

MARTA BŁASZKOWSKA-NAWROCKA

Wyższa Szkoła Europejska im. ks. J. Tischnera | Uniwersytet Jagielloński*

 <https://orcid.org/0000-0002-7678-5399>



„Ty jesteś tym”. Rola narracji drugoosobowej w powieści Pawła Palińskiego *Polaroidy z zagłady*

“You are that”. The Role of Second-Person Narrative in Paweł Paliński’s Novel *Polaroids from Doom*

Abstract

This article is an analysis of Paweł Paliński’s novel *Polaroidy z zagłady* (*Polaroids from Doom*) in the context of its use of second-person narrative. Paliński’s work describes a post-apocalyptic world where people have turned into mindless, lethargic creatures. This is the reality in which the sole survivor of the apocalypse and the main heroine of the story, Teresa Szulc, struggles to persevere. The novel approaches the topics of returning to a normal life after a crisis and human solitude in a particularly interesting way. The main lens through which the novel is examined is through Jacques Lacan’s psychoanalytical theory, whose application enables this interpretation of *Polaroidy...* as a story about the disintegration of the symbolic order. Themes that are crucial to understanding this aspect of the narrative include: the permanent absence of the other person, the lack of an external perspective on oneself, and the nonexistence of potential spectators. Teresa Szulc feels hauntingly lonely, because no one can see her — and those are the circumstances in which she has to ask herself who she actually is. Because of this, the use of the second-person narrative seems especially thought-provoking. The heroine is indeed alone in this world, and yet someone still speaks to her; the article is an attempt to answer not only the question of the speaker’s identity, but — even more importantly — of the role of such literary strategy and the way in which it affects both the main character and the reader.

- * Wyższa Szkoła Europejska im. ks. J. Tischnera w Krakowie
al. Jana Pawła II 39A, 31-864 Kraków

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków
e-mail: m.blaszkowska4@gmail.com

Podmiot, chociaż od ponowoczesności traktowany z dużą dozą podejrzliwości, ma się w myśli humanistycznej całkiem nieźle. Oczywiście jego pozycja różni się przy tym radykalnie od tej, jaką nadawała mu nowożytna filozofia: podmiot po postmodernistycznym pęknięciu jest słaby, zagubiony w świecie, pozbawiony dominującej roli i nieodmiennie zmuszony do konstruowania, rekonstruowania i dekonstruowania własnej tożsamości. Pozbawiony podstawowych punktów odniesienia musi bezustannie stawać się i dookreślać, ale mimo tej niepewnej sytuacji pytania o niego zadawane są nieustannie, stawiając go tym samym bez przerwy w centrum zainteresowania. Literatura fantastyczna szczególnie chętnie powraca do problemów związanych z podmiotowością — i nic dziwnego, bo właściwie z definicji ma na ten temat dużo do powiedzenia. Z jednej bowiem strony umożliwia włączenie w grono podmiotów bytów i istot nieistniejących w świecie empirii, z drugiej natomiast przedstawieni w niej bohaterowie często znajdują się w sytuacji kryzysowej, zmuszeni do konfrontowania się z nieznanymi zjawiskami i stają przed trudnymi do wykonania zadaniami, przez co na nowo muszą zadawać sobie pytania o samych siebie. Aby oddać całą tę budującą się wokół podmiotu sferę napięć, fantastyka sięga chętnie po zabiegi literackie, które mają umożliwić naświetlenie kwestii podmiotowości z nowych perspektyw. Jedną z technik, która może posłużyć jak najdokładniejszemu oddaniu problemów z tożsamością jednostki i jej byciem w świecie, jest manipulowanie językiem. Na gruncie polskiej fantastyki najczęściej chyba na takie eksperymenty decyduje się Jacek Dukaj, który niejednokrotnie sięga po nowe formy gramatyczne (w *Perfekcyjnej niedoskonłości*), rozbija struktury językowe, pokazując ich niewystarczalność (choćby w *Lodzie czy Innych pieśniach*), a także rezygnuje z typowej narracji pierwszo- lub trzecioosobowej na rzecz tej prowadzonej w drugiej osobie (w opowiadaniu *Szkola*). Dukaj nie jest jednak oczywiście w swoich próbach odosobniony — mniej znanym, a również zasługującym na omówienie tekstem stanowiącym efekt poszukiwania odpowiednich metod opowiadania są *Polaroidy z zagłady* Pawła Palińskiego, sięgające w tym celu właśnie do narracji drugoosobowej¹.

¹ Niniejszy artykuł jest rozszerzoną, poprawioną i uzupełnioną o głębsze rozważania na temat narracji drugoosobowej wersją rozdziału zawartego w mojej rozprawie doktorskiej *Porządku nierzeczywistości. Koherencja światów przedstawionych w polskiej fantastyce współczesnej* obronionej w roku 2020 na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Decydując się na taki zabieg, a więc wybierając rozwiązanie, które Magdalena Rembowska-Pluciennik określa jako „ostatni ważny modernistyczny eksperyment w zakresie literackich reprezentacji świadomości bohatera” (2017: 249), autor wykorzystuje dostrzeżony przez zainteresowanych głębią ludzkiej świadomości modernistów potencjał do ukazywania między innymi napięć i rozdźwięków między podmiotem a światem, ale też tych obecnych w samym podmiocie. W podobnym celu eksperymentowali zresztą z narracją również autorzy tekstów fantastycznych, zwłaszcza reprezentanci tak zwanej Nowej Fali anglosaskiej fantastyki naukowej. Ich manipulowanie językiem i formą tekstu, w tym narracją (jak choćby w *Tańcu słońca* Roberta Silverberga, gdzie przeplatają się narracja pierwszo-, drugo- i trzecioosobowa) współgrało z zainteresowaniem już nie tylko technologią, a przede wszystkim człowiekiem. Powieść Palińskiego również, jak nowofalowe teksty, stara się skupić na „ekspresji złożoności ludzkiego doświadczenia”, która nie powinna być ograniczana przez tradycje i założenia gatunkowe (Burszta 2017: 166) — warto więc zbadać, co przynosi sięgnięcie po stosunkowo rzadko spotykaną narrację drugoosobową.

Polaroidy z zagłady wydane zostały w 2014 roku przez Powergraph w ramach serii „Kontrapunkty”, w której obrębie mieścić się ma „polska proza wymykająca się ze schematów, uciekająca z szufladek” i która tworzy „przestrzeń do mówienia o rzeczach ważnych” (*Kontrapunkty*, b.r., b.s.). W powieści tą „rzeczą ważną” jest niewątpliwie samotność, mająca w tym wypadku, dzięki konwencji postapokaliptycznej, wymiar absolutny — protagonistka, Teresa Szulc, przez większą część powieści, zdaje się jedyną osobą, której nie objęła zagłada ludzkiego gatunku. Codzienne życie bohaterki koncentruje się z jednej strony wokół prób przetrwania kolejnego dnia, z drugiej natomiast wokół natrętnych myśli na temat własnego położenia. Tym, co wysuwa się na pierwszy plan — a także skłania do włączenia nowej perspektywy teoretycznej — jest kwestia permanentnego pozbawienia obecności drugiej osoby. W kontekście bohaterki powieści Palińskiego ta nieobecność związana jest bardzo mocno z brakiem spojrzenia i kogoś, kto w ogóle mógłby patrzeć. Teresa Szulc czuje się dojmująco samotna tak długo, jak długo nikt jej nie widzi — i właśnie w takich warunkach musi na nowo zadawać sobie pytanie o to, kim właściwie naprawdę jest.

Drugoosobowa narracja — jakby trochę ironicznie — podkreśla tę niemożność „zobaczenia siebie w spojrzeniu innego” (Waldenfels 2002: 27). Trudno dać jednoznaczną odpowiedź na pytanie o to, kto jest narratorem — a więc z jakiej perspektywy mówi się o sytuacji bohaterki. Początkowo można przypuszczać, że czytelnik ma do czynienia z pamiętnikiem; mógłby to sugerować zarówno cytat umieszczony przed pierwszym rozdziałem — „Prowadź pamiętnik; pewnego dnia on poprowadzi ciebie. Mae West” (Paliński 2014: 7) — jak i bardzo osobisty, intymny wręcz charakter narracji. Nawet te jej fragmenty, które przekazują konkretne informacje o codzienności bohaterki, przesycone są opisami jej emocji, odczuć i przemyśleń: „Żyje się dalej. Sięgasz po siekiere. [...] Licznik sumienia nawija kolejne węzły wyrzutów, stalowe supły rozpychają gardło” (Paliński 2014: 50–51), „Ze szpadłem na ramieniu wędrujesz na bój. Bo to jest bitwa, dochodzisz do wniosku” (Paliński 2014: 146), „Podczas gdy dreptałaś z nosem tonącym w zaspach, znikły resztki chmur. Wcale ci to nie w smak” (Paliński 2014: 218).

Jednakże mimo tej intymności wypowiedzi narratora nie są bynajmniej czule — przeciwnie, dominuje w nich ton przestrogi, napomnienia, a czasami nawet krytyki. Drugoosobowa narracja zdaje się służyć temu, by bezustannie porządkować życie Teresy i przywoływać ją do porządku: „Powinnaś zjeść coś pożywnego” (Paliński 2014: 173), „Tereso Szulc,

Przerabiałaś już ten temat” (Paliński 2014: 113), „Idź. Już idź” (Paliński 2014: 220). Im dalej, tym więcej można zresztą znaleźć partii, które mają charakter jakby wymiany zdań między narratorem nawołującym do zachowania rozsądku i drugim podmiotem mówiącym, częściej dającym się ponieść emocjom. Jeśli więc uznać za narratorkę samą bohaterkę powieści, należałoby zauważyć, że taka forma mówienia do siebie jak do innego stanowi dla niej zabieg terapeutyczny, pozwalający zachować trzeźwość umysłu w sytuacji skrajnej. Jednakże autoterapeutyczny wymiar tego rozwiązania narracyjnego nie zmienia faktu, że dochodzi tu do sytuacji, w której „opowiadający — wyraźnie obdarzany wyższością moralną — obnaża lub koryguje” (Rembowska-Płuciennik 2017: 259), i to surowo, fałszywe przekonania Teresy, zwłaszcza te na temat jej samej. Wydawałoby się to zbieżne z tym, jak cel narracji drugoosobowej widział Michel Butor, który sam sięga po takie rozwiązanie w *Przemianie*, bo zakłada, że

Gdyby postać знаła całkowicie swoją własną historię, gdyby nie miała oporów w jej opowiedzeniu innym lub sobie, pojawiłaby się pierwsza osoba i złożyłaby świadectwo. Ale chodzi o to, by to świadectwo jej wydrzeć, czy dlatego, że kłamie, coś ukrywa przed nami albo przed sobą, czy dlatego, że nie rozporządza wszystkimi elementami, albo, jeśli nawet nimi rozporządza, nie potrafi ich połączyć właściwie. [...] Tak więc ilekroć autor zechce opisać prawdziwy rozwój świadomości, narodziny języka w ogóle czy jakiegoś języka, najbardziej skuteczne będzie użycie drugiej osoby. (Butor 1970: 246)

Takie rozwiązanie da się również zanalizować w kluczu teorii Jacquesa Lacana: w świecie, gdzie ludzkość *de facto* wyginęła, właśnie narracja — zawsze zewnętrzna wobec podmiotu (Lacan 2001: 244) — pełni rolę ostatniego strażnika dogorywającego porządku symbolicznego.

W obliczu końca cywilizacji przestają bowiem obowiązywać dotychczasowe zasady i zburzony zostaje symboliczny, międzyludzki porządek. „Według wszelkich szacunkowych danych sto dwadzieścia dni temu my, człowiek, przestaliśmy istnieć” (Paliński 2014: 38), stwierdza Teresa, a to z kolei rodzi pytanie o to, kim jest ona sama. Te wątpliwości narastają w miarę tego, jak bohaterka uświadamia sobie, że nie pozostał jej żaden punkt odniesienia:

Bawi cię grobowa powaga tego stwierdzenia; kimże ja jestem, myślisz, karaluchem? Uśmiech jednak spleza z twojej twarzy. W jaki to bowiem sposób udowodnisz, że sprawy mają się inaczej? Że twoje ja to twoje ja, a nie rozbuchana fantazja jakiegoś insekta? [...] Gdyby istniał ktoś tobie podobny, mogłabyś wyjść z tego impasu przez porównanie. Wiesz przecież, że świat najlepiej opisywać przez porównania. (Paliński 2014: 38)

To, co symboliczne, jest zresztą dla Teresy bardzo ważne. Jej tęsknota za porządkującym rzeczywistość wymiarem słowa, struktury i rytuału wyraża się chociażby w prostych i pozabawionych właściwie sensu czynnościach budujących pozory codzienności. Przekonana o tym, że została na świecie zupełnie sama, bohaterka mimo to zapisuje swoje uwagi o panujących na zewnątrz warunkach pogodowych, sprawdza daty w kalendarzu i z uporem odnotowuje dni, w których należy nakręcić zegar, by nie przestał działać. Stwarzając w ten sposób dla siebie samej iluzję normalności, ma oczywiście świadomość, że to tylko wybieg, pomagający jej uporządkować się wewnętrznie i nie załamać się. Mimo to właśnie rejestr

pogody i ołówek zabiera ze sobą, pakując się z zamiarem przeniesienia się na stałe w bezpieczniejsze miejsce. Pozorność i nietrwałość wszystkich tych artefaktów — jak i całego Symbolicznego, które reprezentują — wychodzi jednak na jaw na każdym kroku. Zegar nie ma nawet minutowej wskazówki, pokazuje więc czas tylko w przybliżeniu. Kolejno wyrwane kartki ze szkolnego dziennika, który tuż przed kataklizmem Teresa zabrała do domu, by wystawić uczniom śródroczne oceny, służą teraz za podpałkę. Przedmioty, które protagonistka przynosi do swojej siedziby z okolicznych sklepów, są w rzeczywistości tylko stosem bezużytecznych śmieci i wcale nie spełniają swojej roli:

SAMOTNOŚĆ TO STAN UMYŚLU, powtarzasz w myślach niczym mantrę, choć to mantra, między nami mówiąc, której nie darzysz szczególnym zaufaniem, odkąd w salonie zgromadziłaś wszelką rzecz, która pomaga w walce z samotnością właśnie, a wszystko zwielokrotnione: cztery wieże stereo, sześć telewizorów, niezliczone kina domowe, zestawy do uprawiania domowej gimnastyki, te proste i te wyjątkowo skomplikowane, kamery wideo i aparaty fotograficzne, analogowy, cyfrowy i polaroid, sokowirówki, rzutniki multimedialne... Każdy ze sprzętów rzyga niecierpliwie strumieniami przewodów i żaden nie przyniósł ulgi. (Paliński 2014: 12)

Obnażanie kolejnych słabych punktów rejestru symbolicznego idzie w parze z coraz częściej pojawiającymi się pytaniami bohaterki o jej własną tożsamość; przez szczeliny w Symbolicznym wydostaje się Realne, przybierające namacalną postać ciąglego zagrożenia śmiercią, ale też obecne nieustannie w bardziej mglistej, niedosłownej formie (Fink 1997: 138; Lacan 2013: 15). W obliczu tego napierania Realnego Teresa Szulc przeżywa swego rodzaju tożsamościowy regres: orientując się, że nie znajdzie stabilizacji w oparciu o identyfikację symboliczną, wraca niejako do stanu bliższego pierwotnemu, a więc do poszukiwania identyfikacji wyobrazeniowej. Na ten trop naprowadzają przede wszystkim dwa wątki: przeglądanie się Teresy w lustrze i scena robienia sobie przez nią zdjęć polaroidem.

Jak wiadomo, lustro pełni w lacanowskiej psychoanalizie szczególnie istotną rolę. Odbicie w zwierciadle ma przede wszystkim funkcję scalającą podmiot i pozwalającą mu zrobić kolejne kroki na drodze do uzyskania pełnej podmiotowości (Lacan 1987: 5; Polak 2016: 143–144). Bohaterka Palińskiego robi jakby krok w odwrotną stronę — zrywa z Symbolicznym, żeby jak dziecko przyjrzeć się swojemu ciału jako pokawałkowanemu: robi polaroidem zdjęcia poszczególnych elementów własnej twarzy, a następnie wycina je i zaczyna układać. Jednak celem tego aktu nie jest bynajmniej złożenie obrazu całości — przeciwnie, Teresa przygląda się kawałkom zdjęć po to, by dopasować je do portretów rodziców, dostrzegając między sobą a nimi podobieństwa. Podczas próby sprecyzowania własnej tożsamości wraca więc do korzeni, szuka źródeł i wzorców, a ostatecznie dokonuje zadziwiającego odkrycia: „Nie jesteś sobą. Jesteś nimi. Oni są tobą. Nie ma ich. Jesteś nikim” (Paliński 2014: 27). Ulgę przynosi jej nie scalenie własnego obrazu, a jego rozproszenie i rozmycie. Przypomina to powrót do opisywanego przez Lacana stanu idealnej jedności dziecka z matką (rozumianą figuratywnie, tu reprezentowaną przez postaci obojga rodziców), a więc do statusu „podmiotu rozkoszującego się”, doświadczającego pierwszy i ostatni raz wrażenia absolutnej, rajskiej pełni (Polak 2016: 145): „Zrzucasz kajdany sumienia. Przepełnia cię lekkość. Z lekkim sercem zbierasz odrąbane nogi krzesel” (Paliński 2014: 28).

Niewystarczalność, nieprzystawalność i bolesność postrzegania własnego ciała jako całości podkreślają dodatkowo dwie sceny, w których Teresa przegląda się w lustrze. Obie przebiegają podobnie: bohaterka obserwuje siebie, mając przy tym wrażenie, że patrzy na kogoś zupełnie innego. Wprawdzie powierzchnia lustra ją fascynuje, jednak odbicie nie jest obiektem narcystycznej miłości: protagonistka, spoglądając w zwierciadło, reaguje raczej tak, jak królewicz Ferrycy z opowiadania Stanisława Lema, widząc siebie-bładawca (Lem 1995: 274): drży i brzydzi się, widząc wszystkie niedoskonałości swojego ciała. Bohaterka Palińskiego za pierwszym razem w odbiciu dostrzega „staruchę” (Paliński 2014: 39) o obwisłych, zsiniałych piersiach — ta negacja własnej kobiecości skutkuje decyzją o obcięciu włosów. Drugi raz kończy się dużo bardziej drastycznym gestem rozbicia całego lustra, które ukazało nagą, łysą postać podobną do zjawy. Ostatecznym przypięczeniem braku utożsamienia się z całościową wizją własnego ciała jest dla Teresy przypadkowe ujrzenie swojego odbicia w szklach lornetki:

Rozpoznałaś się w tym wysokim, pobrużdżonym czole? Obwisłych wargach?

Widok nie dodaje animuszu. Choroba odcisnęła piętno.

Dobrze, że rozbiłam lustro. (Paliński 2014: 84)

Lustrzane odbicie traci zupełnie swoją funkcję integrującą i tożsamościotwórczą. W zwierciadle ukazuje się nie Ja idealne — „wyobrażenie przedstawiające nas »takimi, jakimi chcielibyśmy być«” (Žižek 2001: 131) — ale ktoś obcy, potwór, zjawa, starucha. Próba przewrotnego odtworzenia fazy lustra i odbudowania własnej podmiotowości kończy się porażką: z całościowym obrazem nie da się utożsamić, a świadomość jego obecności drażni; lustro trzeba rozbić, twarz i ciało metaforycznie rozerwać na kawałki.

Rekonstrukcja własnej tożsamości w wykonaniu Teresy Szulc jest zatem raczej jej dekonstrukcją — kierunek tych zmian podkreśla dodatkowo coraz wyraźniejsze upodabnianie się protagonistki do zwierzęcia, co ona sama obserwuje z pewnym zdziwieniem, ale bez krytycyzmu:

Własny zapach daje poczucie bezpieczeństwa; potwierdza obecność. Kwaskowa woń pach, intymnych miejsc, stóp. Zapach to ty. Wszystko, o co się otrzesz, nasiąka tobą. Wtedy przechodzi na własność. Na razie pozostało w tobie dość godności, aby ów proces odbywał się naturalnie, lecz przemożna chęć ocierania się o każdy mebel, każdy sprzęt, narasta. Chciałabyś się czochrać. Całym ciałem [...] Potrzeby także załatwiasz z rozmysłem. Mocz oddajesz w pobliżu wejścia do piwnicy, grudki kału pozostawiasz dalej, wedle to góry ustalonego schematu, precyzyjnie, na przebiegu zaplanowanych tras ucieczek. [...] Tę naukę na szczęście masz już za sobą. Naukę, że jesteś tym, co jesz, oraz tym, co się z ciebie wydostaje. [...] Że to, co się z ciebie wydostaje, w pewnych okolicznościach może mieć wartość życia. Twojego życia. Nie wywęszą cię. (Paliński 2014: 9)

To stopniowe zwierzęcenie przełamywane jest — bez większych sukcesów — próbami „uczłowieczania” — rozpaczliwym szukaniem ostatnich symboli starego porządku, snuciem planów dalszych działań, odkładaniem zapasów. Chociaż bohaterka kurczowo trzyma się ostatnich przejawów Symbolicznego, jeszcze mocniej wczepiona jest w życie

w jego zupełnie biologicznym, dosłownym aspekcie. Ma przy tym świadomość, że podejmowane przez nią wysiłki są właściwie bezzasadne: jeśli faktycznie, jak przypuszcza, pozostała na świecie jedyną przedstawicielką ludzkiego gatunku, to i tak skazana jest na porażkę i śmierć. Mimo to wciąż próbuje przetrwać, pchana instynktem silniejszym od rozsądku. Nową, dającą wytchnienie tożsamość Teresa zdaje się znajdować dopiero właśnie w tych przejawach zwierzęcego zespolenia z naturą, rozproszenia w świecie i stania się jego całością.

Jednak nie jest to do końca kwestia jednoznaczna ani oczywista. Ewidentnie protagonistka *Polaroidów z zagłady* przywiązana jest do biologicznego życia, niemniej, jak się okazuje, równie nieobojętne jest jej życie innego rodzaju — symboliczne trwanie po śmierci, na które nie ma szans, skoro pozostała jedyną osobą ludzką i nie może zostać przez nikogo zapamiętana. Charakter kataklizmu w świecie *Polaroidów z zagłady* nie pomaga uspokoić tych obaw: zagłada jest podobna do klasycznej, znanej z innych tekstów kultury apokalipsy zombie i polega na tym, że ludzie (nazywani przez Teresę Biernymi), zamiast obudzić się ze snu, funkcjonują bez przytomności, ale poruszając się i funkcjonując na podobieństwo skrajnie agresywnych lunatyków. Nie pamiętają też o przeszłości i są zupełnie poza kulturą, niezdolni do przekazywania ludzkich wartości. Takie przedstawienie — nawiązujące do gatunku, którego kanoniczne ramy wyznaczyły szczególnie filmy George'a Romero — można oczywiście zinterpretować, jak robi to wielu badaczy, w kontekście krytyki konsumpcjonizmu i drapieżnego kapitalizmu (Lauro, Embry 2008: 85–108). W *Polaroidach z zagłady* zostaje to zresztą wyrażone wprost, gdy Teresa, analizując wycinki prasowe z czasów, kiedy zaraza zombie dopiero zaczynała się rozprzestrzeniać, próbuje ją sobie wytłumaczyć jako efekt rosnącego społecznego zobojętnienia. Innym możliwym kluczem interpretacyjnym jest jednak ten, który przyjął Slavoj Žižek podczas omawiania *Nocy żywych trupów*:

[...] „jeszcze nie martwi” nie zostają sportretowani jako ucieleśnienie czystego zła, pędu do zabijania czy zemsty, lecz jako istoty cierpiące, które ściągają swe ofiary z uwierającą je same zawziętością, do tego przeniknięte bezgranicznym smutkiem [...]. Postawmy wobec tego naiwne i elementarne pytanie: dlaczego martwi wracają? Odpowiedź, jaką proponuje Lacan, brzmi tak samo jak ta, którą podsuwa kultura popularna: *ponieważ nie zostali należycie pogrzebani* [...]. (Žižek 2018: 48)

Ten brak pogrzebu, który u Lacana wiąże się oczywiście przede wszystkim z wymiarem symbolicznym, w powieści Palińskiego traktowany jest dość dosłownie. Samych Biernych nikt chować nie zamierzał — ostatecznie pierwsze osoby dotknięte zarazą traktowano jako medyczne ewenementy, śpiących-nieśpiących, ale bynajmniej nie jako martwych; kwestia własnego pogrzebu, a raczej jego braku, zaprzęta jednak Teresę. Myśli ona o tym na przykład wtedy, gdy rozważa samobójstwo:

Tupot szczurzych pazurów, ostre zęby wbite w miękkie, wrażliwe miejsca u nasady nosa. Drapieżniki pochylające głowy, z pyskami w całości we wnętrzu dudniącej katedralną pustką klatki piersiowej. [...] Bez szans na pochówek. (Paliński 2014: 97–98)

Wątki funeralne powracają zresztą w *Polaroidach z zagłady* bardzo często. Teresa, dręczona przez myśl o tym, jak rzadko odwiedzała grób rodziców, przypomina sobie o wszystkich wizytach na cmentarzu; znajduje też odrysowaną przez siebie odbitkę nagrobka, wykonaną jako, jak sama mówi, „wotum dziękczynne” dla matki, która kopiowaniem płyt nagrobnych zajmowała się w ramach hobby. W tekście pojawiają się również cmentarne metafory i porównania: „dno kubka błyszczący niczym zrąb nagrobka” (Paliński 2014: 56), „oblicza dzieci przypominają gładkie nagrobne fotoceramiki” (Paliński 2014: 76), „jama będzie przypominała grób” (Paliński 2014: 71). W otaczających protagonistkę warunkach to nieustanne myślenie o śmierci oczywiście nie dziwi. Interesujące jednak, że nie chodzi tu o śmierć samą w sobie — ta czasami wydaje się wręcz wybawieniem, chociaż Teresa trzyma się kurczowo życia — ale właśnie o to, co ma nastąpić później. Pożarcie ciała przez zwierzęta to tylko jedna z możliwości. Bohaterka *Polaroidów z zagłady* nie jest pewna, co się z nią stanie, wie jedynie, że zabraknie kogokolwiek, kto mógłby ją pochować. Chociaż sceptycznie nastawiona do obrzędowości i wiary bohaterka postrzega grób jako „ukryty pod ziemią pojemnik z gnijącą zawartością” (Paliński 2014: 72), to w jej myśli, że taki właśnie wykopano by dla niej, gdyby zmarła kilka lat wcześniej, da się dostrzec pewien rodzaj tęsknoty. Jest to jednak przede wszystkim żal związany z tym, że nie pozostanie po niej żaden ślad — chociażby nagrobek — a więc nawet ten element dawnego, zwyczajnego świata, pozwalający oswoić myśl o śmierci, zostaje jej odebrany.

Jeszcze jednym, bardzo zresztą istotnym, elementem, który ma pomagać bohaterce w budowaniu iluzji codzienności, są manekiny, które Teresa przynosi do domu z bożonarodzeniowej wystawy, a potem regularnie przebiera, żeby zakryć ich „obszerną nagłość” (Paliński 2014: 12). Figura manekina, mając naśladować sylwetkę człowieka, pozostaje jednak mimo tego podobieństwa martwa — co odsyła do Freudowskiego pojęcia *Niesamowitego* (Freud 1997: 258–259). Mimo to Teresa próbuje maksymalnie wykorzystać nawet to udawane człowieczeństwo:

Męski manekin wyposażono w szczekaczkę. Gdy przychodzi ci ochota, przesuwasz ręką przed umieszczoną pośrodku jego piersi fotokomórkę; wtedy bucha aksamitny głos: *Weź mnie do domu na święta!*

Czasami dla zabawy przekomarzasz się z gardłowym wezwaniem.

Weź mnie do domu na święta! Odmawiasz stanowczo.

Weź mnie do domu na święta! Drwisz i ponownie uruchamiasz mechanizm, głęboko wierząc, że wypowiedana po raz kolejny i kolejny sztuczna prośba zawiera coraz bardziej błagalne tony. [...]

Manekin ma nieskończenie pustą, płaską twarz. (Paliński 2014: 13)

Ostatecznym dowodem dążeń Teresy jest scena, w której bohaterka, aby dać sercu „coś bezwartościowego, puste kalorie, coś, czym zajęłoby się bodaj na chwilę” (Paliński 2014: 41), decyduje się na pozorowany akt seksualny z męskim manekinem. Opis tej sceny podkreśla wyraźnie kontrast między życiem kobiety a martwością kukły, eksponuje też wyraźnie determinację Teresy, której poczynania — rozbieranie stopniowo to siebie, to „kochanka”, pocałunki, przeniesienie się do sypialni — narrator komentuje słowami: „Przecież walczysz o autentyczność” (Paliński 2014: 41).

To oczywiście rozwiązanie wyłącznie tymczasowe: ostatecznie manekiny nie są w stanie pełnić funkcji przynależnych prawdziwym ludziom, chociaż końcowe partie powieści prowokują pytania o ich status i potencjalną podmiotowość². Dzieje się tak, gdy ujawniona zostaje obecność innego ocalańca, zwanego Heroldem, który jednak zamiast stać się sprzymierzeńcem, zostaje wrogiem, realizuje bowiem, w przeciwieństwie do Teresy, model typowego bohatera utworu postapokaliptycznego: jest silnym, zdeterminowanym i brutalnym mężczyzną. To właśnie on niszczy całe miasto, zmusza protagonistkę do ucieczki, burzy jej dom, a na koniec wynosi z gruzów manekiny, które nagle odzyskują głos, wchodząc w rolę narratora. Robią to jednak nie jako indywidualne byty, a jako jeden zbiorowy organizm, który w dodatku odzywa się po to, by po raz ostatni zrobić Teresie wyrzuty i wychwalić swego wybawcę:

Tylko ty, Tereso — gdzie jesteś?

Bo my jesteśmy tutaj. Z Heroldem. Zostaliśmy porzuceni. A on nas odnalazł.

Dlaczego nie poczekałaś, Tereso? Dlaczego nie poczekałaś, aż żar zmiękczy plastik, tak że staniemy się miękkcy i gorący? (Paliński 2014: 271)

Czy to ich oczami czytelnik patrzył na Teresę wcześniej? Scena zdawałaby się to sugerować, skoro manekiny same o sobie mówią: „szepczemy cicho sny, albowiem nie milkniemy nigdy” (Paliński 2014: 271). Z drugiej jednak strony jest to narracja zupełnie inna niż ta, która pojawiała się wcześniej — znacznie mniej intymna i chociaż skierowana do Teresy, to jednak nie na niej skoncentrowana. Z punktu widzenia niniejszych analiz nie ma jednak większego znaczenia, czy narratorem jest sama Teresa, balansująca na granicy szaleństwa i z pomocą mówienia do siebie starająca się zachować kontakt z rzeczywistością, czy niby-żyjące manekiny, niedoskonale naśladowujące człowieka i przez to obnażające tragiczność całej sytuacji. Znacznie istotniejszy jest fakt, co uwidacznia i co umożliwia taka drugoosobowa narracja. Niewątpliwie terapeutyzująca rola, jaką pełni względem bohaterki, możliwa jest dzięki temu, że użycie drugiej osoby wiąże się tutaj z głębokim wglądem w psychikę bohaterki, ze znajomością jej największych sekretów i najbardziej skrywanych przemyśleń. Drugą — ale wcale nie mniej istotną — kwestią jest to, że „»Ty« narracyjne nie oznacza generalizowanego »Każdego«, ale konotuje niepowtarzalną podmiotowość” (Rembowska-Płuciennik 2016: 112), jednocześnie jednak takie prowadzenie narracji umożliwia mocniejszą identyfikację z bohaterem, „aktywne współdzielenie cudzych akcji przez ich werbalizację” (Rembowska-Płuciennik 2016: 114).

Dzięki temu literackiemu zabiegowi Teresa Szulc — nie będąc bynajmniej everymanem — staje się nośnikiem treści bardziej uniwersalnych. Tym samym jej przykład okazuje się szczególnie interesujący — podnosi do rangi głównego konceptu wątki sygnalizowane przez wiele innych tekstów fantastycznych. Tożsamość bohaterki to tożsamość rekonstruująca się na tle kryzysu, w obliczu dojmującej samotności, bez możliwości porównania się z innymi i wobec świadomości utraty wszelkich stałych punktów odniesienia. Nie bez przy-

² Widoczne z tej perspektywy podobieństwo między manekinami i Biernymi warto byłoby rozważyć w szerszym kontekście, sytuując ją np. na tle *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza (zwłaszcza w świetle nazwiska głównej bohaterki *Polaroidów z zagłady*). W niniejszym tekście nie zgłębiam jednak tego problemu bardziej, by nie odbiegać zanedo od głównego tematu.

czynny za drugie motto powieści Palińskiego służy cytatem z Upaniszady Ćhadongja: „Ty jesteś tym” (Paliński 2014: 7). Czym więc jest Teresa i za kogo się uważa? Na to pytanie brakuje jasnej odpowiedzi. *Polaroidy z zagłady* ukazują całe spektrum problemów związanych z pytaniami o własną tożsamość. Identyfikacja wyobrażeniowa bohaterki, akt stworzenia przez nią Ja idealnego nie kończy się nigdy pełnym sukcesem. W sytuacji ciągłego zagrożenia śmiercią, kiedy Symboliczne ugina się pod naporem Realnego, pozwalając mu coraz częściej dochodzić do głosu, paradoksalnie najbardziej kuszący okazuje się proces dokładnie przeciwny do budowania podmiotowości. Takie poszukiwanie możliwości ponownego rozproszenia samej siebie w Realnym napotyka jednak na zasadniczą trudność — zderza się bowiem z pragnieniem pozostawienia po sobie śladu. Teresa ostatecznie decyduje się nie na pewną, natychmiastową śmierć z ręki wroga, ale na właściwie samobójczą ucieczkę. Przekonanie, że „Bydłę nie ma szans, by zdecydować o rodzaju własnej śmierci” (Paliński 2014: 243) i to właśnie różni od niego człowieka, stanowi ostatni rozpaczliwy i beznadziejny zryw na drodze do odzyskania tożsamości. Wszystkie inne próby rekonstrukcji speszają na niczym — podmiot okazuje się skazany na, mówiąc za Lacanem, „płaszczyznę jakiejś głębokiej niewystarczalności” (Lacan 2015: 40).

Bibliografia

- Burszta Jędrzej (2017), *Radykalne głosy, marginalne spojrzenia. Spory o współczesny kanon fantastyki* [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków.
- Butor Michel (1971), *Użycie zaimków osobowych w powieści*, „Pamiętnik Literacki” nr 61(3).
- Fink Bruce (1997), *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej*, przeł. Ł. Mokrosiński, Wydawnictwo A. Żórawski, Warszawa.
- Freud Sigmund (1997), *Niesamowite* [w:] S. Freud, *Dzieła*, t. 3: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Kontrapunkty — Wydawnictwo Powergraph* (b.r.), www.powergraph.pl/katalog/serie/kontrapunkty [dostęp: 30.07.2022].
- Lacan Jacques (2001), *The Seminar of Jacques Lacan. Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, red. J.-A. Miller, przeł. S. Tomaselli, Norton, Londyn–Nowy Jork.
- Lacan Jacques (2013), *Imiona-Ojca*, przeł. R. Carrabino i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Lacan Jacques (2015), *Mit indywidualny neurotyka albo Poezja i Prawda w nerwicy*, przeł. T. Gajda, J. Kotara, J. Waga, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

- Lauro Sarah Juliet, Embry Karen (2008), *A Zombie Manifesto. The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism*, „boundary 2” z. 1.
- Lem Stanisław (1995), *Cyberiada. Bajki robotów*, t. 2, Interart, Warszawa.
- Paliński Paweł (2014), *Polaroidy z zagłady*, Powergraph, Warszawa.
- Rembowska-Płuciennik Magdalena (2016), *Narracyjne podwojenie jaźni* [w:] *Projekt na daleką metę. Prace ofiarowane R. Nyczowi*, red. Z. Łapiński, A. Nasiłowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Rembowska-Płuciennik Magdalena (2017), *O przechodzeniu na ty... Narracja diadyczna wśród literackich reprezentacji świadomości bohatera* [w:] *(W) sieci modernizmu. Historia literatury — poetyka — krytyka. Prace ofiarowane Włodzimierzowi Boleckiemu*, red. A. Kluba, M. Rembowska-Płuciennik, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Waldenfels Bernhard (2002), *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Žižek Slavoj (2001), *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Žižek Slavoj (2018), *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
-