

WIDMA I KOŚCI.

PANDEMICZNA LEKTURA „KOŚCI, KTÓRE NOSISZ W KIESZENI” ŁUKASZA BARYSA

Mateusz Adam Michalski

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-2607-7722

„Coś wyszło na wierzch [...]. Coś zachrząściło”¹. To, co było „Pod spodem” (s. 5) jest już na powierzchni. Akcja powieści Łukasza Barysa rozgrywa się w sferze liminalnej – pomiędzy szczątkami a ciałem, życiem a śmiercią. Tranzytowy charakter *Kości, które nosisz w kieszeni* jest wyczuwalny przede wszystkim na płaszczyźnie wzajemnych napięć i zderzeń, które zachodzą między „ukrytym” a „odkrytym”. Ich przenikanie i wzajemne oddziaływanie rozgałęzia się na dwa wektory skupiające się w osobie narratorki. Zewnętrzny, związany z doświadczaniem przez nią przestrzeni oraz wewnętrzny, ze źródłem w jej psychice. Oba wektory silnie na siebie wpływają, kształtując i rekonfigurując się wzajemnie.

Kości... to opowieść o wchodzeniu Uli w dorosłe życie. Opisany z perspektywy pierwszej osoby czas przejścia między gimnazjum a liceum jest jednocześnie historią o dorastaniu na prowincji. Mroczna przeszłość Pabianic i wszechogarniająca martwota rzeczywistości mają istotny wpływ na psychikę bohaterki. Odejście od narracji linearnej na rzecz narracji skokowej pozwala – w sposób fragmentaryczny – ukazać ważne, a niekiedy przełomowe momenty życia nastolatki. Ich analiza umożliwia przyjrzenie się procesowi kształtowania się świadomości i tożsamości Uli oraz roli, jaką odgrywają w nim poszczególne wydarzenia. W niniejszym artykule najwięcej uwagi poświęcę pandemii. Choć jej trwanie pozostaje niemalże niewyartykułowane – w świecie powieściowym brakuje także bezpośrednich śladów jej ingerencji – to pandemia jest w nim obecna. Padają słowa o wirusie, który „złapie cię za bluzkę i zamieszka w płucach” (s. 115). Pandemia jest zdarzeniem trwającym w czasie i musiała istnieć w rzeczywistości narratorki wcześniej. Pozostaje w niej także aktywna aż do końca powieści.

¹ Ł. Barys, *Kości, które nosisz w kieszeni* (Warszawa: Wydawnictwo Cyranka, 2021), [ebook: epub, s. 5 z 151]. W dalszej części artykułu odniesienia do książki Łukasza Barysa podane są w formie nawiasów w tekście głównym.

Proponuję lekturę *Kości...* z perspektywy humanistycznych konceptualizacji pandemii. W tym celu wysuwam ją na pierwszy plan, przed inne – niekiedy o wiele istotniejsze dla życia głównej bohaterki – kwestie. Nie negując wpływu na psychikę bohaterki tychże ważnych doświadczeń, w analizie skupię się na aspekcie pandemii, za względu na czas wydania powieści (sierpień 2021) oraz jej odczytania (grudzień 2021).

Celem pandemicznego odczytania książki Barysa jest przyjrzenie się, w jaki sposób pandemia wpłynęła na życie jednostki oraz jak pandemia oddziałuje na rzeczywistość. Ponadto podejmę próbę przeanalizowania udziału pandemii w procesie wyłaniania się mnogości mechanizmów wpływających na życie człowieka, przy równoczesnym ukazywaniu konstelacji „sił, których jesteśmy częścią”². Nie chodzi jedynie o „siły” oddziałujące na jednostkę, ale o uchwycenie jej „uwikłania w większe asamblaże”³. W tym celu narrację w *Kościach...* potraktuję jako retrospektywną biografię i opowieść o świecie z perspektywy doświadczenia pandemii.

PRZESTRZEŃ „SKAŻONA” W OBLICZU PANDEMII

„Ziemia nie obnosi się z cierpieniem, ale chowa w sobie kości” (s. 5); to strażniczka historii, która – zapisana – spoczywa w głębszych warstwach podłoża. Pabianicka gleba jest szczególnie – przechowuje ślady po faszystowskich zbrodniach. Znamię tragicznej przeszłości pozostawia wyraźny odcisk na powieściowej przestrzeni. Sprawia, że Pabianice, w szczególności wojenne pozostałości architektoniczne, przemieniają się w „nie-miejsca pamięci”⁴ o Holokauście, by posłużyć się koncepcją rozwijaną w obszarze polskiej humanistyki przez Romę Sendykę. Nie mówi się o tutejszym „getcie” ani jego likwidacji przez hitlerowców: „Nic o tym nie wiedziałam. Bo niby skąd?” (s. 106).

Prowincja w książce Barysa jest obszarem, który za Yi-Fu Tuanem można rozumieć jako upamiętniający czas przeszły⁵. Nie pozostaje on jednak statyczny: „ze ściany naprzeciwko odpadła większość tynku i pokazały się pomarańczowe ząbki cegieł” (s. 106). Przeszłość zaczyna prześwitywać i wychodzi na wierzch. Pozostałości po „getcie” dla Żydów, których „potem Hitler [...] spalił” (s. 106) odsłaniają się i powracają do rzeczywistości. Prześwity pojawiają się także na podwórku narratorki: „coś wyszło na wierzch, ale nie były to odłamki szkła ani drewna” (s. 5). Jest to miejsce nacechowane cierpieniem, skrytym pod powierzchnią ziemi. Dom bohaterki stoi bowiem na szkieletach nutrii hodowanych przez jej dziadka oraz na polu, które „dawało i odbierało istnienie [...], składało się w życie i śmierć” (s. 14). Zarówno podwórko bohaterki, jak i przestrzeń całego miasta toczy choroba pamięci – masowe groby i ślady po ludzkim cierpieniu, pierwotnie „niewidoczne dla postronnych, zatopione w krajobrazie”⁶,

² S. Žižek, *Pandemia! Covid-19 trzęsie światem*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann (Warszawa: Relacja, 2020), s. 90.

³ *Ibidem*, s. 91.

⁴ Termin ten podają za Romą Sendyką jako miejsca nie ostatecznie zapomniane, ale „obecne w życiu okolicznych społeczności w ten sposób, że są omijane, nienazwane, nieznakowane”, o których pamięć objawia się poprzez milczenie o nich (R. Sendyka, „Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)”, *Teksty Drugie*, nr 1-2 (2013), s. 325).

⁵ Y.-F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987), s. 224.

⁶ M. Pollack, *Skażone krajobrazy*, przeł. K. Niedenthal (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014), s. 20.

zaczynają wydzierać się spod wierzchniej warstwy gleby. Są one tym, co Martin Pollack nazywa „skażonymi krajobrazami”.

Wskazanie jednego źródła powstających w „ziemi” prześwitów i powolnego wychodzenia przeszłości na powierzchnię, jest raczej niemożliwe. Zważając jednak, że fabuła powieści rozgrywa się w czasie, kiedy „wirus wkrótce będzie wszędzie” (s. 115), można wstępnie wskazać jedną z przyczyn wpływającą na obraz rzeczywistości – pandemię. Iwan Krastew nazywa ją „szarym łabędziem”, czyli wydarzeniem o przewidywalnym charakterze, które mimo to szokuje i odwraca świat do góry nogami⁷. Piotr Augustyniak mówi o przyjsciu COVID-19 jako o wydarzeniu „Kairosa”⁸. Tym, co łączy trzy powyższe refleksje o istocie pandemii, jest uznanie jej zdolności do odwrócenia rzeczywistości, jaką znamy.

W *Kościach*... odwrócenie to przyjmuje charakter dosłowny. Przestrzeń, o charakterze „palimpsestu”, czyli nadpisująca w sobie historię kolejnych przemian miejsca⁹, zostaje niejako obrócona. Przeszłość już nie tylko prześwituje przez kolejne warstwy, jak w klasycznym „palimpseście”, ale zaczyna „wychodzić na wierzch” i odsłaniać się w pełni: „podniosłam ku słońcu brązową, suchą kość” (s. 5). „Kości” pojawiają się na powierzchni. Rola konserwowania pamięci przez glebę zanika. Na oczach narratorki rozgrywa się apokalipsa w swoim etymologicznym znaczeniu – „odsłania się to, co na co dzień zakryte, i swoim ukazaniem się podważa i rozsadza codzienny bieg rzeczy”¹⁰.

Dochodzi do mieszaniny przeszłości z teraźniejszością, co rekonfiguruje rzeczywistość oraz wpływa na bohaterkę. Zbliżniona ziemia zostaje przez nią rozdrapana: „coś zachręściło, więc zaczęłam drapać” (s. 5). Z na nowo otwartych ran wysączają się przeszłość i wdzierają do życia dziewczyny, która nie rozstaje się już z odebranymi glebie „kośćmi”. Są pod poduszką i w kieszeniach, gdzie tworzą „orkiestrę” (s. 5) zagłuszającą rzeczywistość. Towarzyszy temu „okropna duszność” (s. 7), wkradająca się do snów nastolatki i wywołująca wizje „ziemi pod naszym domem – pełnej zmiksowanych szkieletów ludzi i zwierząt” (s. 7). Pandemia uznana za jeden z czynników wpływających na przeobrażenie, jakiemu poddana zostaje przestrzeń w *Kościach*..., sprawia, że to, co znane, staje się „zupełnie obce” (s. 8). W świecie nawiedzonym przez „Kairosa” trzeba uważać, gdzie „stawia się kroki” (s. 8). Nie wiadomo bowiem, kiedy coś zachręści pod stopami.

(Po)WIDOKI „KOŚCI”

Jak rozumieć, wypełniające przestrzeń i sny narratorki, tytułowe „kości”? Są one fizycznym łącznikiem z historią. Jako materialne elementy struktury przestrzeni, „czynią przeszłość obecną i dotykającą”¹¹, zgodnie z myślą Bjørnara Olsena. Wystarczy o nich myśleć, aby pielę-

⁷ I. Krastew, *Nadeszło Jutro: jak pandemia zmienia Europę*, przeł. M. Sutowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2020), s. 11.

⁸ P. Augustyniak, *Jezus Niechrystus* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021), s. 115. Po kairotyczną kategorię sięga także Slavoj Žižek, przyrównując pandemię do „czegoś nowego, co zburzyło fundamenty ustalonego porządku” (S. Žižek, *Pandemia! 2: Kroniki straconego czasu*, przeł. J. Maksymowicz-Hamann (Warszawa: Relacja, 2021), s. 85).

⁹ A. Gomóła, A. Szawerna-Dyrszka, „Poza geografią i historią”, w: *Palimpsest: miejsca i przestrzenie*, red. Eaedem, (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018), s. 12.

¹⁰ Augustyniak, op. cit., s. 115.

¹¹ B. Olsen, *W obronie rzeczy: archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013), s. 169.

gnować pamięć o przodkach, choć niektórzy „wołą uprawiać ogródek niż stare kości” (s. 44). Od przeszłości nie można jednak uciec. Sama wyjdzie spod ziemi i nie da o sobie zapomnieć, bo będzie się „nieustannie lepić” (s. 16).

„Kości” są zawsze zwiastunem nieuniknionego kresu. Ich działanie w dziele Barysa opiera się na przypominaniu o delikatności ludzkiej egzystencji: „podniosłam [...], suchą kość, kruchą i poplamioną”. Jak twierdzi Nassim Taleb, jednostka zawsze pozostanie „krucha”¹². Nie tylko dlatego, że „kości” służą do „łamania i upadania” (s. 26). Są one trwalsze od życia; jako jego pozostałość, utrzymują przez kilkaset lat pamięć o niegdysiejszym byciu. Mogłoby się wydawać, że to właśnie łamliwe „kości” są w człowieku tym, co najbliższe „antykruchości”. Skoro i one niszczej, co wydaje się dla narratorki uwalniające: „pozbawione kości, doskonale lekkie – oto aniołki, które chciałam widzieć” (s. 55), to czy istnieje w jednostce coś rzeczywiście „antykruchego”? Taleb odpowie, że tak – w „kruchym” nosicielu, tym, co „antykruche” jest gen¹³. Dziedziczenie opiera się niszczycielskim siłom, przechodząc z pokolenia na pokolenie. Choć jest to, przynajmniej dla Taleba, cecha pozytywna, nie można pominąć jej negatywnego aspektu.

To, co odziedziczone może okazać się trucizną, trawiącą życie jednostki od środka. W bohaterce – jako ostatnim ogniwie w łańcuchu „(bio)dziedziczności” – skumulowane są doświadczenia rodzinne przekazywane po linii żeńskiej – od babci poprzez matkę. Geny stanowią sferę mediacji pomiędzy przeżyciami poprzednich pokoleń a nastolatką – w niej komasują się „(nie)doświadczenia”. Aleksandra Grzemska określa tym mianem niewłasne doświadczenia, przekazane w neuronach, innych komórkach i tkankach, które stają się częścią pamięci jednostki¹⁴. W tym znaczeniu „kości” można odczytywać jako metaforę rodzinnych traum. Dotykają one także młodszą siostrę narratorki, obarczoną tym samym ładunkiem genetycznym: „znalazłam podobne kości w kieszeni Soni” (s. 5). Cechą takiej traumy jest jej niewyartykułowanie. Medium tkwi bowiem we wnętrzu organizmów. „(Bio)dziedziczenie” nie jest więc równoznaczne z klasycznie rozumianą „postpamięcią”, która – według Marianne Hirsch – przekazywana w rodzinnych relacjach i opowieściach wywołuje nawrót traum poprzednich pokoleń¹⁵. Oczywiście traumogenne „(nie)doświadczenia” dziedziczone biologicznie mogą zająć się z przekazywanymi bezpośrednio historiami, a te przeistaczać w doświadczenia „postpamięciowe”.

Takimi w powieści Barysa są traumy rodzinne ściśle związane z miejscem. Dom i podwórko, po którym przechadza się nastolatka, noszą w sobie historię jej przodków sprzed wieku: „sto lat temu mieliśmy trochę więcej: pole niedaleko, które rodzice babci orali w strachu, że nie obrodzi i umrą w okolicach przednówku” (s. 14). Strach i niepewność jutra sięgają jeszcze dalej w głąb genealogicznych warstw: „ich dziadkowie i pradiadkowie, czarni i spaleni [...], orali w strachu, że nie obrodzi i że dostaną po mordzie albo batem po plecach” (s. 14). Trauma pańszczyźniana, odległa o niemal dwa stulecia od czasu powieściowego, pozostaje żywa w kolejnych pokoleniach. Pomimo odstępów czasowego od wydarzeń traumogennych,

¹² N.N. Taleb, *Antykruchość: jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy*, przeł. O. Siara (Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2020), s. 123.

¹³ *Ibidem*, s. 541.

¹⁴ A. Grzemska, „(Bio)dziedziczenie (nie)doświadczeń”, w: *Eadem, Matki i córki: relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020), s. 230.

¹⁵ M. Hirsch, „Pokolenie Postpamięci”, *Didaskalia*, nr 105 (2011), s. 29.

przenoszą one swój negatywny ładunek do kolejnych pokoleń poprzez „rodzinne narracje o zranieniu”¹⁶, jak ujmuje to Aleksandra Ubertowska.

„Postpamięciowa” siła, wybudzająca traumy z międzypokoleniowego letargu, zogniskowana jest w glebie. Jej odwrócenie sprawia, że wychodzą one na wierzch. Tak dzieje się z „kości” nutrii, które nagle znajdują się tuż pod powierzchnią ziemi. Jeszcze świeże rany po masowej śmierci zwierząt, hodowanych przez dziadka na „mięso i futro” (s. 16), zostają rozdrapane przez bohaterkę, ujawniając cierpienie, stojące za znalezionymi „kości”¹⁷. Trauma zaczyna do niej przywierać: „chciałam się schować, zdrapać z rąk to coś, co miało się do nich odtąd nieustannie lepić, zdrapać z uszu echo chrzęstu” (s. 16). Zostawiają po sobie powidoki, nakładające się na wszystko wokół. Przeszłość zaczyna snuć się po ulicach i cmentarzach, gdzie narratorka „sadząc kwiatki, rozmyśla o kościach”, w strachu, że w każdej chwili mogą wyjść na powierzchnię i „straszyć do końca życia” (s. 54). Śmierć zaczyna dominować nad życiem nastolatki, „wzerając się w łąki” (s. 90) i wgryzając w tkankę miejską.

Ula odwraca się od rzeczywistości i zwraca ku martwym. Zakochuje się w samobójcy – Fabianie Baranowskim, którego nie знаła za życia. Przeżywa po nim żałobę, zawieszoną pomiędzy inkorporacją a introjekcją. Nastolatka inkorporuje postać chłopca, zamykając go w wewnętrznej krypcie: „widziałam Baranowskiego Fabiana w sobie” (s. 31). Według Jacquesa Derridy inkorporacja pozwala zachować obiekt utraty takim, jakim podmiot chce, aby był. Jak pisze Michał Paweł Markowski w artykule *Jacques Derrida: mowa żałoby* – nienaruszonym w jego pamięci¹⁷. Bohaterka nie traktuje Fabiana jako niegdyś realnie istniejącą osobę, ale jako „fantazmat”. Równocześnie introjekcyjny charakter żałoby sprawia, że „musi przemawiać”¹⁸, co też robi, pytając o niego babcię czy często przebywającą w ich domu znajomą babci – Wacię. Jednak dużo trwalszą i intensywniejszą erotycznie miłością, niż ta, którą Ula czuje do Fabiana, jest ta do Marianny z cmentarnego nagrobka.

Emocjonalny zwrot bohaterki ku zmarłym wiąże się także z doświadczeniem „traumy historycznej”¹⁹. Wydarzeniem traumogennym jest utrata babci, za którą „straszenie tęskni” (s. 60). Jej śmierć przylepia się do narratorki i choć ta „nie chce [...] odwiedzin” (s. 59), to babcia i tak do niej powraca. Nie jest to jedyny duch zmarłej osoby widziany przez nastolatkę. Ogląda zjawy przechadzające się po cmentarzach, spotyka babcię, gdy ta: „gada z kimś przy swoim grobie” (s. 59) oraz Wacię, snującą się po piwnicznych labiryntach szpitala. Tak jak traumy powracają, bo nie zostały wcześniej przepracowane, tak i zmarli wracają, gdyż, jak zauważa Andrzej Marzec, nie zostali „całkowicie uśmierceni”²⁰. Według myśli Žižka, referowanej w *Widmontologii*, martwi przybywają do świata żywych ze względu na nieprawidłowo przeprowadzony rytuał pochówku. I rzeczywiście, Wacia nie została pogrzebana, ale „zapakowana do czarnego worka i spuszczonej windą na dół” (s. 128). Babcia natomiast, pomimo że pochowana, to nie tak, jak sobie tego życzyła: „babcia powiedziała mi, że ma do mnie żal o tę wanienkę. [...] To plastikowe obrzeże nagrobne mogę sobie w dupę wsadzić” (s. 59).

¹⁶ A. Ubertowska, „Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2013), s. 269.

¹⁷ M.P. Markowski, „Jacques Derrida: mowa żałoby”, w: *Derrida / Adirred*, red. D. Ulicka, Ł. Wróbel (Pułtusk: Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztora, 2006), s. 40.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ D. LaCapra, „Trauma, nieobecność, utrata”, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Ł. Tomasz (Kraków: UNIVERSITAS, 2015), s. 104.

²⁰ A. Marzec, *Widmontologia: teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015), s. 33.

Nie dziwi więc obecność zmarłych w świecie narratorki, w którym pojawia się coraz więcej śmierci i „kości”, a coraz mniej życia. Na rzeczywistość zaczynają nakładać się powidoki wcześniej oglądanych „kości”. Widać je w snach i na podwórku. Nawet kiedy nastolatka patrzy przez okno: „wyobraża sobie kości, które marzną na zimnie, klekoczą i objijają się o kamienie” (s. 34). „Kości” są przeszłością, widmem nadchodzącej śmierci, przypomnieniem o kruchości życia oraz traumami. Nie ma od nich ucieczki: „kości nie ma was, nie rośnięcie, nie rozpychacie ubrań. Jednak kości to kości, nie chcą słuchać, kładą się do orkiestrowania i bólu” (s. 63).

„WIDMO” PANDEMII KRĄŻY NAD PABIANICAMI

W każdym miejscu, o każdej porze można usłyszeć przenikliwy „chrzęst”. Nie jest ważne, czy z pieczołowitością wymierza się miejsca dla stóp, krocząc po podwórku, czy leży się w łóżku – „chrzęstu” nie sposób się pozbyć. Można próbować: „chciałam się schować, zdrapać z rąk to coś, co miało się do nich odtąd nieustannie lepić, zdrapać z uszu echo chrzęstu, chrzęstu i chrzęstu” (s. 16), jednak i tak pozostanie obecny w tle, zanieczyszczając rzeczywistość. „Chrzęst” to zwiastun i przypomnienie. Kiedy rozbrzmiewa, uruchomione zostają wizje niesione przez metonimicznie przyległe „kości”.

Tak postrzegany „chrzęst” jest czynnikiem wtórnym, przefiltrowanym przez podmiotowe doświadczenie. Jak w takim razie rozumieć pierwotnie powstały „chrzęst”, stojący za wprawieniem w ruch całego spektrum odczuć, wspomnień, traum i lęków? „Chrzęst” uznaję za metaforyczne zilustrowanie sposobu, w jaki działa pandemia. W utworze Barysa zostaje ona przedstawiona jako nienamacalna siła, obecna w tle, ale wpływająca na egzystencję jednostki. W końcu w całym utworze prawie nie mówi się o niej bezpośrednio, ale wiadomo, że rzeczywistość narratorki jest światem „skażonym tajemniczym wirusem” (s. 115). Przypomina ona Derridiańskie „widmo”, które „ani jest, ani nie jest: widmo bywa. Albo jeszcze lepiej: widmo krąży”²¹. W *Kościach...* „widmo” pandemii krąży nad Pabianicami, pozostawiając – jako znak swojej ulotnej obecności – „chrzęst”. Pobrzmiwa on echem, interferując z rzeczywistością i katalizując w jednostce całą gamę stanów psychicznych, skupiając amalgamatycznie „kości”. Warto zaznaczyć, że nie będę się posługiwał w pełni Derridiańską koncepcją, w której strefa polityki jest immamentnym elementem „analizy widmontologicznej”²². Skupię się jedynie na samym „widmie” i sposobach jego działania, niejako zapożyczając tę figurę i przemieszczając na inne wymiary egzystencji.

Na „widmowy” charakter pandemii zwracał uwagę Augustyniak, zauważając, że koronawirus skupia w sobie powidoki wszelkich zaraz²³. Według Krastewa natomiast „wirus wywołał widma trzech ostatnich kryzysów, które spustoszyły Europę w ostatniej dekadzie”²⁴. „Widmo” zrywa homogeniczną ciągłość czasu, naruszając palisady rzeczywistości. Tworzy w niej pęknięcia, przez które wkrada się przeszłość i przyszłość. Marzec pisze, że „widma rozwarstwiają i podmywają stabilność «teraz»”²⁵. Dokładnie taki charakter działania pandemii

²¹ A. Bielik-Robson, P. Sadzik, „Widma Derridy. Przeżycie”, w: *Widma Derridy*, red. Eidem (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018), s. 18.

²² K. Hoffmann, „Widmo. Instrukcja obsługi (pierwsze uruchomienie)”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, nr 30 (2017), s. 301.

²³ Augustyniak, *op. cit.*, s. 156.

²⁴ Krastew, *op. cit.*, s. 83.

²⁵ Marzec, *op. cit.*, s. 191.

można zaobserwować w powieści Barysa. Tkanka terażniejszości i rzeczywistości rozrywa się. Pojawiają się pęknięcia, przez które „coś wychodzi na wierzch” (s. 5). Do organizmu miasta i jednostki wdiera się wirus, „rozpiera mięśnie, kości i organy” (s. 8). Nie można go „zdrapać”, bo „nieustannie się lepi” (s. 16). Reakcją organizmu na wtargnięcie „widma” pandemii jest obumieranie tkanek. Rzeczywistość zaczyna gnić: „wszystko przypominało listopad i straszniegniło” (s. 20). Pandemia sprawiła, że w życiu narratorki zatarła się wyraźna granica pomiędzy terażniejszością a przeszłością i przyszłością. Nagle odsłania się przed nią historia, powracają traumy sprzed kilkudziesięciu czy nawet kilkuset lat. Równocześnie pojawia się śmierć jako zwiastun tego, co nieuniknione. Wszystko to, co przypisałem znaczeniu „kości” w książce Barysa, za sprawą działania pandemii, wychodzi na powierzchnię, czemu towarzyszy „chrzęst”.

„Kości”, które w powieści są czymś namacalnym, tak naprawdę uobecniają coś niewidocznego, widmowego. Trauma nie są materialne. Ula słyszy ich „cichutkie wibracje” (s. 7) i widzi je w snach: „zobaczyłam ziemię pod naszym domem – pełną zmiksowanych kości” (s. 7). Przeszłość nasączona cierpieniem, chociażby włókniarek, które przez „bramy śmierci poniosły swoją nienawiść” (s. 66), również nie jawi się w dotykanej formie, ale ukazuje jako „duchy [...] płaczące w pustej manufakturze” (s. 67). Także śmierć, wydawałoby się najbardziej namacalna dla narratorki, ze względu na odejście babci oraz odnajdywane na podwórku kości, okazuje się widmem. Choć, według Jean-Luca Nancy’ego „czyha na nas, tuż za rogiem”²⁶, to pozostaje w widmowej i niedoświadczonej bezpośrednio sferze. Andrzej Leśniak zauważa, że Martinem Heideggerem, że doświadczenie śmierci jest czymś niemożliwym²⁷. Niemiecki filozof twierdził, że „nie doświadczamy w rzeczywistym sensie umierania innych, co najwyżej tylko im towarzyszymy”²⁸. Nie da się bowiem przeżyć śmierci za kogoś. Można jedynie doświadczyć straty po kimś, czyli pozostać na świecie, będąc ze zmarłym. Nie jest to równoznaczne z bezpośrednim „dobieganiem-kresu” *Dasein*, ale z obserwowaniem czyjegós „dobiegania-kresu”.

Śmierć w *Kościach*... nie jest ostateczna. Martwi, jak gdyby nigdy nie umarli, chodzą po mieście i cmentarzach. Ula natyka się w domu na „ciepłe widmo babci, która chciała sobie po prostu pooglądać telewizję albo na nas popatrzeć” (s. 59). Śmierć właściwie nic nie zmienia, martwa babcia i tak przychodzi, „rozsiadając się wygodnie i uśmiechając” (s. 134). Niekiedy jednak śmierć zdaje się nie mieć litości dla życia: „na cmentarzu żydowskim w ogóle nie było duchów” (s. 109). Śmierć raz jest, raz jej nie ma. Można ją dotknąć i poczuć jej obecność, a równocześnie nigdy nie da się jej doświadczyć.

Jak pisał Derrida:

widmo jest paradoksalnym wcieleniem [...]. Staje się ono pewną „rzeczą”, którą trudno nazwać: ani duszą, ani ciałem, a zarazem jedną i drugą. Cieleśność oraz zjawiskowość nadają duchowi jego widmową widzialność, ale natychmiast znikają w jego pojawieniu się [...]²⁹.

Dzięki przyjrzeniu się myśli francuskiego filozofa widać, jak bliski jest związek „widm” i „kości” w dziele Barysa. Przeszłość, traumy, śmierć – to wszystko jest wyraźnie obecne, czasem

²⁶ J.-L. Nancy, *Arcyludzki wirus*, tłum. A. Dwulit (Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2021), s. 17.

²⁷ A. Leśniak, *Topografie doświadczenia: Maurice Blanchot i Jacques Derrida* (Kraków: Aureus, 2003), s. 57.

²⁸ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), s. 336.

²⁹ D. Jacques, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016), s. 24.

prawie na wyciągnięcie ręki, wystarczyłoby „zacząć drapać” (s. 5). Równocześnie pozostaje nienamacalne; kiedy się zbliża, staje się zjawą, której nie sposób dotknąć: „chciałam uściskać babcię, że znowu zmartwychwstała, ale nie mogłam się przemóc, żeby dotknąć tej gumowej, trupiej powłoki” (s. 134). „Kości” wychodząc na wierzch, zyskują „widmową widzialność”, ale natychmiast znikają, najpierw w kieszeni, potem w „foliowym woreczku” (s. 18). Narratorka widzi je wyraźnie przez plastikową powłokę, może wyczuwać ich „kanciaste kształty” (s. 18), jednak oddziela ją od nich niewidzialna bariera, pozostawiając je w „widmowej” sferze. Słysząc jedynie ich „klekot” w kieszeni. Echo „chrzęstu” roznosi się, co czyni je obecnym, ale pozostaje nieuchwytnie, zanika, powraca i krąży.

Tym, co wprawia „widma” w ruch, zdaje się pandemia, choć niekoniecznie musi być ona wyłącznym źródłem ich nadejścia (a nawet na pewno nim nie jest). Pełni raczej funkcję jednego z czynników zapalnych. Wydaje się, że jako wydarzenie burzące dotychczas istniejącą rzeczywistość, wprowadzające do świata bohaterki pęknięcia i odsłonięcia, można pandemię uznać za „widmo”, ujawniające całą paletę innych „widm”. Tworzy swoisty widmowy „asamblaż”, który skupia w sobie lęki, traumy, cierpienia, przeszłość, przyszłość, pamięć o kruchości życia i jego skończoności. Wyraźnie widać, jak to, co zakryte, przechodzi w stan odkryty, przykrywając tym samym to, co dotychczas było odsłonięte. Właśnie w napięciu pomiędzy odkrytym a zakrytym materializuje się mechanizm działania pandemii w *Kościach*... Jest on nieustannym tranzytem między wnętrzem a zewnątrz, między tym, co „pod spodem i na wierzchu” (s. 5).

„Widmo” pandemii działa na obu tych płaszczyznach oraz między nimi. Niekoniecznie w sposób bezpośredni, raczej jako pewien stymulant, który wprowadza w ruch szereg procesów. Już pierwsze zdanie powieści, przedstawiające uruchomienie procesu tranzytu od przestrzennego „pod spodem” ku powierzchni: „Ziemia nie obnosi się z cierpieniem, ale chowa w sobie kości” (s. 5), jest pokłosiem zaistnienia sytuacji pandemicznej. Rzeczywistość skażona obecnością wirusa staje się miejscem zderzeń, wyłaniających się z ukrycia „widm” przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Tym samym ukazuje jak wiele różnorodnych sił oddziałuje na jednostkę: od historii narodu poprzez przeszłość miejsc, niegdysiejsze cierpienia społeczności i rodziny, aż do ciężącej nad życiem każdego człowieka – śmierci.

NARRACJA W CZASACH ZARAZY

Derrida pisał, że „widmo jest paradoksalnym wcieleniem”³⁰. Skoro pandemia jest swoistym tworem „widmowym”, to również zawiera w sobie pewną gamę sprzeczności. Do tej pory skupiałem się na jednej, właściwej dla pandemii, paradoksalnej cesze – wyraźnej obecności z równoczesną nienamacalnością. Paradoksów dotyczących działania pandemii jest zdecydowanie więcej. Krastew wyróżnia ich siedem, a i to nie wydaje się liczbą ostateczną. Szczególnie interesującą w kontekście powieści Barysa jest sprzeczność zachodząca pomiędzy początkowo wywołanym poczuciem jedności narodowej, zanikającej z biegiem czasu, a późniejszym pogłębieniu różnic społecznych³¹.

W *Kościach*... obecne są pewne uniwersalne aspekty, które można potraktować jako uzmysławiające, jak silnie jednostka jest uwikłana w grupowe i społeczne konfiguracje. Takimi jednoczącymi płaszczyznami, uświadomionymi przez pojawienie się pandemii są: wspólna

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Krastew, *op. cit.*, s. 81-82.

historia mieszkańców Pabianic i nieunikniona wizja ostateczności. Jednak w dziele Barysa nawet śmierć nie jest siłą zrównującą, ponieważ nie stanowi końca życia na ziemi. Równość dostępna jest jedynie dla zmarłych dzieci z lasu aniołków: „nie sposób było znaleźć w lesie aniołków biedniejszych i bogatszych” (s. 52). Nie jest możliwe, aby mówić o pandemii jako doświadczeniu zrównującym społecznie w *Kościach*.... Wynika to po pierwsze ze statusu finansowego rodziny nastolatki:

[Mama – M.M.] Pracowała ciężko w Biedronce i choć starała się zapewnić nam przyszłość, to nie miała środków na pozalekcyjny rozwój zainteresowań. Spacerowanie po cmentarzu musiało nam wystarczyć za historię, literaturę, biologię i języki obce. (s. 44)

Po drugie z intelektualnego pułapu jednostki – narratorka zaczynająca „namiętnie czytać” (s. 34) książki, aby dorównać synowi lekarza, aby przez to „stać się godną pamięci o nim” (s. 34). Nawet jeżeli pominiemy te dwa bardzo ważne aspekty, to i tak każdy pozostaje sam w starciu z rodzinnymi oraz własnymi traumami czy lękami.

Skoro pandemia w *Kościach*... jest daleka od bycia doświadczeniem zrównującym i jednoczącym, to opowiadanie o niej, nawet nie wprost, stanowi świadectwo osamotnionej jednostki ze skażonego świata. W tekście wspomnienie o koronawirusie – i to niebezpośrednie – ogranicza się do jednej strony. Nazywany jest: „tym wirusem”, który „wkrótce będzie wszędzie [...] złapie cię za bluzkę i zamieszka w płucach” (s. 115). W całej powieści nie ma o nim więcej mowy. Nasuwa się pytanie, dlaczego w żadnym innym momencie fabularnym nie pojawia się choćby napomknięcie o zaistniałej sytuacji pandemicznej? Oczywiście niebezpośrednio widać jej działanie i wpływ na życie jednostki, ale właściwie zawsze pozostaje w ukryciu za wydarzeniami i opowieściami nastolatki.

Odpowiedź na powyższe pytanie wydaje się wynikać ze spostrzeżeń o „widmowym” charakterze pandemii. Uważam jednak, że ograniczenie się jedynie do takiego stanowiska jest niewystarczające. Mając pewność, że obecność wirusa odgrywa w świecie nastolatki istotną rolę, rekonfigurującą życie jednostki i doświadczaną przez nią rzeczywistość, uznaję, że w narracji zastosowano strategię przemilczenia. Kwestia pandemii zostaje przysłonięta wychodzącymi na wierzch „kości”, których wyłonienie się jest po części wynikiem jej działania. Ula odrywa swoją uwagę od świata rzeczywistego na rzecz zwrócenia się ku widmom przeszłości i przyszłości: częściej niż z mamą rozmawia ze zmarłą babcią; widzi duchy na cmentarzu, na którym przebywa więcej aniżeli w szkole. Pewna siła sprawia, że pandemia staje się dla narratorki „nieprzedstawialna”³². Jak zauważa Jarosław Płuciennik, siła odpowiadająca za pojawianie się przemilczeń może tkwić w dwu źródłach: „w przedmiocie przedstawienia bądź poza nim”³³. W *Kościach*... przemilczenia dotyczące pandemii wpływają zarówno z jej charakteru – „widmo” – jak i ze stanu emocjonalnego doświadczającego jej podmiotu.

Zapewne niechęć do wypowiedziania się o pandemii, czy nawet niemożność mówienia o niej wynika z kilku powodów. To, co ukazało się na powierzchni i w świadomości nastolatki sprawiło, że kwestia pandemii – nawet jeżeli uznawać jej działanie za impuls wywołujący wyjście „kości” na światło dzienne – schodzi na dalszy plan. Skądinąd, skoro świat psychiki bohaterki jest przesycony traumami, to nie byłoby zaskakujące, gdyby pojawienie się pandemii samo w sobie także odcisnęło traumatyczne piętno na nastolatce. Szczególnie, że w większości traumy, o których opowiada dziewczyna, są od niej odległe na płaszczyźnie czasowej (oprócz

³² J. Płuciennik, *Retoryka wzniósłości w dziele literackim* (Kraków: UNIVERSITAS, 2000), s. 186.

³³ *Ibidem*.

śmierci babci). Pandemia natomiast jest obecna tu i teraz, a skoro cały czas się rozgrywa, to niemożliwe staje się jej przepracowanie poprzez mówienie o niej.

Obecność COVID-19 można by w pierwszym odruchu uznać za „traumę historyczną”, związaną z utratą normalności. Jednak w życiu narratorki normalności tak naprawdę nigdy nie było, co pokazuje chociażby historia jej rodziny. W takim wypadku pojawienie się pandemii jest „traumą strukturalną”, która pogłębia wcześniejszą nieobecność normalności i o niej przypomina. Socjologiczna refleksja Jean-Luca Nancy’ego: „wirus jest lupą, która powiększa charakter naszych sprzeczności i ograniczeń”³⁴, znajduje swoje odzwierciedlenie w doświadczeniu jednostki. Koronawirus staje się dla niej „lupą”, powiększającą wszechogarniające poczucie nienormalności – zarówno własnej, jak i całego świata, nad którym coraz wyraźniej majaczy groźba klęski ekologicznej:

Wielką radość sprawił nam fakt, że globalne ocieplenie odpuści rozmrażanie ziemi na miesiąc, i że czeka nas w związku z tym prawdziwa zima [...] wreszcie coś się będzie zgadzać i namiastka normalności skropi nasze czoła. (s. 20)

Nie dziwi więc, że Ula przemilcza temat pandemii, skoro na jej oczach rozpada się świat, a nienormalność zaczyna zagarniać coraz większe połacie rzeczywistości. Niepewność dzisiaj i jutro sprawia, że obraca się w stronę tego, co pewne i niezmiennie – przeszłości oraz śmierci.

Pomimo przemilczeń działanie pandemii jest widoczne w *Kościach*... Najwyraźniej można je dostrzec w opisach rzeczywistości otaczającej narratorkę. Utajone świadectwo ze świata zarazy zostaje więc ograniczone do opisów ruchu przestrzeni, włożonych między rodzinne traumy a brud codzienności. Pandemia jest jednym z kilku wymiarów świata dotkniętego katastrofą, która dotyka nie tylko ludzkiej materii, ale też kolektywnej pamięci.

³⁴ Nancy, *op. cit.*, s. 17.

BIBLIOGRAFIA:

- Augustyniak Piotr. 2021. Jezus Niechrystus. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Barys Łukasz. 2021. Kości, które nosisz w kieszeni. Warszawa: Wydawnictwo Cyranka. [ebook].
- Bielik-Robson Agata, Sadzik Piotr. 2018. Widma Derridy. Przeżycie. W: Bielik-Robson Agata, Sadzik Piotr, red. Widma Derridy, 7-41. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Derrida Jacques. 2016. Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka. Załuski Tomasz, tłum. Warszawa: PWN.
- Gomółka Anna, Szawerna-Dyrzka Anna. 2018. Poza geografiami i historią. W: Gomółka Anna, Szawerna-Dyrzka Anna, red. Palimpsest: miejsca i przestrzenie, 7-16. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Grzemska Aleksandra. 2020. (Bio)dziedziczenie (nie)doświadczeń. W: Matki i Córki: Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku, 229-238. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Heidegger Martin. 1994. Bycie i czas. Baran Bogdan, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hirsh Marianne. 2011. „Pokolenie Postpamięci”. *Didaskalia* 105: 28-35.
- Hoffmann Krzysztof. 2017. „Widmo. Instrukcja obsługi (pierwsze uruchomienie)”. *Poznańskie Studia Polonistyczne* 30 (50): 299-312.
- Krastew Iwan. 2020. Nadeszło Jutro: jak pandemia zmienia Europę. Sutowski Michał, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- LaCapra Dominic. 2015. Trauma, nieobecność, utrata, 59-107. Bojarska Katarzyna, tłum. W: Łysak Tomasz, red. Antologia Studiów Nad Traumą. Kraków: Univeristas.
- Leśniak Andrzej. 2003. Topografie doświadczenia: Maurice Blanchot i Jacques Derrida. Kraków: Aureus.
- Markowski Michał Paweł. 2006. Jacques Derrida: mowa żałoby, 27-52. W: Danuta Ulicka, Łukasz Wróbel, red. Derrida / Adirred. Pułtusk: Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor.
- Marzec Andrzej. 2015. Widmontologia: teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Nancy Jean-Luc. 2021. Arcyludzki wirus. Dwulit Anastazja, tłum. Kraków: Wydawnictwo Ostrogi.
- Olsen Bjørnar. 2013. W obronie rzeczy: archeologia i ontologia przedmiotów. Shallcross Bożena, tłum. Warszawa: Nowa Humanistyka.
- Płuciennik Jarosław. 2000. Retoryka wzniosłości w dziele literackim. Kraków: Univeristas.
- Pollack Martin. 2014. Skazone krajobrazy. Niedenthal Karolina, tłum. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Sendyka Roma. 2013. „Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci (non-lieux de mémoire)”. *Teksty Drugie* 1-2: 323-344.
- Taleb Nassim Nicholas. 2020. Antykruchłość: jak żyć w świecie, którego nie rozumiemy. Siara Olga, tłum. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- Tuan Yi-Fu. 1987. Przestrzeń i miejsce. Morawińska Agnieszka, tłum. Warszawa: Państwowy

Instytut Wydawniczy.

Ubertowska Aleksandra. 2013. „Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitz”. *Teksty Drugie* 4: 269-289.

Žižek Slavoj. 2020. *Pandemia! Covid-19 trzęsie światem*. Maksymowicz-Hamann Jowita, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Relacja. [ebook]

Žižek Slavoj. 2021. *Pandemia! 2: Kroniki straconego czasu*. Maksymowicz-Hamann Jowita, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Relacja. [ebook]

SPECTRES AND BONES. PANDEMIC READING OF „THE BONES YOU CARRY IN YOUR POCKET” BY ŁUKASZ BARYS

SUMMARY:

This article presents a pandemic interpretation of Łukasz Barys 2021 debut, *The bones you carry in your pocket*. It aims to analyze the impact of the virus as a „spectrum” (Derrida) on the life of the individual and to look at the „assamblage” (Žižek) effect of the pandemic. It encompasses the „human and the non-human” (Žižek), bringing together a constellation of „postmemory” (Hirsh) spectres, traumas, bones, death and past that begins to dominate reality. The narrative is thus the testimony of an individual living in a world of blight. However, it is a latent and silent testimony. It can be found in the descriptions underlined between family traumas and the grime of everyday life, in which death, love and illness are constantly mixed together.

KEYWORDS:

pandemic, literary space, spectre, postmemory, trauma, silence