschall, *Explaining Wartime Rape* [w:] „Journal of Sex Research”, artykuł dostępny na stronie <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-119269006.html>.

<sup>2</sup> M. Rabizo-Birek, *Wyspa ocalenia Włodzimierza Odojewskiego jako powieść inicjacyjna* [w:] *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów, wybór i oprac. Stanisław Barć, Lublin 1999*, s. 113.

on zaś tego kogoś obserwowat z dwuznaczną jedynie docieklivością z zewnątrz i to z niezmiernego oddalenia, natomiast teraz, jak gwałtownie odbita od wysokiego brzegu fala, myśl ta zalewała go swą wszechwiedzą i pewnością od głowy aż jak gdyby do stóp, porażając wprost zdolność ruchu. Od głowy do stóp<sup>3</sup>.

Powyższy *passus* definiuje rodzaj narracji, focalizację i dodatkowe jakości organizujące świat przedstawiony w *Oksanie*. Zapowiada śmierć, która ma nastąpić w niedalekiej przyszłości, a więc w domyśle można założyć, że stanie się punktem kulminacyjnym powieści. Z tej perspektywy wszystko, o czym traktuje narracja, musi być rozpatrywane w kontekście śmierci: jest albo strachem przed nią, albo rozliczeniem z życiem, albo żałobą po jego rychłej utracie. Wizja śmierci intensyfikuje i subiektywizuje doświadczenie życia.

Fokalizatorem narracji w *Oksanie* staje się świadomość głównego bohatera. Inaczej niż w standardowych ujęciach narracyjnych tego typu tu narracja przefiltrowana zostaje przez antycypację śmierci i śmiertelną chorobę; stąd też doświadczenie, które reprezentuje, jest doświadczeniem cielesnym, czy nawet doświadczeniem *flesh* („dojmująco, dobitnie, tak **do głębi trzewi**”). Już w powyższym akapicie pokazana jest złożona relacja zachodząca między myślą, doznaniem cielesnym a oddziaływaniem, w jakie uwikłane są obydwie „sfery” (myśl zalewająca ciało „od stóp do głów”). Sytuację narracyjną (śmiertelnie chory bohater, któremu pozostało niewiele czasu) wzmacniają powracające w regularnych interwałach ataki bólu fizycznego – zapowiedzi zbliżającej się śmierci. Myśl i ból przenikają się w narracji, tworząc unikalny idiom charakterystyczny dla Odojewskiego, a cechujący się długimi zdaniami, zaburzoną składnią i wzniosłością stylu.

Świadomość nadchodzącej śmierci skłania bohatera do wyruszenia w ostatnią podróż do Włoch – od Werony poprzez Modenę, Mantuę, Ferrarę, aż na Sycylię. Podróż ta, odbywana w przestrzeni fizycznej i przestrzeni kultury, staje się pretekstem do wyprawy innego rodzaju – wielokierunkowych „wędrówek pamięci”. *Oksana* zatem rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: rzeczywistej i myślowej. Narracja buduje mapę umysłu bohatera. Osobiste przeżycia tworzą na tej mapie asocjacyjne układy: wydarzenia relacjonowane przez włoską prasę (dotyczące wojny na Bałkanach) przywołują w pamięci bohatera wspomnienia pogromu Polaków na pograniczu polsko-ukraińskim, napotkane we Włoszech kobiety przypominają mu zmarłą żonę, a ruiny włoskiej katedry – zniszczoną Warszawę.

Gwałt nazwany lub silnie sugerowany pojawia się w *Oksanie* w trzech różnych odsłonach: gwałt Rosemundy, podejrzenia co do gwałtu Pauliny i gwałt wojenny na Bałkanach. Jednakże żadne z tych przedstawień nie uzyskuje w powieści samodzielnego statusu; pojawia się tylko „na wezwanie” motywacji wewnętrznych – czy to psychologicznych, czy cielesnych. A z racji tego, że – jak wspomniałam powyżej – focalizację narracji stanowi świadomość i ciało-*flesh* głównego bohatera, analizowanie sposobów przedstawienia przemocy seksualnej i ich funkcji wypada zacząć od przyjrzenia się głów-

<sup>3</sup> Zob. W. Odojewski, *Oksana*, Warszawa 2006, s. 5. W dalszej części artykułu numery stron podaję bezpośrednio po cytatach, lokalizując je w tekście głównym i oznaczam symbolem O.

nej postaci za pomocą kategorii psychocieleśności, przez którą filtrowana jest narracja trzecioosobowa.

Imię głównego bohatera – Karol – czytelnik poznaje dopiero na końcowych kartach powieści, kiedy tym imieniem zwraca się do niego Oksana. Można zaryzykować stwierdzenie, że postać naznaczona śmiercią pozostaje bezimienna, gdy jednak udaje jej się uniknąć śmierci, na powrót „otrzymuje” imię od kobiety przywracającej mu życie za cenę swego. To z kolei odsyła do mitu o Alceste i Admecie, na który uwagę czytelnika zwraca nawet sam wydawca<sup>4</sup>.

Powieściowy Karol to mężczyzna dojrzały, ukształtowany przez doświadczenia wojenne na Kresach Wschodnich. Kresy zresztą są tematem, który przy okazji twórczości Odojewskiego analizują niemalże wszyscy krytycy<sup>5</sup>. Maria Janion powiada, że, jeśli – tak jak proklamował Jan Błoński – „polski raj” znajduje się na Litwie, tak „polskie piekło”, także za sprawą prozy Odojewskiego, mieści się na Ukrainie<sup>6</sup>. Karol w *Oksanie* pochodzi z Podola i przez to nosi w sobie pamięć oraz „świadomość skalaną pożogą, pogromami, rabunkami, gwałtami, ucieczką, rozlewem krwi” (O, s. 160). Na wojnie stracił całą rodzinę:

„Moją matkę i siostrę spalono żywcem w Hucie Pieniackiej w kościele. Dwudziestego ósmego lutego czterdziestego czwartego roku” i po zaczerpnięciu oddechu uzupełnił: „Nie mówiłem ci tylko kiedyś jednego. Kim byli ci bandyci. To byli ludzie z tej hałczyńskiej dywizji. SS-Galizien. I także banderowcy z okolicznych wsi” (O, s. 241).

Po wojnie Karol przeniósł się wraz z ciotką do Wrocławia, gdzie rozpoczął studia. Ożenił się też ze starszą od siebie „daleką kuzynką” z Podola, Pauliną, która jako jedyna z licznego rodzeństwa przeżyła dwuletnią zsyłkę do Kazachstanu.

Będąc starszym asystentem w Instytucie Historii Współczesnej we Wrocławiu, przygotowuje doktorat o śląskich autochtonach. W trakcie badań natrafia na materiały dotyczące obozów sowieckich na Śląsku i zostaje przez władzę zastraszony, a potem zmuszony do opuszczenia kraju. Tym procederom towarzyszy także upokorzenie: warunkiem wyjazdu jest wygłoszenie odczytu, w którym przyznaje, że wszystko, co rzekomo „odkrył”, było zmyśleniem w poszukiwaniu sensacji. Tak złamany bohater wyjeżdża z Polski do Niemiec, gdy tymczasem Paulina wraz z ich synem emigruje do Stanów Zjednoczonych.

Jako karę traktuje bohater także to, że znalazłszy się w Niemczech on, historyk XX wieku, zmuszony zostaje do zajmowania się odległymi czasami Longobardów. Dalsze jego losy potraktowane są we wspomnieniowej narracji skrótowo, jakby to,

<sup>4</sup> Paralele między powieścią a mitem o kobiecie poświęcającej życie omówiła szczegółowo Inga Iwasiów. Zob. I. Iwasiów, *Oksana, Alkestis i Persefona* [w:] *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 58–72.

<sup>5</sup> Zob. M. Janion, *Cień i róża Ukrainy* [w:] *Eadem, Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 173–209, E. Wiegandt, *Andrzeja Stojowskiego i Włodzimierza Odojewskiego „szlacheckie apokalipsy”* [w:] *Eadem, Austeria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 97–109, T. Burek, *Zagłada utopii* [w:] *Zamiast powieści*, Warszawa 1971, D. Sapa, *Między polską wyspą a ukraińskim morzem. Kresy południowo-wschodnie w polskiej prozie 1918–1988*, Kraków 1998, O. Weretiuk, *Wizje Ukrainy we współczesnej powieści polskiej i ukraińskiej*, Warszawa 1998, E. Dutka, *Ukraina w twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Włodzimierza Paźniewskiego*, Katowice 2000.

<sup>6</sup> Zob. M. Janion, *Cień i róża Ukrainy*, [w:] *Odojewski i krytycy*, j.w., s. 217.

co istotne, wydarzyło się w Polsce, a to, co potem, było już tylko powtarzaniem tamtej historii. W momencie, w którym czytelnik poznaje bohatera, jest on, jak sam siebie nazywa, specjalistą od „tragedii” w Instytucie Spraw Wschodnich w Monachium. Zajmuje się głównie doniesieniami z wojennego frontu w południowo-wschodniej Europie. Stąd też można określić czas akcji rzeczywistej na pierwszą połowę lat 90-tych, czyli apogeum wojny w byłej Jugosławii.

Naznaczony śmiercią Karol postanawia opuścić Monachium i wyruszyć w podróż do Włoch śladami z jednej strony Longobardów, z drugiej strony kultury Zachodniej, osaczony bólem i wspomnieniami, bombardowany informacjami o toczącej się na Bałkanach krwawej wojnie. Cel jego podróży to Sycylia:

„wyspa to symbol czegoś szczególnego, doskonałego i trudno osiągalnego, jest także wyobrażana jako beztroskie miejsce pobytu po śmierci”<sup>7</sup>.

Sycylię bohater wybrał na miejsce ostatecznego spoczynku. Na swej drodze spotyka jednak kobietę – tytułową Oksanę, która mogłaby stać się potencjalnym obiektem jego nienawiści: wychowana w niewielkiej podmonachijskiej miejscowości, Oksana jest córką ukraińskich emigrantów z kręgów UPA:

„Mój ojciec był najbardziej kochanym człowiekiem, jakiego kiedykolwiek znałam. Wyrozumiałym, dobrym. Dla wszystkich. Muchy nie skrzywdziłby. Przesłonił sobą bliższe i dalsze postacie mojego dzieciństwa (...) Był unickim księdzem. W tej dywizji [SS-Galizien – przyp. aut.] jednym z kapelanów. Później też gdzieś jeszcze. Pewnie w UPA” (O, s. 193–194).

Oksana nosi w sobie piętno niezawinionej winy za (wyobrażone) grzechy ojca. W tym sensie jest podobna do plejady innych bohaterów twórczości Odojewskiego, jak na przykład Piotra z *Wyspy ocalenia*. W dalszą podróż wyruszają już wspólnie. W finale powieści Oksana zginie pod kołami samochodu, gdy Karol – na skutek „cudownego” cofnięcia nowotworu – otrzyma na powrót życie.

Jak słusznie zauważa Magdalena Rembowska-Płuciennik, w dotychczasowych pracach krytycznych poświęconych twórczości Odojewskiego na plan pierwszy wysuwa się problem pamięci kosztem innych – równie istotnych – aspektów tej prozy: ciała, płci, bólu, seksualności. Zdaniem autorki antropologicznej analizy cyklu podolskiego opis doświadczenia bólu fizycznego jest kluczowym chwytem artystycznym integrującym wielopoziomą narrację:

„(...) Ciało i pleć to aspekty fizycznego wymiaru istnienia, zaś sfera pamięci, świadomości i emocji należą do jego psychologicznej natury. (...) Zwornikiem obu tych sfer egzystencji jest w cyklu podolskim symbolika bólu jako doświadczenia absorbującego wszystkie poziomy bytu człowieka, która anuluje przeciwstawienie ciało – psychika”<sup>8</sup>.

Takie artystyczne rozwiązanie można odczytywać także w kategoriach filozoficznych – jako próbę przezwyciężenia Kartezjańskiego dualizmu ciała i umysłu, na którym oparta jest zachodnia metafizyka, a którego nie można utrzymać, gdy w grę wchodzi ból.

<sup>7</sup> Zob. M. Rabizo-Birek, op. cit., s. 115.

<sup>8</sup> Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków 2004, s. 13.

Zatem ból ciała wdiera się gwałtownie w narrację, by anulować niezależność usurpowaną sobie przez świadomość.

## **Pomocna dłoń figury Rosemundy**

Rosemunda przynależy do planu mitycznego w powieści: bohater natrafił na jej dzieje w trakcie przymusowych studiów nad zachodniogermańskim ludem Longobardów. Rosemunda, córka króla Gepidów, po podbiciu Italii przez Longobardów w VI wieku została zmuszona do małżeństwa z wodzem zwycięskiego plemienia Alboinem. Jak głosi legenda, Rosemunda, pełna nienawiści do człowieka, który zabił jej ojca, decyduje się na zbrodnię – zabija Alboina. W planie rzeczywistym powieści mityczna postać Rosemudy powraca do bohatera w trakcie spaceru po Weronie, w momencie nieoczekiwanego i silnego ataku bólu fizycznego.

Jak zaznaczyłam powyżej, ból – silny, powtarzający się, głęboko cielesny – w projektowanym przez narrację świecie przedstawionym *Oksany* jest doświadczeniem tak intensywnym, że sam w sobie zaświadcza o niemożności utrzymania Kartezjańskiego podziału na niezależne od siebie płaszczyzny ciała i duszy: ból ciała nie omija duszy, myśl nie może pozostać obojętna względem bolesnego wezwania ciała. Ale ból jest też w tym świecie doświadczeniem zgoła innego rodzaju: stanowi zagrożenie płynące ze strony ciała, staje się znakiem jego obcości, jawi się jako nie-ja w ja. A nawet bardziej kategorycznie – jest gwałtem ciała na świadomości. Tak też i w *Oksanie* ból fizyczny pojawia się nagle, by przerwać tok wspomnień i łapczywie zagarnąć całość myśli bohatera:

„I mijając podstuchiwał, jakimi językami mówią [turyści – przyp. aut.]. Zdawało mu się, że najwięcej słyszy mówiących po niemiecku i angielsku. I to była chyba jego myśl ostatnia. Wciąż jeszcze spokojna, niczym jeszcze nie zmęczona, jasna, zwrócona na zewnątrz, ku otoczeniu. Bo raptem znany tak dobrze ból skręcił mu wewnątrz z nie doświadczaną dotychczas mocą. I już z *via degli Alpini* dalej na *Piazza Bra*, następnie zaś na plac około amfiteatru szedł jak manekin, do tego we śnie, albo manekin poruszany zacinającym się wewnątrz mechanizmem, zatrzymując się, przepuszczając, mijając sunące niespiesznie samochody, nie bardzo nawet zdając sobie sprawę, czy on je mijają, czy to mijają jego one, nie słysząc nic poza głosem paniki w sobie i nie widząc nic” (O, s. 24–25).

W powyższym fragmencie warto zwrócić uwagę na kilka kluczowych zagadnień związanych z granicznym doświadczaniem bólu fizycznego. Pierwszym z nich jest zmiana optyki świadomości. Gdy ciało wolne od bólu niejako uwalnia świadomość od siebie, bolące ciało wymusza na świadomości skoncentrowanie na sobie, słuchanie „głosu paniki w sobie”. To swoisty narcystyczny paradoks bólu. Stąd też wyraźnie zaznaczona opozycja spojrzenia na zewnątrz myślą „jasną”; i wymuszeniem skierowania myśli do wewnątrz. „Ciało bolące” prozy Odojewskiego odznacza się tendencją do wchodzenia w stany oniryczne, półrealne (tu bohater porównany jest do „manekina”). Ból osłabia także siłę percepcji, podmiot traci możliwość zawierzenia zmysłom słuchu i wzroku.

Rembowska-Pluciennik zauważa, że w świecie projektowanym przez narrację w prozie autora *Zasypie wszystko, zawieje...* wzrok i słuch nie dają pewnej wiedzy

poznawczej. Ratunkiem dla epistemologicznego kryzysu okazuje się dotyk<sup>9</sup>. Warto powtórzyć za autorką *Poetyki i antropologii*, że ręce jako podstawowe „narzędzie” zmysłu dotyku są u Odojewskiego ważnym i wyodrębnionym elementem ludzkiego ciała<sup>10</sup>. A jeśli dodać do tego, że doświadczenie bólu odczuwane bywa często jako zapadanie się, pogrążanie w sobie, ręka stanowi tę siłę, która może zatrzymać destrukcyjny proces:

„Więc gdy się pochyliła i wyciągnęła doń rękę [Rosemunda – przyp.aut.], jakby go chciała podtrzymać albo podeprzeć, to nie była to wcale woń śmierci i rozkładu, która wionęła mu nagle w twarz i go ogarnęła, oszałamiając do reszty, ale fala wielkiego, przyjaznego ciepła tylko i autentyczna woń dojrzałej kobiety. A potem coś miękkiego, ulotnego jak aksamit skrzydeł nietoperza, musnęło mu policzek i wreszcie z trudem otworzył oczy” (O, s. 26).

Pomocną rękę kieruje ku bohaterowi właśnie mityczna Rosemunda, która pojawia się w pulsującej bólem narracji jako „cień” podobny do greckiej statuy. Dlaczego właśnie Rosemunda? Lub inaczej – dlaczego jej obraz projektuje świadomość bohatera po to, by przewyciężyć sytuację graniczną? Narracja udziela dwóch odpowiedzi na to pytanie. Pierwsza, że „właśnie ją kochał od lat, a wydawało mu się, że nawet od wieków” (O, s.26) oraz druga:

„I jeszcze zapewne, bo należała do tych kobiet, którym mordowano ojców i braci, a ich matkom, ich siostrom i im samym zadawano gwałt (nawet wtedy, jeżeli był to gwałt sankcjonowany małżeńskim aktem, równie straszliwy), ale które nigdy nie poddawały się, przynajmniej nie poddawały się do końca, nigdy nie upadały w poniżeniu ani nie załamywały pokutnie rąk, jak tego żądały od nich ówczesne obyczaje i religia, a przeciwnie, z podniesioną głową szły naprzeciw nieodwracalnemu losowi i wymierzały swym prześladowcom śmiertelny cios nieraz własnoręcznie” (O, s. 26).

Rosemunda zatem, albo raczej „figura Rosemundy” jako przedstawicielki „tych kobiet”, uzyskuje tu rangę wzorca osobowego reprezentującego pewną postawę etyczną. Rosemunda na kartach powieści jest konstruowana jako „figura ofiary pożogi”, przy czym „pożoga” oznacza tu doświadczenie wojenne. W świadomości bohatera postać ta pojawia się przez wzgląd na aktywizm jej postawy: doświadcza gwałtu fizycznie, ale nie poddaje się psychicznym konsekwencjom cielesnego okaleczenia.

Warto zwrócić uwagę na konstrukcję gramatyczną pierwszego zdania w przytoczonym powyżej cytacie i jej implikacje semantyczne: „zadawano gwałt” (w odróżnieniu od „gwałcono”) sugeruje wydzielenie gwałtu jako „narzędzia” używanego przeciwko kobietom. W cytowanym tekście wypowiedzenie w nawiasie pełni funkcję uszczegółowienia narracji i wzbogacenia jej o ton emocjonalny: o ile narracja w zdaniu głównym nie jest nacechowana emotywnie, o tyle zdanie w nawiasie określa gwałt przymiotnikiem o wysokim nasyceniu emocjonalnym „straszliwy”. Odczytując to zdanie w perspektywie całości utworu, a nawet i w perspektywie całości dorobku twórczego Odojewskiego, można odnieść je do traumy związanej z doświadczeniem wojennym, która w pamięci bohaterów często zapisuje się w obrazach gwałconych kobiet.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 105.

Jednakże na fakt, że właśnie Rosemundę przywołuje bohater w chwili ekstremalnego bólu fizycznego można spojrzeć też z innej perspektywy. Gwałt, jako niechciana ingerencja w ciało, w tym w najbardziej intymny obszar ciała, także jest doświadczeniem granicznym i głęboko cielesnym zarazem. Być może bohater za pośrednictwem postaci Rosemundy „opracowuje” własne doświadczenie bólu? Za możliwością takiej interpretacji przemawia dodatkowo to, że kolokacja „zadać gwałt” odsyła do innej, o wiele częściej występującej w języku kolokacji „zadać ból”. W myśl takiej interpretacji gwałt Rosemundy (a nawet szerzej – gwałt na „kobietach takich jak Rosemunda”) nie uzyskuje w powieści statusu samodzielnego, ale jest równoważnikiem doświadczenia cielesnego bohatera, w którego starzejące się ciało raz za razem gwałtem wdziera się ból. Dodatkowo sceny „ataków” bólu konstruowane są w sposób analogiczny do scen „zadawania gwałtu” ciału kobiety:

„Zrozumiał, że cały czas szeptał coś do siebie bezwiednie, nie była to ani skarga, ani modlitwa, może prośba jedynie skierowana do własnego organizmu o litość (...) Do hotelu w tym stanie nie dowiecze się, jest za daleko, że powinien być je [leki – przyp. autora] przy sobie stale nosić, bo przecież nie wiadomo, kiedy go to **złapie, dopadnie, zniewoli, na ziemię rzuci** (...)”<sup>11</sup> (O, s. 26–27).

Ileokroć bohater poszukuje myśli, która mogłaby ochronić go przed bólem ciała, „wytwarza” obrazy w jakiś sposób z bólem związane. Jakby ból był osobnym „aktantem” w powieści mającym wpływ na „akcję myślową” bohatera, ale jakby z drugiej strony myśl o bólu jako uniwersalnym doświadczeniu ludzkości stanowiła ochronę przed bólem jednostkowym:

„Więc wówczas wydawało mu się, że ten pełzający po ścianach amfiteatru blask jest jak gdyby przesyłanym doń z bardzo daleka sygnałem porozumienia, szeregiem podnoszących na duchu gestów-znaków czynionych w jego stronę przez jakąś zupełnie nie widzialną istotę z tej najbardziej tajemniczej sfery w półświecie i półciemności, będącej czasem przeszłym i zaprzyszłym, w którym wszystko, co jemu się przydarzyło i przydarzyć jeszcze miało, miliardkrotnie przydarzyło się istotom innym” (O, s. 27–28).

## Niewyraźalne Pauliny

Paulina była żoną bohatera. Pochodzili z tej samej kresowej wioski Trembowli, byli ze sobą daleko spokrewnieni. Starsza od bohatera o kilka lat dziewczyna w jego wspomnieniach z dzieciństwa powraca jako opiekunka. Wraz z wybuchem wojny w 1939 roku ze swoją najbliższą rodziną zostaje wywieziona najpierw pod Ural, a potem do Kazachstanu. Trudne warunki na zsyłce spowodowały śmierć wszystkich członków rodziny młodej wówczas Pauliny; jej jako jedynej udaje się przeżyć. Drogi Pauliny i Karola krzyżują się ponownie w latach pięćdziesiątych we Wrocławiu, gdzie dziewczyna podejmuje studia. Ich małżeństwo nie należy jednak do udanych. Dlatego też, gdy tylko nadarza się okazja,

<sup>11</sup> Pogrubienie czcionki moje.

Paulina emigruje wraz z ich synem do Stanów Zjednoczonych, by tam kontynuować karierę naukową. Później zapada na ciężką chorobę, na skutek której umiera.

Tak zrekonstruowany wątek Pauliny i jej małżeństwa powraca w powieści za pośrednictwem retrospekcji, wspomnień, wizji onirycznych. Paulina jest jedną z tych postaci kobiecych, które z jednej strony stanowią punkt odniesienia dla opisu wszystkich innych bohaterek (można w konstrukcji tej postaci odnaleźć paralele do postaci Katarzyny z cyklu podolskiego), a z drugiej strony pamięć o niej przypomina o niemożliwej do zagojenia ranie:

„A te łzy płynęły i płynęły wraz z jej niespójną, porwaną, pokawałkowaną na drobne opowieścią przez jego pamięć powtarzaną, i także były w nim myśli pełne nagle rodzącego się gryzącego żalu, wątpliwości, jakiegoś jak gdyby poczucia świeżej winy, że może czegoś zaniedbał, coś zaniedbał, coś w jej życiu potraktował niezbyt uważnie i serio, wziął coś za bagaż wprawdzie tragiczny (przecież i on takiż sam dźwigał), ale odrzucony, dawno przewyciężony, bo jakże można z czymś takim długo żyć, a może wcale odrzucony i przewyciężony u niej nie był i to wciąż w niej jak kamieniem młyńskim tkwiło, obracało się, nie pozwalając spokoju zaznać w Polsce, jakże do tamtego Wschodu szybko się upodabniającej” (O, s. 60).

Wspomnienia związane z Pauliną są przeżywane przez bohatera jako bolesne, ale nieodzowne, niejako „samonarzucające się”. Postać zmarłej Pauliny pojawia się w powieści prawie tak często, jak postać tytułowej Oksany. Nawet po latach, już po jej śmierci, bohater próbuje dociec przyczyny nieudanego związku małżeńskiego. Tak oto mówi o nim w rozmowie z Oksaną:

„Może stanęło między nami to, co ona przeżyła w Rosji? Przede mną... Nigdy nie dowiedziałem się, co tam było przede mną...», i wtedy z wyjątkową intuicją, jaką też już u niej wielokrotnie był odkrył, zapytała: »W sprawach ciała?«, a on aż drgnął, bezpośredniości tego pytania przygwożdżony, tak że dopiero po chwili zdołał odpowiedzieć: »Tak, w sprawach ciała«” (O, s. 203).

Owo eufemistyczne określenie „sprawy ciała” dotyczy rozdziału z życia Pauliny, który dla bohatera pozostaje nie do końca wyjaśniony. Warto na marginesie zwrócić uwagę, że intuicyjne przecucie Oksany potwierdza specyficzną rolę, jaką w projektowanym przez prozę Odojewskiego świecie przedstawionym, przypisuje się kobietom. W cytowanym wyżej fragmencie Oksana wykazuje się „wyjątkową intuicją”, która pozwala jej prześwietać materię zdarzeń przeszłych. Zapewne przez wzgląd na tę „jakość” postaci kobiecych – tylko one stają się dla bohatera partnerkami w powieści – nie nawiązuje on żadnych głębszych relacji z postaciami męskimi. Inaczej mówiąc, wrażliwość Karola jest konstruowana w *Oksanie* poprzez rozmaite konfrontacje z charakterystyczną dla prozy Odojewskiego konstrukcją kobiecości. Do tego nawet stopnia, że bohater potrafi silnie empatyzować jedynie z postaciami kobiecymi; także tymi, które stają się obiektami gwałtów.

Karol – poddając życie małżeńskie z Pauliną analizie – domyśla się, że w trakcie zsytki do Rosji Paulina przeżyła wiele „w sprawach ciała”. I choć słowo „gwałt” nie pada ani raz w kontekście doświadczenia wojennego żony, czytelnik domyśla się z licznych aluzji zawartych w tekście i waloryzowanym emocjonalnie idiomie opisu, że stała się ona (lub mogła się stać) ofiarą przemocy seksualnej:



„I tylko raz w swej opowieści zdradziła, że zachodził wtedy do ich ziemianki jeden ze strażników, Rosjanin, i że ją chciał mieć. Żeby z nim poszła, mówił, i że dostanie za to chleba, a nawet kartofli. I że ten starszy brat rozumiał, o Jezu! On wiedział i na nią uporczywie patrzył (nie wie, co było w jego oczach, może błaganie?), ale ona z tamtym nie poszła, o Jezu, jeszcze nie potrafiła się tak przymusić, tak złamać” (O, s. 53–54).

Wkomponowany w narrację Oksany wątek wspomnieniowy dotyczący przeszłości Pauliny prowokuje do namysłu nad kategorią niewyraźności. Bohater wyraźnie zaznacza, że Paulina nigdy nie opowiedziała do końca o wszystkim, co jej się przydarzyło na zsyłce. Jednakże nieudane życie seksualne między bohaterem a jego żoną, kłopoty Pauliny z cielesnością, a także ogromna nienawiść, jaką pałała względem Rosjan aż do śmierci i której braku nie mogła wybaczyć Karolowi, budują wyobrażenie o traumatycznym doświadczeniu zamkniętym w tym, co przez Paulinę przemilczane. Zadanie zrekonstruowania wydarzeń za pośrednictwem wiedzy i emocji bohatera zostaje przerwane w tekście na czytelnika. Dzieje się tak, gdyż w myśl wpisanego w powieść poglądu filozoficznego doświadczenie Pauliny nie mieści się w kręgu tego, co komunikowalne w dostępnym dyskursie<sup>12</sup>. Dodajmy do tego, że dyskursywnie niewyraźne znaczy tyle, co niemożliwe do wyrażenia za pomocą środków dostępnych w języku (a więc poniekąd niewyraźność uwarunkowana jest kulturowo), ale nie oznacza to bynajmniej, że niewyraźne nie „upomina się” o wyrażenie. Taka sytuacja – niewyraźnego, które rezonuje, ale nie może uzyskać reprezentacji – pojawia się w Oksanie właśnie w kontekście przeszłości Pauliny.

Niemożność zakomunikowania doświadczenia izoluje bohaterów od siebie. Gwałt na Paulinie, owo niewypowiedziane, które zaciążyło nad życiem bohatera (mimo że niemożliwy do uobecnienia) okazuje się także niemożliwy do zapomnienia. Doświadczenie wewnętrzne przeżywania „rany pamięci” – parafrazując Ryszarda Nycza – nie domaga się odbicia, ale wyrażenia<sup>15</sup>. Wyrażenie jednak nigdy nie może uzyskać pełni, przez co skazane zostaje na niekończącą się repetycję.

## Trauma nieustannie powtarzana

Narracja Oksany nie jest opowieścią rozwijającą się linearnie, ale raczej narracją „pokawatkową”, zataczającą kręgi, cykliczną. Zwróciła na to szczególną uwagę Inga Iwasiów w oryginalnej pracy pod tytułem *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego: Próba feministyczna*<sup>14</sup>. Mamy w tej prozie do czynienia z powtarzalnością motywów, które często funkcjonują na zasadzie *mise en abyme* – zwielokrotnionego odbicia odsyłającego w nieskończoność. Poziom wydarzeń staje się pretekstem do snucia myśli.

<sup>12</sup> Zob. K. Bartoszyński, *Między niewyraźnością a niepoznawalnością* [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, pod red. W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1998, s. 9. O filozoficznym znaczeniu niewyraźnego niewyraźnego w tym samym tomie. Zob. Michał Paweł Markowski, *Wobec niewyraźnego: teologia negatywna, dialektyka, dekonstrukcja*, op. cit., s. 31–42.

<sup>15</sup> Zob. R. Nycz, *Wyrażenie niewyraźnego w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)* [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, op. cit., s. 82.

<sup>14</sup> Zob. I. Iwasiów, *Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego: próba feministyczna*, Szczecin 1994.

Jednakże owe myśli i stany mentalne nie są wolne od „ingerencji” poziomu zdarzeń. W podrozdziale traktującym o Rosemundzie pisałam o tym, jak ból fizyczny uzyskuje status niezależnej instancji tekstowej wpływającej na narrację. W niniejszym podrozdziale spróbuję pokazać, jak same wydarzenia dyrygują stanami mentalnymi bohatera, odsyłając do osobistego doświadczenia traumy.

Trauma w rozumieniu, jakie przyjmuję w tej pracy za Agatą Bielik-Robson, związana jest z czasowością i jako taka wywodzi się z filozofii Heideggera i myśli psychoanalitycznej Freuda. Trauma jest efektem przesunięcia czasowego: to, co się wydarza, zawsze wydarza się „za wcześniej”, podczas gdy rozumienie zawsze przychodzi „za późno”. W takim ujęciu podmiot istnieje w rozdarciu między „za wcześniej” i „za późno”. Agata Bielik-Robson nazywa tę trudną do zaakceptowania przez podmiot desynchronię mianem „skandalu nierówności czasowej”, w której Ja zostaje zaatakowane przez obcy wobec niego czas<sup>15</sup>. Konfrontacja z tym, co się zdarza, zostaje uobecniona dopiero w powtórzeniu, które to powtórzenie nie tyle reprodukuje efekt traumatycznego spotkania, ile go produkuje<sup>16</sup>. To, co traumatyczne – posłużę się tym razem terminologią przejętą od Arystotelesa przez Lacana – jest *tuché*: konfrontacją z Realnym<sup>17</sup>, które nie poddaje się przepisaniu na to, co symboliczne (*automaton*). Ale Realne powraca pod postacią śladu w powtórzeniu, niczym natrętni psujący satysfakcję linearnej autonarracji podmiotu. I choć nie ma możliwości, by trauma konfrontacji z Realnym (*tuché*) uzyskała reprezentację w tym, co symboliczne; nie ma też możliwości, by nie dawała o sobie znać. Taka bowiem jest istota traumy.

Powyższe obserwacje można z powodzeniem zastosować do analizy twórczości Odojewskiego, w której niemalże kompulsywna repetycja tych samych tematów odsyła do traumy. Owa trauma nie jest jednak nigdy ostatecznie uobecniona w narracji. Karol, z wykształcenia historyk współczesności, w Instytucie Spraw Wschodnich w Monachium zajmował się konfliktem zbrojnym w Jugosławii – „barbarią XX wieku”. W planie rzeczywistym informację na temat wojny w południowo-wschodniej Europie docierają do bohatera za pośrednictwem gazet. Z jednej strony stara się on unikać czytania prasy i tym samym zwracania swych myśli w kierunku bałkańskiego tygla, z drugiej zaś czuje kompulsywną potrzebę posiadania wiedzy na ten temat, nawet w obliczu zbliżającej się śmierci:

„I obiecywał sobie nie kupować więcej gazet, nie czytać ich, jakby to one były czymkolwiek winne. Ale nazajutrz przed śniadaniem znowu poszedł, jak nałogowiec, na niedaleki róg za hotelem do kiosku, w którym prowadzono sprzedaż różnorodnej prasy i kupił całą paczkę gazet” (O, s.111).

Przeżywanie – albowiem mowa tu nie tylko o posiadaniu wiedzy, ale przeżywaniu posiadanej wiedzy – wojny bałkańskiej lat dziewięćdziesiątych związane jest z przeżywaniem

<sup>15</sup> Zob. A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość* [w:] „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 23-34.

<sup>16</sup> Zob. L. Magnone, *Traumatyczny Realizm* [w:] *Poznańskie Studia Polonistyczne*, XII (XXXII), Poznań 2005. Artykuł dostępny na stronie internetowej [www.lacan.pl](http://www.lacan.pl).

<sup>17</sup> Zob. J. Lacan, *Tuché i automaton*, tłum. K. Kłosiński [w:] *Teorie literatury XX w. Antologia* pod red. M. P. Markowskiego i A. Burzyńskiej, Kraków 2006, s. 31 (używam pojęcia „Realne” tam, gdzie tłumacz używa pojęcia „realność”).

za pośrednictwem wyobrażenia tych wydarzeń traumy pogromu ukraińskiego na Kresach. Zachodzi tu zjawisko podwójnego „umocowania” doświadczenia traumatycznego. Odczytywane w porządku zdarzeń znaczenia stają się referencjalne w stosunku do korespondującego z nimi wojennego doświadczenia, jakby emocjonalnym ekwiwalentem wojny na Bałkanach w narracji Oksany były wypadki z pogranicza polsko-ukraińskiego z lat 1943-1944, które jednak nie mogą zostać uobecnione bez symbolicznego pośrednictwa innego wydarzenia. W tym miejscu można postużyć się także innym słownikiem: informacje o wojnie na Bałkanach stanowią znaczące doświadczenia, którego znaczeniem jest rzeź na Ukrainie.

Bohater zdaje się być wyposażony w metawiedzę na temat mechanizmów pamięci i związku własnej traumy z pracą pamięci, a jednak tekst świadczy o dobrowolnym poddawaniu się powtórzeniu, jakby upatrywana w nim była funkcja terapeutyczna, pomimo wiedzy, że całkowite i ostateczne opracowanie traumatycznego doświadczenia nie jest możliwe. Zresztą nie tylko gest kupowania gazet, ale także odruch wybierania ciągle tych samych hoteli i miejsc kojarzyć można z przymusem powtarzania:

„Spostrzegłszy zмирzającego ku sobie od wejścia *padrone*, od razu przewidział, że i tu, jak w Weronie, czeka go wkrótce rozmowa o tym, co dzieje się na sąsiednich Bałkanach (pamiętał przecież, że *padrone* ma synową Chorwatkę bodającą z Dubrownika, bo to także dla jej słowiańskiego akcentu wybierał zawsze ten hotel), i się nie pomylił (...) – tamten, traktując go niemal jak członka rodziny, już opowiadał, że od niedawna w domu żałoba, rodziców synowej zamordowano, a zdarzyło się to w drodze na wesele krewnych (...). Czuł jego ból i może dlatego o własnym tak łatwo zapomniał” (O, s. 73–74).

Warto w tym miejscu zwrócić także uwagę na językową reprezentację doświadczenia wojennego w *Oksanie*. Nie jest to powieść napisana z epickim rozmachem, tak jak wcześniejsze książki z cyklu podolskiego: *Wyspa ocalenia*, *Zasypie wszystko, zawieje...*, *Zmierch świata*. Wręcz przeciwnie – „narracja pamięciowa” unika reprezentacji traumatycznych wspomnień. Na poziomie językowym przeżycia traumatyczne zyskują tekstową reprezentację pod postacią zaimków:

„Natrafił [w gazecie – przyp. autora] na wiadomość o polskim konwoju z żywnością i lekarstwami do Sarajewa, a w końcu na obszernie relacje z walk chorwacko-serbskich (do czego wprawdzie przywykł, że jeżeli już do rąk gazetę weźmie, to tamto wszystko musi go dopaść) [...]”<sup>18</sup> (O, s. 299).

Użyte w powyższym zdaniu wtrąconym zaimki rzeczowne „to” i „tamto” nie znajdują w obrębie zdania – a nawet w obrębie całego akapitu – obiektu/obiektów, które mają zastępować. Podobnie nie można znaleźć logicznej motywacji dla użycia nieokreślonego zaimka rzeczownego „wszystko”. Zaimki te odsyłają poza zdanie, do „znaczeń” spetryfikowanych w obrębie świata przedstawionego. Spetryfikowanych, dodajmy, ale nigdy nie przedstawionych. Warto uzmysłwić sobie, że zaimki rzeczowne przytoczone w powyższym zdaniu są w gruncie rzeczy przeciwstawne: „to” jest czymś innym niż „tamto”.

<sup>18</sup> Pogrubiona czcionka moja. Interpretacja językowa jest uzasadniona tylko wtedy, gdy odczytamy „to” jako zaimek, a nie jako spójnik.

Jednakże ustawione w tej samej płaszczyźnie sygnują istnienie wspólnego odniesienia. A w obrębie świata przedstawionego Oksany możliwym odniesieniem dla takiej konstrukcji językowej może być zwłaszcza niewyraźne doświadczenie wojenne i groza wynikająca z „odbijania się” osobistego doświadczenia w wydarzeniach dla bohatera terażniejszych. Podobną „zaimkową reprezentację” uzyskuje w tekście wyobrażenie uświadomienia Oksany na imieninach u ciotki, gdy zbudzona ze snu podsłuchuje rozmowę pijanych mężczyzn wspominających wojnę:

„I usłyszała **ten** ich pijacki straszliwy bełkot. I musiało nią **to** do głębi wstrząsnąć. Nie była na **takie** opowieści przygotowana, w żaden sposób zahartowana. Była dzieckiem pokojowego już czasu, wychowanym normalnie, jej świadomość nie została skalana żadną pozągą, żadnymi pogromami, rabunkami, gwałtami, żadną ucieczką, żadnym rozlewem krwi. Ani obrazem napastników, ani obrazem ofiar. Więc **tamto** musiało się w niej odcisnąć jak rozżarzona pieczęć” (O, s. 160).

Sytuacja Kresów staje się modelem dla historii, w której krwawe losy bałkańskiego tygla odbijają się niczym w lustrze. Stąd też konstrukcja powieści przypomina swą strukturą mise en abym uniemożliwiający uzyskanie ostatecznego odbicia. Jednakże elementem stałym odbijanego obrazu jest gwałt wojenny.

\*\*\*

„Owa realność, czujemy to podczas całej analizy, ciągnie za sobą podmiot i prawie zadaje mu gwałt (...)”<sup>19</sup>.

W tej interpretacji usiłowałam pokazać, w jaki sposób gwałt urasta w twórczości Odojewskiego do rangi uniwersalnej kategorii antropologicznej. Gwałt rozumiany jest tu jako sytuacja egzystencjalna zewnętrznej ingerencji w ciało, które to ciało pozostaje nierozzerwalnie zespolone z psychiką, świadomością i pamięcią. Oddziaływanie przemocy nie kończy się w momencie zakończenia zadawaniu bólu, ale zapisuje się w ciele pod postacią traumy odtąd nieustannie powtarzanej<sup>20</sup>. Bohater omówionej powieści nie doświadcza gwałtu, ale poprzez empatię pozyskuje zdolność współodczuwania gwałtu z kobietami mitycznymi, anonimowymi, ale także bliskimi. A nawet więcej: empatyzowanie z gwałtem stanowi dla niego jedyną metodę radzenia sobie z własnym bólem fizycznym oraz sposobem egzystencji człowieka obciążonego już na zawsze raną pamięci i świadomości historycznej. Natomiast przedstawienie doświadczenia bólu fizycznego jest narracyjną możliwością reprezentacji tego, co niewyraźne.

Konsekwencją takiego ujęcia zagadnienia przemocy seksualnej na poziomie stylistycznym stanowi użycie języka o wysokim nacechowaniu emotywnym<sup>21</sup>. Na emotywny język prozy Odojewskiego należy także spojrzeć jako na wybór znaczący: tylko za pomo-

<sup>19</sup> Zob. J. Lacan, op. cit., s. 31.

<sup>20</sup> Krytycy w tej cesze prozy Odojewskiego – „przeszłości, która jest niemożliwą do wymazania obsesją” – dostrzegają wpływ „faulkneryzmu”. Zob. Z. Bienkowski, *Ten raj jest piekłem* [w:] *Odojewski i krytycy*, op.cit., s. 104–107; E. Wiegandt, *Miś „tej ziemi”* [w:] *Odojewski i krytycy*, op.cit., s. 201–210.

<sup>21</sup> Jerzy Ziomek posłużył się nawet terminem „powieść emotywna” w odniesieniu do „Białego lata” Odojewskiego. Zob. J. Ziomek, *Klimat „Białego lata”* [w:] *Odojewski i krytycy*, op.cit., s. 50.

cą tego narzędzia możliwy staje się autentyzm przedstawienia sytuacji jednostki w jej cierpieniu psychofizycznym. Język prozy Odojewskiego to „język psychocieleśny” i przyczynek do dyskusji na temat tego, jak można (wolno?) pisać o doświadczeniu wojennym.

Antropologiczna wizja wprojektowana w światy przedstawione twórczości Odojewskiego, w których „historia gwałtu i przemocy jest obsesją”<sup>22</sup>, może przerażać swą grozą i fatalizmem. *Oksana* rzeczywiście nie oferuje czytelnikom łatwej konsolacji, co nie oznacza wszakże, że nie oferuje konsolacji w ogóle. W możliwości głębokiego empatyzowania z drugim człowiekiem, w możliwości budowania więzi opartej na współbyciu z bólem Drugiego (czy będzie to Rosemunda, *Oksana*, *Paulina* czy anonimowe kobiety ginące na wojnie) upatruję wrażliwość niełatwą, ale o charakterze ocalającym. Kobiety – ich doświadczanie przemocy i historii – przeprowadzają Karola przez śmierć na drugą stronę – ku życiu. Iwasiów powiada, że „kobiety pomagają bohaterom Odojewskiego trzymać się rzeczywistości”<sup>23</sup>. Ja dopowiedziałabym, że kobiety pomagają bohaterowi skonfrontować się z tym, co Realne.

Karol zostaje ocalony od śmierci, choć (przypadkowa?) śmierć spotyka jego ukochaną. Pomimo że to, co zapisało się bólem w jego pamięci, na zawsze już w niej pozostanie (czas przeszły uzyskuje bowiem w tej prozie status wiecznej terażniejszości), dar życia i działania otwierają powieść na możliwość przekroczenia fatalizmu. Ale nawet jeśli uda się go przekroczyć, nie uda się wyjść poza przychodzący z zewnątrz „gwałtowny” bólu (także ból egzystencji), który jest organicznie nieomal spleciony z życiem. W tym sensie w świecie zbudowanym przez twórczość Odojewskiego gwałt – wdzieranie się rzeczywistości w jednostkowe Ja – stanowi immanentny element ludzkiego doświadczenia.

---

<sup>22</sup> Zob. I. Iwasiów, *Podążając za Katarzyną. Szkic o prozie Włodzimierza Odojewskiego* [w:] *Odojewski i krytycy*, op. cit., s. 343.

<sup>23</sup> Zob. I. Iwasiów, *Oksana, Alkestis, Persefona* [w:] *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, op. cit., s.72.



Joanna Burgiel, *Kontrasty II*