

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej  
w Krakowie

## Zakłócona alegoryzacja dzieciństwa w *Szumie* Magdaleny Tulli

Koncepcje podmiotowości w literaturze XX wieku zaproponowane przez Ryszarda Nycza mają charakter tropologiczny. W tym ujęciu alegoria, będąca tropem „ja”, może być postrzegana jako rezultat konstruowania zamkniętego uniwersum w reakcji na narzucane przez zbiorowość określone wzory tożsamości i przy tym – sygnalizowania rozbieżności i dystansów między jednostką i grupą, doświadczeniem ujawnionym i ukrytym. Konwencjonalność czy arbitralność alegorii z założenia ma przeciwdziałać rozpadowi (ikono) tekstu na różne znaczenia, powodować odrzucenie refleksji, które mogłyby naruszyć, podważyć, rozbić semantyczną całość. Alegoria ma również charakter „chłodnej” syntezy nakierowanej na przeszłość, żywi się jej resztkami, jak można by powiedzieć, używając języka melancholii, której totalność, poziomy: powierzchniowej manifestacji i ukrytego źródła lokują ją właśnie blisko zjawiska, jakim jest alegoria. Procesy te widoczne są w polskiej literaturze ostatnich 20 lat zarówno w prozie, jak i w poezji (Skurtys 2022).

Procesy scalania i rozpadu struktur społecznych, ale także relacji czy osobowości, motywowane doświadczeniami z przeszłości, zdają się kluczowe dla narracji postpamięciowych tzw. drugiego pokolenia powojennego, mierzącego się z traumą rodziców. Epigenetyka w prozie przedstawicieli tej generacji (najczęściej osób urodzonych w latach pięćdziesiątych XX wieku), jako ogólne zjawisko czy tendencja autobiograficzna, została już dobrze opisana (Szostek,

Sendyka, Nycz 2013, red.). Interesujące jednak wydają się strategie pisarskie poszczególnych twórców, zwłaszcza ujawniające pewne wzory tożsamości, mające swoje źródło w dzieciństwie. Jedną z takich strategii jest alegoryzacja dzieciństwa, dokonywana z perspektywy czasu, ufundowana na utrwalonych wcześniej sposobach konstruowania rzeczywistości, konfiguracjach ról rodzinno-społecznych, ale podlegająca semantyczno-strukturalnym zakłóceniom.

W *Szumie* Magdaleny Tulli podstawą petryfikowanego obrazu dzieciństwa są ukrywane doświadczenia wojenne rodziców (a zwłaszcza matki, polskiej Żydówki), manifestujące się poprzez rozmaite powierzchowne, ale powtarzalne i względnie trwałe reakcje. To one właśnie każą się bohaterce domyślać biegu zdarzeń, które nie były jej bezpośrednim udziałem, odsyłają do innego planu, wymagającego dopiero odkrycia, uzupełnienia, (re)konstrukcji. Alegoryzacja dzieciństwa jako proces tekstowy opiera się na wielu przejawach powtórzenia: jako usilnego wyobrażania sobie przeszłości, utkanej z fragmentów cudzych, komunikowanych na różne sposoby wspomnień; jako mechanizmu dziedziczenia pamięci; jako fabularnie ponawianych sytuacji, determinujących życie zewnętrzne i wewnętrzne bohaterki. W ten sposób ustalają się pewne ramy zachowań i niekiedy można odnieść wrażenie, że powtarzana jest jedynie owa rama konkretnego obrazu jako znak wyczekiwania na pewną zmienną, a kiedy indziej jako sygnał impasu, bezradności bohaterki. Zapewne wszelkie deskrypcje pustki w prozie Tulli (Przymuszała 2008) i innych drugopokoleniowych pisarzy korespondują zwłaszcza z trudnymi, negatywnymi, niechcianymi repetycjami. W ich spektrum mieści się ograniczone udostępnienie czy nieudostępnienie jako składowa poetyki, która ciąży jednak ku apofatyczności w alegoryzacji dzieciństwa. Mimo usilnych prób „dobijania się” bohaterki do wiedzy o przeszłości jej reprezentacja okazuje się trudna, niepełna, niemożliwa. Mimo wszystko ograniczone udostępnienie jako stan komunikacji wynika z odmowy dostępu do innych znaczeń niż te, na których zależy nadawcy, używającemu znaku czy zespołu znaków, a to już z kolei wzmacnia procesy alegoryzacji. W powieściowym świecie *Szumu* przekłada się też owo ograniczone udostępnienie na sferę niedostępności emocjonalnej i obojętności matki, odosobnienia (ipsacji) córki, jej separacji od grupy rówieśników (znów: mimo zabiegania o uwagę i uczucia rodzicielki, akceptację rówieśników). Rzeczywiste doświadczenia matki są kamuflowane, natomiast córka wykazuje potrzebę afektywnej kompensacji, wynajdując zastępcze formy społecznych inkluzji (Bielewicz-Jędrós 2023). Swoista utrata dostępu charakteryzuje też w toku narracji doświadczenie bohaterki związane z neurozwyrodnieniową i demencyjną chorobą matki. Ubywanie, zacieranie, znikanie – przejawy utrudnionego udostępniania – przyjmują motywacje biologiczne, psychologiczne, historyczne, społeczne.

Poza powtórzeniem i ograniczonym udostępnieniem, które mogą być uznane za kluczowe (i pozornie wykluczające się) komponenty alegoryzacji jako tekstowego działania, zauważalna jest w *Szumie* figuratywność języka (generującego m.in. metafory zamknięcia i wytwarzającego obrazy osób, np. lisa czy esesmana), ironia jako parabaza alegorii (De Man 2004; Bielik-Robson 2007), a także napięcie pomiędzy doświadczeniem jednostkowym i zbiorowym, z ciężeniem ku rozmaitym diagnozom społecznym, m.in. poprzez użycie mnogiego „my” w opisie czynników formacyjno-pokoleniowych czy społeczno-narodowych. Swoistą cechą omawianej tu powieści jest próba wyrażenia pewnych ustalonych reguł świata społecznego (od kontaktu rodzinnego począwszy), stojących w sprzeczności ze światoodczuciem bohaterki (zwłaszcza jako małej dziewczynki), poprzez alegoryzację akustyczną. Sytuacje wypowiedzania i milczenia, parametry głosu i oddechu, efekty i pejzaże akustyczne wskazują na budowanie wyobrażeń osób, zdarzeń, miejsc. We *Włoskich szpilkach* bohaterka wielokrotnie nasłuchiwała stukotu eleganckiego obuwia na obcasie matki, tempa jej kroków. Scena, oparta na efektach dźwiękowych, z metonimicznym nazwaniem niektórych aktów (jak np. *kłaśnięcie* zamiast *uderzenie w twarz*), konstruowana bez udziału dialogów, jest precyzyjną reprezentacją podwójnie opresyjnego zdarzenia, utrwała wizerunki osób i relacje matki i córki:

Widząc, że nadchodzi, prostoduszni napastnicy na moment struchleli. Matka potrzebowała paru chwil, żeby się upewnić, czy wzrok jej nie myli. Czy naprawdę zobaczyła to, co zobaczyła. [...] Zanim tamci zdążyli oprzytomnieć i uciec, zbliżyła się szybkim krokiem, szpilki zastukały dźwięcznie i cienko o płyty chodnika, jak zwykle [...]. W ciszy rozległo się ciche kłaśnięcie, zaraz potem wybuchy śmiechu. Dziewczynka, którą to spotkało, z pewnością zamknęła oczy, bo nic więcej nie widziała. Rozcierała policzek i być może potykała się, usiłując nadążyć za swoją matką (Tulli 2011: 94–95).

Tomasz Kunz, analizując powyższy wyimek w otoczeniu zdań, które go poprzedzają i po nim następują, zwraca uwagę na zmiany narracji, umożliwiające separowanie się postaci od doświadczenia, nawet minionego, dostrzega niuanse sceny upokorzenia i pisze:

Można powiedzieć, że Tulli, używając trzeciej osoby, dystansuje się od siebie z przeszłości, jakby wspomnienie upokorzenia było zbyt bolesne, by raz jeszcze można było wziąć je na siebie, jakby oznaczało ono ostateczne uwięzienie (nie tyle siebie „dawnej”, ale także siebie

„obecnej”) w tym upokorzeniu. Zarazem jednak zerwanie tożsamościowej relacji w symboliczny sposób uwalnia upokorzoną dziewczynkę od traumatycznej relacji z matką, która przestaje być „jej” matką, a tym samym uderzenie w twarz w pewnym sensie przestaje być uderzeniem wymierzonym przez matkę (Kunz 2021: 434).

Badacz wskazuje na istnienie w prozie Tulli podmiotu metaleptycznego, uznając, że w scenach jak ta powyższa pisarka „dokonuje metaleptycznej interwencji ratunkowej” (Kunz 2021: 435), dopuszczając przenikanie się poziomu autorskiej opowieści z poziomem opowiadanych zdarzeń. Eksperymenty narracyjne wpływają na osłabienie epickości i fabularności prozy oraz przeciwdziałają alegoryzacji dzieciństwa, wytwarzając jego alternatywne obrazy.

W powieści *Szum* pisarka wielokrotnie wytwarza audiosferę miasta (Warszawy), która nie jest tylko wycinkiem rzeczywistości dźwiękowej (Piaskowski 2020). Sam tytuł utworu wyraźnie wskazuje na akustyczne tło, z którego próbuje się wyodrębnić głos bohaterki, nazywa też odbiór głosów (z) przeszłości (wyrażony m.in. poprzez przekraczające realność telefoniczne rozmowy ze zmarłymi). Justyna Tabaszewska rozpoznaje w narracyjnym ukształtowaniu ewoluującej prozy Tulli afektywne struktury czasowe, *Szum* traktując jako rezultat konsekwentnego budowania języka afektu. Literaturoznawczyni nadbudowuje przy tym niektóre pozycje narratorskie nad dawnymi koncepcjami Henryka Markiewicza, m.in. nad modalnymi formułami narratora fingującego i fingowanego (Markiewicz 1984: 82–83):

[...] tytułowy szum jest skutkiem czegoś, co można w pewnym uproszczeniu określić jako proces samozapomnienia, rozumianego jednak nie [...] jako zapomnienie się we własnych emocjach i afektach, lecz jako zapomnienie o sobie, wyparcie siebie z myślenia o świecie i rzeczywistości. Doświadczenie to autorka opisuje wielokrotnie, za każdym razem łącząc trzy [...] tryby budowania afektu. Pierwszy z nich opiera się na wykorzystaniu mechanizmu wyparcia, ominięcia lub wykluczenia emocji dla wywołania silnego afektu. Wykluczenie emocji jest nie tylko nieskuteczne [...], również głęboko afektuje – to, co ominięte, zyskuje nową siłę i budzi kolejne emocje i afekty. Dotyczy to zarówno wyparcia konkretnych wspomnień, w opisywanej w powieściach Tulli rzeczywistości wewnątrztekstowej, jak i przypadku stosowania zdystansowanego języka lub multiplikowania instancji narracyjnych i oddzielania ich od opisywanych zdarzeń – co stanowi specyficzne dla pisarki chwyt tekstowe, aktywujące afekt przez akt performowania zdystansowania.

Drugi wykorzystuje zaburzenia relacji czasowych jako źródło niezależnego od konkretnych doświadczeń afektu. Trzeci zaś komplikuje pozycję narratora, czyniąc go równocześnie afektującym i afektowanym, źródłem i skutkiem toczącej się opowieści. Wspominane tryby budowania afektu są przez Tulli najczęściej używane łącznie, nakładając się na siebie i potęgując swoje działanie (Tabaszewska 2020: 117).

Podobnie można postrzegać tryby alegoryzacji dzieciństwa w prozie Tulli (zresztą leksem *tryby* odwołuje tu nas również do znaczeń uruchomionych w powieści *Tryby* z 2003 roku) – jako łączliwe, interferujące, silniej i słabiej manifestujące się w tekście (m.in. na zasadzie powtórzenia, ograniczonego udostępnienia, ironii). Tulli komplikuje narracyjnie swoje utwory, dotyczy to również wcześniejszej prozy, uznawanej za niepostpamięciową, realizowanej według nieepickiego modelu prozy (Czapliński 1996), w dużej mierze meta-tekstowej, wieloreferencyjnej (Izdebska 2010). Badacze literatury przyjmują, że w pierwszych powieściach twórczynię interesuje status słowa, kondycja opowieści, metafikcja. Elżbieta Dutka zauważa: „Stosunkowo szybko utrwaliło się [...] przekonanie, że proza Magdaleny Tulli należy do «literatury tworzonej z literatury», w której na pierwszym planie sytuuje się język i samo tworzenie tekstów” (Dutka 2014: 528). W toku dalszych obserwacji literaturoznawczynie stwierdza: „Za historyjek Tulli wyłaniają się zatem historie, a utwory, czytane wcześniej jako metaliterackie zabawy, mogą się okazać projektem autoterapeutycznym, układaniem się z własną biografią i własną epoką” (Dutka 2014: 538). Dutka dostrzega w konstrukcjach powieści autorki *W czerwieni* cechy paraboliczności, w pewnym stopniu akceptując stanowisko Ewy Wiegandt, rozpatrującej wczesne utwory Tulli i jej pisarstwo z pierwszej dekady XX wieku w kategoriach postmodernistycznych alegorii, demonstrujących kryzys znaczenia i sensu (Wiegandt 2010). I właśnie przemyślenia poznańskiej badaczki mogą w poniższym wywodzie nie tylko stanowić gwarancję trafności przyjętych założeń, ale nawet wyznaczać kierunek rozwoju prozy autorki *Włoskich szpilek* i *Szumu*.

Tulli ukazuje w powieściach zawierających wątki autobiograficzne krzepnące obrazy dzieciństwa i wizerunek dziecka poddawanego zewnętrznym, heteronomicznym naciskom, usiłującego jednak zachować pewną autonomię (Żynis 2017), próbującego wyrwać się z „kręgów obcości” – by tak rzec, zapożyczając określenie z tytułu autobiograficznej prozy Michała Głowińskiego (Głowiński 2010) ze świadomością różnic epistemologii traumy – determinujących jego położenie, na które ma wpływ niechciane dziedzictwo. Stąd alegoryzację dzieciństwa w prozie Tulli trudno uznać za proces skuteczny, pełny, skończony (z artystycznego założenia nie miał bowiem taki być). Raczej

ujawnia on napięcie między cudzym, zbiorowym, konwencjonalnym, na założeniach których ufundowana jest alegoria jako zastany obraz, układ znaczeń, a własnym, indywidualnym, innowacyjnym działaniem czy obszarem, wyrażającym się poprzez ironię. Ponadto pisarka, uprawiając w prozie metarefleksję literacką, niszczy jednocześnie iluzję światów przedstawianych, która zdaje się warunkiem sprzyjającym krystalizacji jednolitych, wyprofilowanych wyobrażeń alegorycznych.

W kręgu bliskich-obcych mieszczą się siostra matki i jej syn, okreśłani najczęściej przez narratorkę poprzez zdystansowane zaimkowane wskazanie czy językową dzierżawczość (np. ciotka jako rodzicielka kuzyna: „jego matka, siostra mojej”; Tulli 2014: 91). Obie kobiety nie ujawniają swojej przeszłości, różnie sobie też radzą z wychowywaniem dzieci. Chłodne relacje, oparte na dystansie, wynikają z niewerbalizowanych doświadczeń matek, ich emocjonalnej nieobecności i niedostępności, wycofania się z życia rodzinnego współmałżonków, a potem ich biologicznego odejścia, przekładają się na habituację potomstwa, zantagonizowanego zresztą jako kuzynostwo (Przymuszała 2015).

Dziewczęca bohaterka, jako taka ukształtowana w autobiograficznym wspomnieniu, czuje się odrzucona przez bliskich, ignorujących jej potrzeby i uczucia. Mówi o matce: „W czasach przedszkolnych, kiedy jeszcze próbowałam ją obejmować, odsuwała się delikatnie, ale stanowczo” (Tulli 2014: 116). W trakcie rodzinnych spotkań przy stole mała bohaterka skupiała na sobie uwagę, drażniąc innych prowokacyjnymi, nadmiarowymi reakcjami, nadpobudliwością: „Nie umiałam utrafić w wąziutkie pasmo właściwej głośności wciśnięte między zakazane zakresy hałasów a głuchą ciszę” (Tulli 2014: 13). Charakter rodzinnych spotkań przedstawia powieściowy dialog, pokazujący wzajemny kontakt obu siostr i ich dzieci-jedynaków:

- Kaczka dziwaczka! – chichotał.
- Nie znasz się na żartach? – jego matka chwyciła mnie za ramię. –  
Dokąd idziesz?
- Nie wiedziałam.
- Znosiła jaja na twardo i miała czubek z kokardą!
- Siadaj – powiedziała moja matka.
- Aż wreszcie znalazł się kupiec.
- Siadaj – powiedziała jego matka.
- Na obiad można ją upiec!
- On nie spuszczał ze mnie wzroku, szykował się do puenty.
- Lecz zdębiał, obiad podając, bo z kaczki zrobił się zajac! – wy-  
trzymał teatralną pauzę i dorzucił: – W dodatku cały w buraczkach...

Taka to była dziwaczka, głosił ostatni wers, który już nie docierał do moich uszu. Ja też umiałam to na pamięć. Śmiał się za głośno, byłam pewna. Gdyby ktoś przypomniał mu o rygorach, od razu poczułabym się trochę lepiej. Byłam w rozpacz, ale nie mogłam się do niej przyznać, to by pogorszyło moje położenie (Tulli 2014: 16–17).

Wiersz Brzechwy zostaje użyty w tej infantylizującej i wyśmiewającej bohaterkę scenie jako matryca zdarzeń. Można się spodziewać dziwnych zachowań, skrajnych emocji dziewczynki, niejako zapowiadanych przez utwór i jego ramę. Zarysowuje się też pewna asymetria praw, biesiadnicy grają ustalone role. Zaczepka i dokuczanie rówieśnika pojawiają się na mocy żartu, dopuszczonego przez dorosłych. Sekwencje tekstu mają być wypowiedziane do końca, a rolą adresatki jest przyjąć je z uśmiechem. Inne reakcje nie są aprobowane. Przy czym pierwszą reagującą, powstrzymującą małą bohaterkę przed odejściem od stołu jest dominująca ciotka, po niej powtarza ten gest matka i ponownie jej siostra. To jednocześnie kolejność wielu interakcji przywoływanych w powieści. Bezwolność rodzicielki, jej specyficzne uzależnienie od siostry, odbija się też później na dorosłym życiu bohaterki, której ciotka wytacza proces, zarzucając niewłaściwe zajmowanie się matką, chorą już wówczas na alzheimera, który zresztą przegrywa.

Ustalone schematy zachowań, negatywne etykiety rodzinne powodują zbyt długie trwanie upokorzeń. Zawstydzana nastolatka pamięta powtarzające się sytuacje, gdy „kokarda pojawiała się nie wiadomo skąd, ledwie jego matka musnęła mnie magiczną różdżką ironii. Bałam się, że kiedy otworzę usta, rozlegnie się kwakanie” (Tulli 2014: 114). Później w narracyjnym biegu zdarzeń młoda mężatka ze zdziwieniem patrzy na bożonarodzeniowy prezent syna, który otrzymał od jej rodziny – książeczkę z wyeksponowanym w nagłówku tytułem wiersza *Kaczka-dziwaczka*. Między córką i matką (także siostrzenicą i ciotką) stopniowo zawiązuje się „przymierze wstydu” (Szczepan 2021: 408), utrudniające nie tylko wypowiadanie trudnych i traumatycznych doświadczeń, ale i pamiętanie o nich.

Wpisana w narrację sugestia powtórzeń czyni z tekstu schemat fabularny, dotyczący czasu dzieciństwa, wyznacza rekursywne ciągi czasowe. Narracja upodabnia się zaś niekiedy do dykcji baśniowej, oddalając i jakby unieważniając autentyczność przeżytych lat dziecięcych, jak we fragmencie przywołującym Andersenowskie motywy: „I tak przez lata, a lata w tamtych czasach były długie, zwłaszcza śnieżne zimy ciągnęły się bez końca, tylko w najciemniejszym momencie na chwilę rozświetlone blaskiem choinki, który byłby uroczy, gdyby nie gasło życie rodzinne” (Tulli 2014: 24).

Utrwalona rola trudnego i dziwnego dziecka grana jest również przez dziewczynkę w szkole, w której doświadcza mobbingu, ujawniają się jej komunikacyjne i społeczne dysfunkcje, dostaje ataków furii (w powieści pojawia się scena z rzucaniem elementami połamanego krzesła), kłamie i konfabuluje, co także naraża ją na kpiny otoczenia i generuje przezwiska. Jako nastolatka ma niską samoocenę i nawroty stanów depresyjnych. Matka podejmuje próby aplikowania jej farmaceutyków (leków uspokajających) i przejawia chęć wysłania dziecka do szkoły z internatem, prowadzonej przez siostry zakonne. Jedenastoletnia dziewczynka, na którą nikt w domu nie czeka, zażywa wolności, podróżując godzinami miejską komunikacją po ulicach Warszawy. Szkoła jawi się jako instytucja opresywna i ograniczająca, wykluczająca dialog, wymagająca od rodzicielki z góry zdefiniowanych reakcji: „Byłam przecież tym, co posłała do szkoły, reprezentacją naszego domu, nie pozwoliliby jej wyprzeć się mnie tak łatwo” (Tulli 2014: 44); „Domagano się od niej tego samego, czego żądano od wszystkich matek – skwapliwego udziału w celebrowaniu nierówności stron” (Tulli 2014: 45). Szkolne zasady i procedury, ich powtarzanie, niedostępność (nieudostępnianie siebie innym) jako osobowy hermetyzm dorosłych, poczucie inności dziewczęcej bohaterki wzmacniają reakcje (wewnętrznego) buntu. Autorka *Dziedzictwa (nie)pamięci* dostrzega w postpamięciowej prozie Tulli złożoną interakcję szkoły i domu rodzinnego ze względu na doświadczenie przeszłości, epigenetycznie obecne w życiu dziecka:

Z „twardą szkołą” nie potrafi się jednak uporać ani matka bohaterki, ani sama bohaterka, która chodzi niejako do dwóch szkół. Ta publiczna staje się dla niej synonimem porażek i niepowodzeń, natomiast do drugiej została zapisana z konieczności – przez pochodzenie (Żórawska 2018: 58).

Narratorka przyjmuje pozy, gra rozmaite role, tworzy continua postaci, z którymi chwilowo się identyfikuje. Tryb opowiadania oddzielający doświadczenie i osobę oznacza mówienie o sobie jako o kimś innym dawniej, nawet w perspektywie powieściowej teraźniejszości. Ta, która połamała krzesło, stopniowo odchodzi pod wpływem leków: „Nawet nie zauważyłam jej zniknięcia: była tylko jedną z wielu postaci, z którymi miałam do czynienia” (Tulli 2014: 49) – wyrazi się bohaterka. Przechodzi w stan życia utajonego, imaginacyjnego. Staje się postacią z dziecięcych rysunków, jak narysowany lis, którego wybiera sobie na przyjaciela, w jakimś stopniu powtarzając gest Małego Księcia Saint-Exupéryego. W stworzonej w ten sposób kompensacyjnej przestrzeni emocjonalnego bezpieczeństwa i mentalnego eskapizmu możliwe staje



się nakładanie realnego z wyobrażonym. Janusz Waligóra zauważa sygnalizowanie tej interferencji również w wyborach narracyjnych Tulli:

Początek przyjaźni z lisem zostaje opisany w charakterystyczny sposób dla autobiograficznej prozy Tulli – przez mieszanie narracji pierwszoosobowej z trzecioosobową i przesunięcie realistycznej, sprawozdawczej opowieści, w sferę baśniowej kreacji (Waligóra 2019: 141).

Obecność wymagowanego przyjaciela na wyłączność pogłębia endogeniczność wewnętrznego świata bohaterki, ale pozwala jej również na autoterapię, na psychologiczną pracę „z sobą”, niwelującą specyficzny mutyzm, przeciwdziałającą wiktymizacji. Oto lis doradza jej: „Na milczenie nie znają sposobu. Kiedy milczysz, muszą sami coś mówić, muszą machać rękami i krzyczeć, a my nic. Odpoczywamy i czekamy, aż się zmęczą. Tak jest sprawiedliwie, jeśli to oni szukali zaczepki” (Tulli 2014: 56); „Nie pozwalaj, żeby wchodzili ci na głowę. Nie powinnaś przesadzać z pokorą. W tym nie ma żadnej zasługi, wprost przeciwnie, wprowadzasz ich w błąd. Muszą znać granice” (Tulli 2014: 127). Do dwójki bohaterów dołącza z czasem postać esesmana ze związanymi rękoma, karmionego przez innych cukrem podawanym na łyżeczce – figura reprezentatywna dla dziecięcej wyobraźni „przeczuwającej” przeszłość.

Nakładają się w powieści dwie sfery normatywne, które decydują o tym, że pokolenie, które doświadczyło wojennej traumy, stać jeszcze na utrzymanie „fasonu” czy „wysoko podniesionej gardy”. W *Szumie* czytamy:

Wysiłki mojej matki, żeby trzymać gardę wysoko, na nic się nie zdały. Śmiertelnej rany można się wyprzeć, lecz wtedy będzie ją nosił ktoś inny. Przechodzi na potomstwo przez powietrze. Przez milczenie. Tajemnicę, której nie znałam, miałam wypisaną na czole – lecz nie dość czytelnie, by wzbudzić współczucie (Tulli 2014: 170).

Narratorka mówi o ciotce przed śmiercią tej drugiej: „[...] świat był jeszcze mniej poważny, niż jej się wydawało. Jeśliby mu się dobrze przyjrzeć, okazał się nie całkiem prawdziwy, a utrzymanie fasonu naprawdę nie miało znaczenia, na nic już nie mogło się przydać” (Tulli 2014: 37).

Osobisty kamuflaż, rozeznawanie się w społecznych praktykach pozwala każdej z siostr ustalić własny wizerunek pracującej „matki-Polki” i jako takie mają one być „czytane” przez otoczenie. Wyrobite zespoły cech i nawyków, potrzeba utrzymania przeszłości w tajemnicy (lub przynajmniej chęć oszczędnego komunikowania o niej) oraz przymus podporządkowania się komunistycznej

władzy modelują biografie osób. O dostosowaniu kobiet w rodzinie do narzuconych po wojnie norm narratorka mówi nie bez ironii: „Wiedziały, że trzeba mieć dzieci, jeśli chce się spełnić wyśrubowane kryteria normalności” (Tulli 2014: 137). Albo wypowiada się o matce: „Bez namysłu dawała pierwszeństwo formie. Bo tylko formą mogła rozporządzać” (Tulli 2014: 18); „Matka [...] z nawyku wznosiła mury obronne wszędzie, gdzie tylko mogła, trzymając świat na dystans” (Tulli 2014: 8). Wysilek skierowany na życie według powojennych zasad, zatajanie wojennych wydarzeń wyczerpuje, oddala od siebie matkę i córkę, wytwarza „córctwo” jako kategorię emocjonalną (Grzemska 2020). Córka enigmatycznie określa pobyt matki w obozie na terenie Niemiec i zakres jej doświadczeń właśnie jako szkołę:

Konieczność ukrywania tajemnicy uczyniła dla niej ze zwykłych trudów życia ciężar ponad siły. Tajemnicą mojej matki była szkoła, przez którą przeszły. Nie chciałyby mieć wypisane na czole, co to była za szkoła i gdzie się mieściła. [...] Na ukrywanie tajemnicy szły prawie wszystkie siły, resztkę musiała zachować, żeby nie zabrakło do pracy, bo pracę lubiła (Tulli 2014: 10).

Stała podwójność egzystencji wytwarza jej tropologiczność. A jeden życiowy plan skrupulatnie skrywany za drugim, biografia za biografią – dają efekt alegoryczności przekazu. Ponadto maski i kamuflaże, stosowane przez postacie, świadczą o alegoriach tożsamościowych, które w prozie innych pisarzy (Marka Bieńczyka i Ewy Kuryluk) opisuje Marta Tomczok (Tomczok 2016: 157–170).

Bohaterka *Szumu* w młodości funkcjonuje pomiędzy domem a szkołą, w obu przestrzeniach nie znajdując dla siebie miejsca, a nawet przyzwolenia na pełne istnienie („jestem kłopotem” – stwierdza; Tulli 2014: 14). Istnieje pomiędzy wojennymi doświadczeniami rodziców, których się stopniowo domyśla i poprzez które jest właściwie kształtowana; pomiędzy kulturą i klimatem Polski i Włoch, a różnicowanie terytorialno-językowe wzmacniają jeszcze realia PRL-u z lat sześćdziesiątych XX wieku, skontrastowane ze światem spoza grupy państw socjalistycznych. Owa interlokacja uniemożliwia całkowitą alegoryzację dzieciństwa. Jednak w makroperspektywie i makroskali okazuje się to łatwiejsze, zamazują się wówczas kontury osób, osobiste doświadczenie staje się częścią życia zbiorowości, a porządek domu rodzinnego staje się funkcją porządku społecznego. Tulli opisuje system władzy rozproszonej w społeczeństwie (jak można by powiedzieć za Michelelem Foucaultem), której działania kojarzone są z siłą nacisku o wektorze skierowanym pionowo w dół. Pisarka mówi o tym, konstruując opis obszaru zniewolenia, z wykorzystaniem metaforyki związanej

z powietrzem, a także oddechem, głosem. Mechanizmy władzy są rozpoznawalne na podstawie właściwości głosu – tonu czy zaśpiewu, które wyrażają supremację i uległość (zawsze ton), również warunkowaną rejonizacją (zaśpiew jako przejaw lokalności):

To centralna władza rozpowszechniła ten ton, to ona przyzwyczaiała do niego nas wszystkich. Słyszeć go było w każdym jej publicznym wystąpieniu, ton beszantania mniejszych przez większych, ciężki jak opary przymusu, które w każdym miejscu na mapie naszego kraju spływały z góry w dół. Jeśli w ogóle cokolwiek mogło unieść się w górę, to tylko z rzadka, pokątnie, w oddolnych westchnieniach przepojonych poczuciem śmieszności tego co odgórne. Lekceważenia, które płynęło z góry w dół, można było nigdy nie odczuć, oddychając nim dzień w dzień. Na wpół uduszeni, ludzie dziękowali za nie oklaskami, których szczerłość mierzono w minutach – nigdy dość. Zaśpiew natomiast kojarzył się władzy z dawnym obyczajem, a dawny obyczaj z czasami, kiedy nie ona rządziła, więc budził w niej zrozumiałą podejrzliwość. Jakby ktoś jej złośliwie przypomniał, że nie jest jedyna ani wieczna, gdy ona właśnie starała się nas przekonać o czymś przeciwnym. Zaśpiewu władza nie lubiła, tolerowała go z musu. Swoją pogardę dla ludzi ubogich i prostych wołała ukrywać, bo dociskała nas wszystkich do ściany, powołując się na ich dobro. Nie ufała w ogóle niczemu co dzisiejsze albo lokalne, chyba że w uładzonej, infantylnej wersji z oberkiem i ludowymi strojami (Tulli 2014: 41–42).

Deiktyczne wskazania na początku cytowanego fragmentu są formą identyfikacji odpowiedzialnych za relacje społeczne. Wertykalny kierunek scedowywania negatywnych emocji koresponduje z centralizacją władzy, personalno-polityczną (o)presją. Wybierając narrację w osobie zbiorowego i autoidentyfikującego „my”, pisarka podkreśla niemożność uniknięcia wspól(otow)ych doświadczeń, w szczególności tych negatywnych. Zaimki upowszechniające „nikt” i „każdy”, paradoksalnie znacząc niekiedy to samo, wytwarzają z kolei układ horyzontalny, określają powszechność i równorzędność wielu losów, odczuć, szans i ograniczeń:

Nikt nas wtedy nie szanował, ani w szkołach, ani w fabrykach, ani w urzędach, więc nie mieliśmy gdzie się nauczyć, jak okazać szacunek samym sobie inaczej niż w jedyny zalecany nam sposób: przez pogardę dla mieszkańców tego zagadkowego miejsca na mapie (Tulli 2014: 77).

Wykluczające *ani* staje się w istocie leksemem łączącym – sytuacyjnie i bez wyjątku. Konfiguracją przestrzenną, umożliwiającą bohaterce obserwacje społeczne, staje się sieć komunikacji miejskiej, w której nikt nie zwraca uwagi na samotnie i samodzielnie podróżującą dziewczynkę (najczęściej z tornistrem jako znakiem osadzającym ją w szkolnym kontekście) i w której styka się z innymi niczym z elementami niepasującymi do alegorycznego obrazka i do ram społecznych (rodziny, zawodowych, politycznych): „W autobusie mógł znaleźć się każdy, na przykład źle ubrany człowiek bez zębów, wyrzekający na władze państwowe” (Tulli 2014: 53).

Budowanie stabilnych obrazów rodzinno-społecznych okazuje się niezwykle trudne. Narratorka *Szumu* ujawnia endogeniczne skomplikowanie własne i rodziny. Widmowe przestrzenie mają charakter wewnętrzny, są częścią całkowicie zinterioryzowanego świata, który usiłuje wydostać się spod kontroli, uzewnętrznić (Kuchta 2020). Dotyczy to obojga rodziców bohaterki: „Nie-uważne stąpienie mogło dla matki – tylko dla niej – skończyć się upadkiem przez wiele pięt, przez więcej, niż ich miał nasz dom, prosto na plac apelowy” (Tulli 2014: 59); „Nad ranem przychodzili do niego [ojca – K.W.T.] żołnierze Wehrmachtu. [...] Trafiali nawet do naszego warszawskiego mieszkania, widocznie żelazna kurtyna też nie była dla nich przeszkodą” (Tulli 2014: 103). O kulisach pierwszej z tych sytuacji (tuż po powrocie matki z obozu do łódzkiego mieszkania) bohaterka dowiaduje się po śmierci rodzicielki z relacji jej znajomego, natomiast późniejszy stan chorobowy matki powoduje, że córka ma w przypadkowych momentach dostęp do zniekształconych obrazów w pamięciowych przeblaskach przeszłości starszej z kobiet. O udziale córki w chorobie matki, depresji tej pierwszej jako – by tak rzec – „chorobie towarzyszącej”, a także doświadczeniach dzieciństwa, „pracujących” na ten późniejszy stan, pisze Monika Ładoń:

Generalnie chorobowe perypetie matki przystają także do przeszłości narratorki. Gdyby wypisać słowa klucze wyznaczające atmosferę jej dzieciństwa, to otrzymalibyśmy na przykład następujący ciąg: upokorzenie, bezsilność, zagadki, niewiedza, absurdy, zwidy – ciąg w tym samym stopniu adekwatny dla alzheimera matki, jak i dla traumatycznego dzieciństwa córki (Ładoń 2016: 374).

Widmologiczne są także zbiorowe sceny sądu czy trybunału, w których uczestniczy narratorka. Jedna z nich gromadzi nawet żołnierzy niemieckich z przestrzelonymi czaszkami, prawdopodobne ofiary ojca bohaterki z czasów jego partyzanckiej przeszłości, esesmana zlinczowanego przez więźniów, który

nie zdążył uciec z obozu na terenie Niemiec przed wkroczeniem amerykańskiego wojska, zwęglone postacie zamordowanych więźniów. Bohaterka wypowiada podszyte ironią słowa zgody na ten krąg „bliskich”: „Oni zostaną [...]. Musimy się ścieśnić. Dokąd ich odeślemy? To wszystko rodzina” (Tulli 2014: 182). Niemal mediumiczne są postacie, które mogą prowadzić pośmiertne rozmowy telefoniczne, uzyskiwane na podstawie numerów z przedwojennej książki telefonicznej miasta Łodzi, wylicytowanej przez dorosłą już córkę na internetowej aukcji. Ostatnia rozmowa telefoniczna, która mogłaby służyć korekcie przeszłości albo przynajmniej jej wyjaśnieniu, nie może się odbyć – Renata (matka narratorki), o czym informuje głos w słuchawce, jest w szkole. Dociekanie genezy zdarzeń prowadzi do finałowego obrazu z przedwojennego łódzkiego mieszkania matki. Powstrzymanie jej wojennego losu jest możliwe tylko tekstowo, historia miałaby / ma szansę zacząć się na nowo otwarta, od początku, jako skorygowana, z której wytnie się interwał wojny. Alegoryczne czytanie przeszłości zostaje tu podważone przez ironiczne działania demontujące obraz.

W powieści *Szum* ironia współkonstruuje doświadczenia, odbywają się swoiste rodzinne czy społeczne ćwiczenia z ironii jako parabazy (nie)możliwej alegorii osób, sytuacji, miejsc. Określa ona sposób (nie)porozumiewania, odpowiada za egzekwowanie norm i form:

Nie miałam pojęcia, jak wiele zależy od treści, bo do treści nikt nie próbował się odnieść. Moje tematy, te, od których nie mogłam się odłączyć, po drugiej stronie stołu uruchamiały milczący sprzeciw i nakręcały zębate kółko ironii, a ono przez specjalną przekładnię otwierało we mnie zapadkę żalu. Zapadka przeskakiwała, podbijając emocje na wyższy tryb obrotów, przy którym potencjometr sam się ustawiał w nieakceptowalnej pozycji (Tulli 2014: 13).

Ironia jest katalizatorem lub inhibitorem emocji, oddziałuje wybiórczo, ale także wspólnototwórczo, konstytuuje się bowiem grupa wykluczających i wykluczonych. Pełni też rolę strategii obronnej, zwłaszcza w sytuacjach posttraumatycznych: „Ironia, tak. Ostatnia deska ratunku. Rozpacz nie robiła dobrego wrażenia, każdy miał aż nadto swojej własnej, którą z ledwością mógł pomieścić, ale na zewnątrz nie widział dla niej miejsca” (Tulli 2014: 188).

Szczególną formą obrazu, stabilizującego wycinek rzeczywistości, jest w powieści fotografia, dla której narracja ustala referencje. W prozie Tulli bywa włączona w tryb ironicznego fałszowania rzeczywistości (Koszowy 2013).

Pewną formę narracyjnego continuum zapewniałby album jako zbiór fotografii, prowokujący do opowiadania alternatywnych, innych historii. Kolekcja zdjęć nie jest jednak w narracji pełna, a brakujące zdjęcia przechowywane są „gdzie indziej”, w ukrytych kopertach. W albumach o ich braku świadczą puste miejsca ze śladami kleju (jak w wyobrażonej historii szkolnej koleżanki głównej bohaterki). Tulli nie stawia ostrych granic między tekstem, fotografią a rzeczywistością, zachowują one płynność:

Wehrmacht walczył już tylko na podwórkach, ale bez entuzjazmu. Ostrzeliwał się z patyków i zbierał cięgi od wszystkich, raczej przymuszany do tej zabawy przez starszych i silniejszych, którzy chcieli być zwycięzcami. Główne siły wcześniej zdążyły w rozproszeniu wycofać się do albumów rodzinnych, przechowywanych gdzie indziej, nie u nas (Tulli 2014: 71).

Chłapiące zabawy imitują rzeczywiste działania wojenne, poświadczone już tylko przez fotografie. Jednak nieposiadanie pełnych albumów lub w ogóle ich nieistnienie utrudnia rekonstrukcję rodzinnej przeszłości. Pozostaje tylko posiłkowanie się możliwym losem, właściwym dla wielu: „Masa spadkowa jest wspólna i nie w naszej mocy wymienić ją na inną. Oni, właściciele zdjęć, też o tym wiedzą. Nie mam ciężkich albumów, mam tylko historie, które mogłyby ulecieć w niebo jak dym. Lecz nie ulatują” (Tulli 2014: 76).

Świat dziecka nie jest w stanie pomieścić przeszłości. Bohaterka komunikuje o doświadczeniach wspólnych dla pokolenia, odnosząc się do swoich relacji z koleżanką: „Przeszłość wydawała się bezcieleśna, dla nas składała się z samych słów i dat. Można się było w niej łatwo pogubić, ale nie przyszłoby nam do głowy, że to ona ukształtowała ten świat, który znałyśmy” (Tulli 2014: 90). Czyni to również po czasie w odniesieniu do obu matek-siostr:

Jego matka nie wierzyła we wpływ minionych nieszczęść na nasze życie, uważała, że to wymysł, taki sam jak istnienie podświadomości albo mechanizmu wypierania niewygodnych faktów (Tulli 2014: 137).

Matka nie wierzyła w takie rzeczy. To, co przemilczane, w jej przekonaniu traciło atrybut istnienia. Nie istniejąc, nie mogło się na mnie przenieść. Pomysł, że coś, o czym nie wiem, może mieć wpływ na moje życie, uznalaby za absurdalny. Że z powodu rzeczy, o których nie wiem, mogę cierpieć? Nonsens (Tulli 2014: 170).

Pojawiające się w XXI wieku postpamięciowe relacje następnych pokoleń zmuszają do ponownego namysłu nad tropologią podmiotu. Refleksja Nycza zachowuje aktualność w odniesieniu do piśmiennictwa ubiegłego wieku. Badacz pisał:

Alegoryczne struktury dwudziestowiecznej literatury zawdzięczają [...] swą trwałość i rozpowszechnienie, a nawet ekspansję [...] melancholijnemu doświadczeniu utraty kontaktu z ukrytym porządkiem, jak też poczuciu jego rozpadu. [...] Toteż alegoryczny język nowoczesnej literatury jest przede wszystkim językiem przemijalności i historyczności; żywi się szczątkami, fragmentami, pamiętkami przechowywanymi w przeżyciu (Nycz 2002: 103).

Wydaje się, że w narracjach traumatyczno-postpamięciowych silnie manifestuje się alegoryzacja jako proces zakłócany. Obrazy przeszłości nie mają charakteru nostalgicznego, nie powstały bowiem w wyniku konfrontacji przedwojennego (uk)ładu świata, oddzielonego cezurą II wojny światowej, z powojenną rzeczywistością. Wyjściowym doświadczeniem drugiego i trzeciego pokolenia było przejęcie od poprzedniej generacji dziedzictwo traumy w wyniku chaosu wojny i geopolitycznego podziału pojałtańskiego świata, z wpisana w ich perspektywę migracją, tęsknotą za miejscem, heterotopią (Siewior 2018). Literackie wyobrażenia dzieciństwa tylko w pewnym stopniu i czasowo poddają się procesowi alegoryzacji, by w toku narracji ulec zakłóceniu, przekształceniu, rozpadowi.

## | Bibliografia

- Bielewicz-Jędras Katarzyna (2023), *Postpamięciowe strategie narracyjne w prozie Anny Janko i Magdaleny Tulli*, [praca doktorska, obroniona w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie w styczniu 2023 roku], <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/handle/11716/11636>.
- Bielik-Robson Agata (2007), *Pokorny sługa języka. O „Alegoriach czytania” Paula de Mana*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa, s. 172–191.
- Czapliński Przemysław (1996), *Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 68–84.
- De Man Paul (2004), *Alegorie czytania. Język figuralny i Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. Artur Przybysławski, Universitas, Kraków

- Dutka Elżbieta (2014), *Historyjki czy historie? Parabole czy alegorie? O prozie Magdaleny Tulli*, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 1, red. Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pasterska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 525–550.
- Głowiński Michał (2010), *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Grzemska Aleksandra (2020), *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Izdebska Agnieszka (2010), *Proza Magdaleny Tulli – w kręgu wieloznacznej referencji*, w: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, red. Zbigniew Andres, Janusz Pasterski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, s. 303–322.
- Koszowy Marta (2013), *Obecne nierzeczywiste. Apofatyczna mediacja jako agon na przykładzie prozy Magdaleny Tulli*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 111–133. DOI: <https://doi.org/10.18318/pl.2013.1.4>
- Kuchta Anna (2020), *Wobec postpamięci. Tożsamość drugiego pokolenia po Holokauście w świetle zjawiska postpamięci na podstawie wybranych przykładów współczesnej polskiej literatury wspomnieniowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kunz Tomasz (2021), *Podmiot metaleptyczny. Wstępne rozpoznania*, w: *Sztuka interwencji. Ryszarda Nycza praktykowanie humanistyki: rozmowy, inspiracje, kontynuacje*, red. Jerzy Franczak, Tomasz Kunz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 425–441.
- Ladoń Monika (2016), *Kłopotliwa Kasetka z chorobami. O „Włoskich szpilkach” i „Szumie” Magdaleny Tulli*, w: *Kobieta, literatura, medycyna*, red. Arleta Galant, Agata Zawiszewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin, s. 365–379.
- Markiewicz Henryk (1984), *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Nycz Ryszard (2002), *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 87–117.
- Piaskowski Łukasz (2020), *Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 4, t. 63, s. 134–150.
- Przymuszała Beata (2008), *Pusta pustka? O zanieczyszczonej polskiej pamięci w „Skazie” Magdaleny Tulli*, „Akcent”, nr 4 (114), s. 61–68.
- Przymuszała Beata (2015), *Między „Włoskimi szpilkami” a „Szumem” Magdaleny Tulli – wokół problemu ofiary. Re-lektura emocji*, w: *Kultura afektu – afekty*



- w kulturze. *Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 271–308.
- Siewior Kinga (2018), *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Skurtys Jakub (2022), *I tu też jest alegoria: krytycznoliterackie zmagania z nowoczesną alegorycznością*, „Forum Poetyki”, nr 18–29, s. 134–151. DOI: <https://doi.org/10.14746/fp.2022.28-29.36755>
- Szczepan Aleksandra (2021), „*Nigdy nie będziesz szła sama*”. *O możliwych historiach literatury polskiej*, w: *Sztuka interwencji. Ryszarda Nycza praktykowanie humanistyki: rozmowy, inspiracje, kontynuacje*, red. Jerzy Franczak, Tomasz Kunz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 395–410.
- Szostek Teresa, Sendyka Roma, Nycz Ryszard, red. (2013), *Od pamięci biodzicznej do postpamięci*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Tabaszewska Justyna (2020), *Zatarte tryby terażniejszości. Afektywne struktury czasowe w twórczości Magdaleny Tulli*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 96–120. DOI: <https://doi.org/10.18318/td.2020.5.7>
- Tomczok Marta (2016), *Alegorie Zagłady w „Tworach” Marka Bieńczyka i „Wiek 21” Ewy Kuryluk*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”, nr 6 (9), s. 157–170.
- Tulli Magdalena (2011), *Włoskie szpilki*, Wydawnictwo „Nisza”, Warszawa.
- Tulli Magdalena (2014), *Szum*, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Kraków.
- Waligóra Janusz (2019), *Autoportret z lisem. Przeszłość do przewyciężenia w prozie autobiograficznej Magdaleny Tulli*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, nr 4004, t. 59, s. 135–150. DOI: <https://doi.org/10.19195/0079-4767.59.7>
- Wiegandt Ewa (2010), *Niepokoje literatury. Studia o prozie polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań.
- Żynis Bernadetta (2017), „*Mam prawo być tym, czym jestem*” – konieczności i wybory we „*Włoskich szpilkach*” i w „*Szumie*” Magdaleny Tulli, w: *Tożsamość, kultura, nowoczesność*, t. 1, red. Beata Morzyńska-Wrzosek, Marek Kurkiewicz, Ireneusz Szczukowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, s. 112–127.

**| Abstrakt**

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

**Zakłócona alegoryzacja dzieciństwa w *Szumie* Magdaleny Tulli**

Zakłócona alegoryzacja dzieciństwa w powieści *Szum* Magdaleny Tulli wychodzi poza tropologię „ja”, zaproponowaną przez Ryszarda Nycza. Krystalizację obrazów dzieciństwa utrudnia epigenetyczny tryb dziedziczenia traumatycznych doświadczeń przez tzw. drugie pokolenie. Powtórzenie (nawet samej ramy wydarzenia) oznacza też powrót dziedziczonej traumy. Ograniczone udostępnianie trudnej przeszłości (również jako osobowy hermetyzm dorosłych) i tajemnica przeszłości ciążą ku apofatycznej reprezentacji rzeczywistości. W toku narracji ograniczone udostępnianie ma również związek z demencyjną chorobą matki, zyskuje więc motywacje biologiczne, psychologiczne, oprócz historycznych i politycznych. Alegoryzacja dzieciństwa nabiera charakteru substytucyjnego z uwagi na istnienie masek i kamuflaży, tzw. alegorii tożsamościowych (Marta Tomczok), oraz potrzebę afektywnej kompensacji poprzez zastępcze formy społecznych inkluzji. Odrzucona i samotna dziewczynka w fabule utworu *Szum* Tulli zawiera z matką i ciotką „przymierze wstydu” (Aleksandra Szczepan), żyje w świecie wyimaginowanych figur, funkcjonujących w jej umyśle i na dziecięcych rysunkach (lisa-przyjaciela, esesmana ze związanymi rękoma), stosuje mentalny eskapizm, konsekwentnie gra rolę trudnego i dziwnego dziecka. Na poziomie narracji Tulli sygnalizuje zakłóconą alegoryzację dzieciństwa, które literacko nie ustala się w jednolitym obrazie, poprzez endogeniczność świata wewnętrznego bohaterki, interlokację jej doświadczenia (postpamięciowo dziedziczoną przeszłość rodziców, polsko-włoskie pochodzenie, żydowskie korzenie matki), metafory zamknięcia, ironię jako parabazę alegorii, widmologie literackie, alegoryzację akustyczną, konstrukcję narratora jednocześnie afektującego i afektowanego (Justyna Tabaszewska). Zabiegi te umożliwiają separowanie się postaci od doświadczenia, przenikanie się poziomu autorskiej opowieści z poziomem opowiadanych zdarzeń, wytwarzają podmiot metaleptyczny (Tomasz Kunz).

**Słowa kluczowe:** zakłócona alegoryzacja, dzieciństwo, Magdalena Tulli, proza postpamięciowa

## | Abstract

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR

**Disturbed Allegorization of Childhood in *Szum* by Magdalena Tulli**

The disturbed allegorization of childhood in the novel *Szum (Noise)* by Magdalena Tulli goes beyond the tropology of “I” proposed by Ryszard Nycz. The crystallization of childhood images is hindered by the epigenetic mode of inheriting traumatic experiences by the so-called second generation. Repetition (even of the very frame of happening) also means the return of the inherited trauma. Limited disclosure of the difficult past (also as the personal hermetism of adults) and the mystery of the past gravitate towards an apophatic representation of reality. In the course of the narrative, limited sharing is also associated with the mother’s dementia disease, so it gains biological and psychological motivations in addition to historical and political ones. Allegorization of childhood becomes substitutive due to the existence of masks and camouflages, the so-called identity allegories (Marta Tomczok) and the need for affective compensation through substitute forms of social inclusion. The rejected and lonely girl in the plot of *Szum* by Tulli makes with her mother and aunt a “covenant of shame” (Aleksandra Szczepan), lives in a world of imaginary figures functioning in her mind and in children’s drawings (a fox-friend, an SS man with his hands tied), uses mental escapism, consistently plays the role of a difficult and strange child. At the narrative level, Tulli signals a disturbed allegorization of childhood, which is not determined in a literary uniform image, through the endogeneity of the protagonist’s inner world, the interlocation of her experience (past of her parents inherited through post-memory, Polish-Italian origin, Jewish roots of her mother), metaphors of closure, irony as a parable of allegory, literary spectromologies, acoustic allegorization, and the construction of a narrator that is simultaneously affectionate and affected (Justyna Tabaszewska). These measures allow the characters to separate from the experience, the level of the author’s story permeating the level of the events told, and create the metaleptic subject (Tomasz Kunz).

**Keywords:** disturbed allegorization, childhood, Magdalena Tulli, post-memory prose

| **Biogram**

Katarzyna Wądolny-Tatar – profesor uczelni w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury IFP w Uniwersytecie Pedagogicznym im. KEN w Krakowie, kierownik tej katedry. W latach 2013–2019 kierowała także Pracownią Literatury dla Dzieci i Młodzieży IFP UP. Autorka książek: *Metaforyka oniryczna w liryce Młodej Polski* (2006), *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego* (2014), *Narracje (re)konstrukcyjne, narracje interwencyjne, literackie reprezentacje dzieciństwa* (2021). Współredaktorka wieloautorskich monografii: *Kamień w literaturze, języku i kulturze* (2013), *Nowe poetyki miejskie. Z problematyki urbanistycznej w literaturze XX i XXI wieku* (2015), *Światy dzieciństwa. Infantylicyzacja w literaturze i kulturze* (2016), *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych* (2017), *Poetyka losu i historii. Profesorowi Tadeuszowi Budrewiczowi w sześćdziesiątą piątą rocznicę urodzin* (2017), *(re)konstrukcje przeszłości w prozie Antoniny Domańskiej* (2019), *Okolice Zegadłowicza* (2020), *Imaginautka zaangażowana. Twórczość i biografia Doroty Terakowskiej z perspektywy XXI wieku* (2021). Zastępca redaktor naczelnej rocznika „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”. Współautorka książki *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko, Mileny Wieczorek* (2017). Napisała ponad sto artykułów naukowych dotyczących genologii i tropologii literackiej, polskiej poezji XX i XXI wieku, prozy kobiet, utworów dla dzieci i młodzieży, których tematyka wyznacza kręgi jej badawczych zainteresowań. Jest przewodniczącą kapituły krakowskiej Nagrody „Żółtej Cizemki” za książkę dla dzieci i młodzieży.

E-mail: [katarzyna.wadolny-tatar@up.krakow.pl](mailto:katarzyna.wadolny-tatar@up.krakow.pl)

ORCID: 0000-0001-6972-1138