
Ciało we fragmentach, strzępki historii. Post-Zagładowe perwersje Leo Lipskiego

Jan Borowicz

TEKSTY DRUGIE 2017, NR 2, S. 356–374

DOI: 10.18318/td.2017.2.20

Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer 2015/17/N/HŚz/03275.

1. Wstręt i fascynacja

Leo Lipski był autorem bezustannie zmagającym się z katastrofą: wewnętrzną, związaną z postępującą deteryoryzacją swojego ciała, i zewnętrzną, obejmującą koniec znanego mu świata wraz z wojną i Zagładą. Na miejsce katastrofy tworzył perwersyjne, seksualne i agresywne konstrukcje opowieści o relacjach między płciami, skatologii i pamięci. W tym Lipski był pisarzem jednocześnie osobnym, różnym od swojego pokolenia pisarskiego, twórcą wciąż niedocenionym i niekanonicznym, ale także wyjątkowo polskim. Lipski wyrażał pewną formułę polskości: słabej, nienawistnej męskości bezustannie projektującej ekscytujące ofiarnicze rytuały masochizmu.

Objętościowo skromna twórczość Lipskiego doczekała się już kilkunastu analiz¹, proponowany przeze mnie

Jan Borowicz – doktorant w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej UW. Absolwent kulturoznawstwa i psychologii, jego zainteresowania badawcze obejmują psychoanalizę, polską pamięć o Zagładzie oraz związki ciała i obrazu. Autor książki *Nagość i mundur. Ciało w filmie Trzeciej Rzeszy* (2015). Kontakt: borowiczj@gmail.com.

1 M. Cuber *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011; A. Dauksza *Ekonomia afektu Leo Lipskiego*, w: *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2014; A. Dauksza *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kallektwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2013 z. 4; H. Gosk *Jesteś sam w swojej drodze*, Świat Literacki, Izabelin 1998;

powrót do interpretacji prozy autora bierze się z niezgody na dotychczasowe ujęcia jego twórczości wprzęgające jego wulgarność, wstręt i zamięlowanie do skatologii w bardziej krzepiące i humanistyczne koncepcje kręgu życia, witalizmu, a nawet prostego mesjanizmu. Duża część autorów i autorek niejednokrotnie rozpoczyna refleksję nad Lipskim, próbując usprawiedliwiać go i tłumaczyć, jakby istniał przymus przykrywania tego, co faktycznie silne w jego prozie a co wydaje się wstydlive i obsceniczne. Fascynacja – Lipskiego i czytelników – okazuje się tak trudna, że należy ją od siebie odsunąć. Karyn Ball w końcowym rozdziale książki *Disciplining the Holocaust* zмага się z podobną kwestią: „co mogłoby znaczyć postrzeganie świadectwa [holokaustowego] nie tylko jako elementu badania feministycznego, ale również voyeurystycznego przedmiotu fantazji i wypartego pragnienia”²? Ball pisze o swoim wczuciu się w pełną bólu opowieść ocalałej z Holocaustu, ale jednocześnie identyfikuje w sobie ukryte pod spodem niewygodne uczucie fascynacji. Najłatwiej byłoby to odczucie odrzucić i przyjąć, że to, co może niepokoić albo obrzydzać, jest symptomem *czegoś innego*, co należałoby dopiero odnaleźć na to miejsce – przyjmując przy okazji pozycję moralnego zakłopotania, widząc w tym nadmierną identyfikację z „chorobowymi obsesjami” pisarza.

Lipski zmusza jednak do ponownego przemyślenia kategorii traumy i do postawienia pytania, co jest w niej tak fascynującego. Wskażę trzy miejsca traumy w jego twórczości: związane z doświadczeniem Zagłady, doświadczeniem wojennym oraz sowieckiego łagru i postępującego paraliżu ciała. Lipski buduje wokół tych doświadczeń swoją szczególną poetykę, w której strach łączy się z fascynacją, obrzydzenie z przyjemnością, a ból z nienawiścią. Dzięki pracom amerykańskich i francuskich teoretyków i teoretyczek przyzwyczailiśmy się myśleć o traumie jako o zubożającej podmiot, wprawiającej w stan melancholii towarzyszącej temu procesowi poetyce – wstrzymania afektów i reprezentacji w miejsce tego, co przebija tarczę ochronną ego. Kanoniczna praca Shoshany Felman i Doriego Lauba, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, tropi działanie traumy w ciszy otwierającej

P. Krupiński *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Wydawnictwo Naukowe USZ, Szczecin 2011; R.K. Przybylski *Wobec mitu i historii*, „Teksty Drugie” 1991 nr 1/2; K. Telejko *Motywy wstydu w prozie Leo Lipskiego*, „Midrasz” 2009 nr 9; J. Wierzejska *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Elipsa, Warszawa 2012; B. Zielińska *W kłoaće świata: o „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 1998 nr 1/2. Za szczególnie dla mnie istotne uznaję rozpoznania Marty Cuber i Agnieszki Daukszy.

2 K. Ball *Disciplining the Holocaust*, Suny Press, Albany NY 2008, s. 195.

się między słowami składających świadectwo ocalałych – to właśnie w pauzach i zawieszeniu głosu swój ślad pozostawiałaby katastrofa³. Takie rozumienie traumy wpłynęło na kanoniczne artystyczne upamiętnienia Zagłady wykorzystujące estetykę pustki i milczenia. W analizach pamięci i postpamięci Zagłady i wojny często zostaje pominięta agresja, a nawet i okrucieństwo ocalałych – co częściowo zrozumiałe, gdy podyktowane jest troską o uniknięcie ich ponownej wiktymizacji. Jednocześnie należy pamiętać, że trauma nie tylko pozostawia podmiot w stanie pół-życia, ale również powoduje wewnętrzny świat wojny wszystkich ze wszystkimi, nienawiści, urazy i chęci zemsty⁴. Twórczość Lipskiego wykracza poza poetykę rozpacz i milczącego cierpienia: w żywej, pełnej ekscytacji prozie autor kawałkuje i fragmentuje swoich bohaterów, którzy bezustannie usiłują zlepić się z powrotem w całość – znajdując rozwiązanie w psychoanalitycznie rozumianej perwersji.

2. Melancholia, upokorzenie i wina ocalonego: *Sarni braciszek*

Najpóźniej wydane krótkie opowiadanie *Sarni braciszek* rozpoczyna się od szczególnego wyznania: „«Dzień i noc» nazywa się tom moich szkiców sowieckich; tym tekstem pragnę zmniejszyć poczucie winy, że nie byłem także z drugiej strony”⁵. Autor w zaledwie parustronicowym opowiadaniu zdaje sprawę z poczucia winy Żyda, który w czasie wojny ocalał poza zasięgiem Holokaustu, więziony w sowieckim łagrze. „Sarni braciszek” to znany sprzed wojny narratorowi chłopiec, który uczył się w chederze, powtarzał modlitwy i błogosławieństwa; znałby ich więcej, gdyby edukacji i dorastania nie przerwała Zagłada. To właściwie jedyny bohater twórczości Lipskiego tak ściśle związany z żydowską tradycją i religią, jednocześnie jedyny, którego narrator wspomina po katastrofie jako należącego do utraconego świata. Narrator słabo go pamięta: „gdy usiłuję go przypomnieć sobie, nie mogę.

3 D. Laub *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*, w: S. Felman, D. Laub *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York–London 1992, s. 58–59.

4 O współwystępowaniu smutku i wściekłości w stanach melancholii pisze w omówieniu pracy Freuda Ignês Sodré: *Rana, łuk i cień obiektu. Uwagi na temat „Żałoby i melancholii” Freuda*, w: *też: Urojone istnienia. Psychoanalityczne rozważania o fantazji, literaturze, marzeniach sennych i śnieniu na jawie*, przeł. D. Golec i in., Ingenium, Warszawa 2016, s. 225–250.

5 L. Lipski *Śmierć i dziewczyna*, Wydawnictwo FIS, Lublin 1991, s. 149. Dalej oznaczony – ŚD; *Paryż ze złota. Teksty rozproszone* – PZ; *Niespokojni* – N.

Jest zbyt nieokreślony, jakby podlegał prawu Heisenberga; o drgających konturach, przezroczyście, wąska ręka, szara jak u dwuletniego dziecka” (ŚD, 150). Wydaje się, że sarni braciszek jakby zarazem istniał i nie istniał – jak niejasne wspomnienie lub zmarli pojawiający się w snach. W notatce o opowiadaniu Lipski zapisuje, że chce nazwać „rzecz tak delikatną, że zdaje mi się, wspomnieniem zniszczę ją. Wyłania się ona czy ono z dalekiej pamięci, zamazane, zniszczone, w strzępach” (PZ, 93). Freud w ten sposób opisuje sny cierpiących z powodu śmierci bliskich: we śnie zmarły jest zachowany przy życiu, nie wie nic o swoim odejściu, dopiero po obudzeniu śniący orientuje się z bólem o tej iluzji i znów konfrontuje się ze stratą⁶. Przywołując pofragmentowane wspomnienie, narrator przywołuje sarniego braciszka i zarazem z powrotem go uśmierca, ponieważ pamięć o jego życiu to również pamięć o jego śmierci i Zagładzie. Po ożywiającym dawny świat śnie, budzi się w rozpacz: „dlaczego, dlaczego muszę o tym pisać [...] dlaczego, na miłość boską” (PZ, 93). Lipski wzdraga się przed nadaniem formy temu wspomnieniu, ponieważ wzbudza w nim to zbyt wiele cierpienia – jest to konflikt, który towarzyszy autorowi właściwie w całej jego twórczości, bezustannie balansującej między fragmentacją a chwilową integracją. Ból towarzyszy mu w trakcie pisania, Lipski nie odnajduje jednak ukojenia, jak chcieliby niektórzy interpretatorzy jego prozy i poezji, która nie wpisuje się w redukcjonistyczną koncepcję twórczości wyłącznie jako naprawczej pracy autoterapii.

Kontury sarniego braciszka drgają, ponieważ jego wspomnienie nawiedza narratora jako widmo. Dominick LaCapra pisze o duchach przeszłości, które „błądzą w posttraumatycznym świecie, niczyje, nie przynależą do żadnej osoby ani grupy. A jeśli nawiedzą dom [...], będą niepokoić wszystkich, którzy w nim mieszkają”⁷. Widmo sarniego braciszka pojawia się przed oczami narratora, ponieważ nie odnalazło miejsca, w którym zmarły mógłby spocząć. Marta Cuber w swojej analizie stwierdza, że to właśnie opowiadanie miałoby pełnić funkcję nagrobka, pod którym mógłby spocząć zmarły (a wraz z nim poczucie winy, cierpienie, a także wstyd)⁸ – wydaje mi się jednak, że słowa: „on już odchodzi ode mnie, zasnuwa się mgłą” (ŚD, 150), nie oznaczają

6 Z. Freud *Rewizja marzenia sennego*, przeł. R. Reszke, w: *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, przeł. R. Reszke, P. Dybel, KR, Warszawa 2009.

7 D. LaCapra *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014, s. 215.

8 M. Cuber *Trofea wyobraźni...*, s. 206.

pożegnania ze zmarłym, lecz jedynie pożeganie ze snem, w którym pojawia się, gdy narrator nie może się z nim rozstać. Autor w swoich wspomnieniowych zapiskach *Paryż ze złota* ujawnia głęboki ból, z jakim przeżył Zagładę, przytaczając słowa przyjaciela o przynależności do pokolenia „skazanego od początku, spalonego, powykręcane” (PZ, 22-23). Zmarli w czasie wojny i w Holokauście – w tym wymienieni przez Lipskiego jego przyjaciele – są jednocześnie „na zawsze zmarli”, jak i „wciąż jeszcze umierający” (PZ, 19), zawieszeni między realną śmiercią a śmiercią w pamięci. W ich imieniu będą cierpieć bohaterowie Lipskiego, jak bohater najbardziej znanego opowiadania *Piotruś*: „I gdzie pan nie odczuwa bólu? O, wielki Piotrusiu. Czyżby pan cierpiał za całe pokolenie?” (ŚD, 121).

O porażce w rozstaniu z zasnuwającym się mgłą sarnim braciszkiem świadczy następna myśl narratora, który stwierdza, że „gdy jemu coś się stało, to nie mamy prawa istnieć, ani ja, ani Ty” (ŚD, 150). Tryb warunkowy oddala wiedzę o jego śmierci, oddala też fantazję, że narrator powinien podążyć za nim – a przecież wie, że zginął. Fantazja o własnej śmierci w obliczu niezawinionej śmierci bliskiego zdradza to, co w czasie powojennym pisano o złożonym syndromie ocalałych, o dojmującym poczuciu winy za zbrodnie, których nie tylko się nie popełniło, ale których było się ofiarą. Psychoanalitycznie rozumiane poczucie winy ocalałego to rezultat agresywnych życzeń skierowanych wobec zabitych w czasie Holokaustu bliskich, a które powracają w formie wyrzutów i oskarżeń: o to, że nie zrobiło się wszystkiego, żeby zapobiec ich śmierci i że nie zasługuje się na to, aby żyć, gdy oni zginęli⁹. Poczucie winy bywa tak duże, że przybiera formę identyfikacji ze zmarłym, chęci towarzyszenia mu: melancholijny podmiot czuje, że utrata dotyczy nie tyle zmarłego, ile części jego samego, i sam czuje się zubożony. Nie należy zapominać, że ocalały staje się często po wojnie samotny, gdy traci rodzinę i przyjaciół – co stanowiło zresztą sytuację Lipskiego. Pamiętany sprzed wojny chłopiec wraca, aby o sobie przypomnieć w czułym wspomnieniu, ale które w oskarżeniu przynosi również ból.

Narratora trawi nie tylko poczucie winy, ale i wstyd – Lipski w notatkach o *Sarnim braciszku* wspomina: „nie potrafię nazwać ani imion, ani zdarzeń, bo się wstydzę, że ich nie pamiętam, i żałuję, że ich nie pamiętam, i wstydzę się, że je pamiętam, i żałuję, i jestem dumny” (PZ, 93). Poczucie winy wiąże się z tym, co się zrobiło lub fantazjowało, że się robi, natomiast wstyd z tym,

9 R. Leys *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2007, s. 41.

kim się jest¹⁰ – tak jak u wielu ocalałych, te dwa uczucia mieszają się: narrator wyrzuca sobie, że powinien pamiętać ze względu na zmarłych, i wstydzi się słabości swojej pamięci. Wstyd i bezwstydność, ekshibicjonizm i wycofanie w milczenie, ujawnienie i ukrycie to dynamiczne, zachodzące na siebie strony konfliktu, który charakteryzuje twórczość Lipskiego. *Sarni braciszek* wieńczy twórczość oskarżaną o balansującą na granicy pornografii, ujawniając, że charakterystyczny dla pisarza ekshibicjonizm swoje korzenie ma w melancholii, cechującej się według Freuda szczególnym pozbawieniem wstydu w niekończących się, uporczywych samooskarżeniach¹¹. W opowiadaniu nakaz pamięci spotyka się nie tylko ze wstydliwym oporem, ale i z niespotykaną w innych dziełach autora czułością wspomnienia sarniego braciszka. Chłopiec we wspomnieniu jest delikatny i kruchy, jego niewinność nie ma protoplasty w surowej twórczości Lipskiego. Można pomyśleć, że „po drugiej stronie” została też utracona wrażliwość, z którą czytelnik nie spotykał się wcześniej w utworach Lipskiego, tak samo jak i czułość, z którą narrator zwraca się do braciszka.

3. Wojenne fekalia i ekscytacja: *Dzień i noc* i *Waadi*

Opowiadania przetwarzające doświadczenie obozowe i wojenne przetrzymwanego w łagrze Lipskiego niełatwo sklasyfikować gatunkowo. Jak w innych dziełach Lipskiego, trudno szukać w nich realistycznego odwzorowania świata wojny, tworzą one natomiast obraz rzadko kiedy obecny (i uświadamiany) w polskiej kulturze: o skrajnym upodleniu w świecie wojny i łagru, który staje się albo zimnym, beznamiętnym otępieniem, albo zalewającym światem fekaliów. Nie rozstrzygając ostatecznie, czy opowiadania przynależą do świadectwa, warto zauważyć, że *Dzień i noc* zaczyna się jednak w tej konwencji, gdy narrator opowiadania zwraca się bezpośrednio do czytających (słuchających): „zostawcie mnie wszyscy w spokoju” (ŚD, 39). Pamięć stawia wspominającemu opór, ale i wyraźna jest niechęć opowiadającego do powrotu do tego czasu – zwłaszcza że narrator z goryczą wspomina, że „to wszystko już znacie i z tego będziecie zaraz rzygać” (ŚD, 39). Wspomnienia budzą wściekłość i poczucie upokorzenia, gdy nie jest się nikim wyjątkowym – a przy tym budzą też odruch wymiotny. Bohaterowie Lipskiego nieustannie wymiotują: pozbywają się swoich wspomnień i doświadczeń,

¹⁰ Tamże, s. 130-132.

¹¹ Por. Z. Freud *Żałoba i melancholia*, w: *Psychologia nieświadomości*, KR, Warszawa 2007, s. 150.

ale właśnie w formie niestrawionej i niezmetabolizowanej – niejako zamiast nich ich przetworzeniem ma się zająć czytelnik. Stwierdzenie: „to wszystko już znacie”, sugeruje również szczególny kontekst – można założyć, że autor kieruje swoją opowieść do czytelnika polskiego znającego obrazy wojenne i obozowe, nawiedzające go w ciągłych nawrotach, dopóki przymus powtarzania nie przestanie działać¹².

Opowiadanie jednak nie obfituje w sceny przemocy, świat łagru wydaje się zamrażony i wyschnięty, gdy narrator, pomocnik lekarza przemierza obóz, machinalnie wykonując swoje obowiązki („Teraz jest... – nie wiedziałem, jak po rosyjsku powiedzieć «kał» – zamrażony i tylko trzeba go odrąbywać” (ŚD, 46)). Kluczowa wydaje się jego myśl, że „wytworzyła się warstwa ochronna: otępienie” (ŚD, 51). Bezosobowa forma tego stwierdzenia zwraca uwagę na depersonalizację mówiącego, który działa i myśli automatycznie i konkretnie. Z jednej strony, obawiając się, że zapomni swojego imienia i nazwiska, zapisuje je sobie na korze brzozonej, a z drugiej twierdzi paradoksalnie, że skoro: „w obozie ludzie spotykają się jak meteory. Ludzie mieszeni jak piasek. Jest. Jutro nie ma”, to: „w obozie jest swobodniej niż na swobodzie. Trochę swobodniej. Nie musi się tak uważać” (ŚD, 50). Sfera społeczna redukuje się, zostawiając wyłącznie ciało o niejasnej tożsamości. Ten proces jest widoczny w języku opowiadania, na co wskazywały już badaczki¹³: krótkie, zdefragmentowane zdania, raczej rytmicznie ułożone obok siebie niż układające się w większe łańcuchy znaczeniowe – fabuła, trudna do zrekonstruowania, ustępuje następującym koło siebie obrazom. Zamiast w miarę spójnej opowieści o tym, co się wydarzyło, jak oczekiwano by po świadectwie, są jedynie zderzone ze sobą, pokawałkowane obrazy, które nie składają się w całość i wobec których narrator nie przyjmuje jednej, trwałej tożsamości. Wydaje się, jakby zaczął zawodzić język, a na jego miejsce zaczynają wchodzić zalewające, cząstkowe obrazy, gdy rozpada się podmiotowość – co przypomina cechy regresywnego, psychotycznego charakteru funkcjonowania w obozie, dzięki któremu, jak wskazuje Ruth Leys, wielu więźniów mogło przetrwać¹⁴. Szczególnie wrażenie robi badanie osadzonych w obozowym karczerze, którego opis

12 Marianne Hirsch w ten sposób odpowiada na pytanie, dlaczego w przestrzeni postpamięci pojawiają się wciąż te same obrazy Zagłady – M. Hirsch *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012, s. 122.

13 M. Cuber *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, s. 139; A. Dauksza *Ekonomia afektu Leo Lipskiego*.

14 R. Leys *From Guilt to Shame...*, s. 32-33.

rozpada się na porządkowe liczby poszczególnych więźniów, strzępy myśli, chore części ciała:

siedemnasta, przekonywające, goły tyłek, skrzępy strumyczek krwi, znany hemoroidnik; osiemnasta, dziewiętnasta; dwudziesta, zostawić, chłopak biały, puls 130; – wystąpić; nagle siedemnasta, obróć się, pokaż pysk, więcej nie trzeba, pokaż gardło, krwotok, tbc, żołądek, nie wiem, dlaczego pokazałeś tyłek..., bo..., bo..., telefon do szpitala, położyć się; dwudziesta pierwsza, dwudziesta druga; dwudziesta trzecia: noga otwarta w bardzo nietypowym miejscu, musiał całą noc trzeć, wystąpić; (ŚD, 41)

Osunąwszy się w konkret, narrator wydaje się pozbawiony przestrzeni wewnętrznej, życia psychicznego, sprowadzony wyłącznie do najprostszych, elementarnych odruchów – nie ma tu strategii dostosowawczych, monologów wewnętrznych czy konfliktów interesów, znanych z literatury obozowej, jest wyłącznie upokarzająca redukcja, która nie przeradza się w poczucie siły i sprawczości.

Pod wieloma względami *Waadi* to rewers *Dnia i nocy*¹⁵. Lód zmienia się w upał dręczący dogorywających i chorych w szpitalu w Uzbekistanie. Umierający mieszają się z żywymi, w ciasnej, skłębionej masie płynącej krwią, dyzenterią i robakami: „wszyscy mieli biegunkę” (ŚD, 62), „ich pot parował. Ich bulgotania, jęcznienia, charczenia i chrapania. Ich ręce mieszały się. Oddechy też”, „i oni srali pod siebie, a kał wysychał szybko: zjadały go muchy” (ŚD, 63), „muchy pokrywały leżących – jak aksamitny dywan”, „niewiarygodnie chudzi, chorzy na dyzenterię, marzyli w groźne południe o cienistych latrynach, o spokoju, aby leżeć i spać w klozetach [...], aby spacerowały wokół nich duże, piękne skarabeusze, czarno zielonkawe żuki gnojne, toczące przed sobą jak lwy w cyrku, kule kału” (ŚD, 65); „oddając kał bez przerwy umierało dwunastu ludzi, którzy miauczeli jak koty; ich głos nie był więcej głosem człowieka” (ŚD, 67). Świat śmierci zostaje zrównany ze światem zalewu fekaliów i zgnilizny, który pochłania ludzi i zmienia we wstrętny zlepiiony ochłap. To również agresywna fantazja głównego bohatera (Emila – imię głównego bohatera powieści *Niespokojni*), który nie może już wytrzymać dusznej, klaustrofobicznej przestrzeni szpitala: „Niech srają, niech utoną w gównie, niech zdechną, niech się to wszystko razem zapadnie” (ŚD, 63). W *Dniu i nocy* zamrożony kał trzeba było odrąbywać, tu grozi, że zaleje cały świat – należy myśleć, że jest

15 Wskazała na to Marta Cuber: *Trofea wyobraźni...*, s. 146.

to również nienawiść narratora, słabego i bezsilnego, który chciałby, aby jego cierpienie skończyło się, a wraz z nim cały świat.

W polskiej pamięci o Zagładzie i obozach krąży topos „anus mundi”, określenie znane z dzienników obozowych jednego z lekarzy w Auschwitz¹⁶, spopularyzowane w największym stopniu przez Antoniego Kępińskiego¹⁷, mające stać się później tytułem wspomnień Wiesława Kielara (choć warto wskazać, że tytuł został nadany przez wydawnictwo)¹⁸. W interpretacji Kępińskiego określenie odnosi się do nazistowskiego projektu oczyszczenia świata¹⁹. Kępiński jednak wyraźnie źle czuje się z tą metaforą – a za nim inni – ponieważ od razu kontruje ją wspomnieniami „bohaterstwa, poświęcenia i miłości”. Wydaje się, że pamięć o upokarzających, ekstremalnych warunkach higienicznych życia wojennego nie mogła utrzymać się na powierzchni po wojnie – z pewnymi wyjątkami, ostatnio szczególnie cieszącymi się zainteresowaniem (można by wymienić dzieła Wajdy, Wosiewicza, Białośzewskiego, Pankowskiego). I choć o pominięciach tego tematu decydują również uwarunkowania klasowe i płciowe, podstawowa wydaje mi się sytuacja głębokiego upokorzenia i wstydu w sprowadzeniu nie tylko do całkowitej bezradności, ale i zredukowaniu uwiecznionego do wstrętnej mazi błota, jaka wypełniała obozy. Francuski psychoanalityk Béla Grunberger logicznie wyprowadza metaforę Auschwitz jako „anus mundi” z działania układu pokarmowego przetwarzającego pożywienie w odchody – aparat nazistowskiej przemocy dokonuje tego samego z ludźmi, gdy jednostki usiłuje przetworzyć w jedną, homogeniczną masę²⁰. W kategoriach Lipskiego doświadczenie wojny i łagru to doświadczenie, które z człowieka nie tylko czyni otepiałą automat albo słabe i kruche niemowlę, ale sprowadza do odchodów – co zresztą zawierało się w obozowych określeniach muzułmana jako „śmierdziela”, „wsiarza”, „Müde Scheiss”, „zarazy”, „śmierdzącego łajna” czy „ścierwa”²¹. Tę posttraumatyczną

16 J. Sehn *Sprawa oświęcimskiego lekarza SS J. P. Kremera*, „Przegląd Lekarski” 1962 nr 1a, s. 49-61.

17 A. Kępiński „Anus mundi”, „Przegląd Lekarski” 1965 nr 1, s. 150-152. Artykuł wszedł potem do zbioru Kępińskiego: *Rytm życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

18 W. Kielar *Anus mundi*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986. Informacje o tytule zawiera przedmowa Mieczysława Kiety.

19 A. Kępiński „Anus mundi”, s. 150. Kolejny cytat – s. 152.

20 B. Grunberger *Study of Anal Object Relations*, „International Review of Psycho-Analysis” 1977 No. 4, s. 106.

21 Wybór określeń na podstawie artykułu: Z. Ryn, S. Kłodziński *Na granicy życia i śmierci. Studium obozowego „muzułmaństwa”*, „Przegląd Lekarski” 1983 nr 1.

tożsamość przyjmuje każdy bohater twórczości Lipskiego, czujący się jak „chlupoczący worek, napchany flakami, miękki, wilgotny” (ŚD, 111). W tym sensie nagie życie i nagie ciało, pogruchotane, pobite i niemalże zmiążdżone, uzyskuje status historyczny, staje się obrazem kawałka, może strzępka historii. Skrajne upokorzenie nie może przerodzić się w poczucie siły – jak w polskiej pamięci niejednokrotnie dzieje się z innymi ofiarami II wojny światowej – bohater Lipskiego na zawsze pozostanie spetryfikowaną ofiarą.

Waadi ukazuje to, co w *Dniu i nocy* tkwiło dopiero potencjalne a do czego dostęp wstrzymany był przez obronną apatię – zalew upokorzenia, degradacji i śmierci powstrzymany został przez ośpienie. Znana koncepcja mużułmaństwa Giorgio Agambena przedstawiona w studium *Co zostaje z Auschwitz* odnajduje w bohaterach Lipskiego swoje cielesne, posttraumatyczne uzupełnienie – pustka, otwierająca się, gdy sama struktura języka załamuje się, zapełniana jest perwersyjnymi konstruktami świata fekaliów. W świecie opowiadania *Waadi* mieszają się odchody i śmierć z seksualnością: gdy kobiety utożsamione z nagim, biologicznym libido („one odgradzały się przez spółkowanie. I odradzały” (ŚD, 65)) uprawiają seks z mężczyznami, dzieje się to wśród pokrywających wszystko much, samych spółkujących na ekskrementach. Kobiety – jak w całej prozie Lipskiego – radzą sobie lepiej w rzeczywistości, ponieważ mogą się od niej odciąć dzięki swojej seksualności, wobec czego to one najczęściej będą mężczyźni wykorzystywać, a w konsekwencji poniżać.

Jednocześnie zrównanie kobiet i much, seksualności i analności tworzy sytuację, w której liczy się wyłącznie perspektywa męskiego podmiotu, pod-ekscytowanego i przerażonego otaczającą go rzeczywistością. Upokorzeni mężczyźni odnajdują drugi typ kobiet, których obraz wydaje się głęboko oddzielony od pierwszego – kobiet-matek zdolnych ukoić cierpiących. Ewa (kolejny raz: imię głównej bohaterki *Niespokojnych*), widząc, że jej ukochany umiera, „postanowiła, że będzie umierał przy niej, żeby się nie bał, wtulony w nią. Będzie mu opowiadała bajki. Nie takie, że wyzdrowieje i jak to będzie. Tylko – jak małym dzieciom. [...] Opowiadała mu bajkę «O Promyku Księżycy», «O Dobrym Siewcy», «W jego sercu śpiewał skowronek». On nie mógł mówić, gdy pytała «opowiadać dalej?» – kiwał głową, że tak. I jeszcze, jeszcze” (ŚD, 67). Rozszczepienie na kobietę seksualną i opiekuńczą wkrótce jednak łączy się w obrazie umierania i seksu: „jedną ręką ścisnął dłoń Ewy, drugą skrobał poduszkę, jak ona w czasie orgazmu” (ŚD, 67), „o czwartej nad ranem oddech jego zahaczył się o coś [...], szczeka opadła. Zobaczyła słyszające w księżycu zęby i uśmiech – grymas lubieżny, i on leżał już tam, leżał

po drugiej stronie, wtulony w nią, prawie usta w usta” (ŚD, 68). Czuły liryzm i przełamanie go gwałtowną seksualnością dowodzą poczucia absolutnej przewagi kobiet nad mężczyznami: w twórczości Lipskiego mężczyźni zawsze będą zależni od kobiet, przewyższających ich swoją cielesną i biologiczną siłą – w opowiadaniu *Powrót* opisującym powojenną próbę wyrwania się z koszmaru uwięzienia ocalały główny bohater, zagłodzony i galaretowaty, ogrzewa się dzięki olbrzymiej, gorącej kobiecie, dla której, trudno orzec, czy bardziej jest kochankiem, czy dzieckiem. Ocalony z wojny w prozie Lipskiego to słaby, kruchy mężczyzna, podporządkowany monstualnym, przerażającym kobietom, a pomieszanie impulsywnej seksualności z toposem polskiej kobiety opatrującej rany to nie tylko powracający motyw, ale i model relacji między mężczyznami i kobietami. Relacja między płciami tworzy model wyznaczający ogólniejszą konstrukcję cielesności i podmiotowości, wykraczający poza ścisły literacki idiolekt pisarza.

4. Fragmentacja ciała i seksualna podległość: *Niespokojni* i *Piotruś*

Pisana tuż po wojnie powieść *Niespokojni* i najśłynniejsze opowiadanie Lipskiego, *Piotruś*, w najbardziej bezpośredni sposób dotyczą seksualności i cielesności, czyniąc z nich główny temat. *Niespokojni* to powieść meandryczna, składająca się z wielu luźno powiązanych ze sobą obrazów, dygresyjna i rozdzielać się na wiele wątków i postaci – Lipski wyraźnie źle czuje się w dłuższej formie, woli teksty krótkie i pofragmentowane, tak jak pofragmentowany jest podmiot i ciało. Tom otwiera krótki rozdział *Święty Paweł*, wprowadzający od razu nastrój apokaliptyczny: „czarna burza krąży jak jastrząb nad miastem; uderza skrzydłami o domy, o niebo. Niech roznieście to wszystko; mnie też” (N, 9). Być może to obraz destrukcji wojny i Zagłady, ale może też i relacji między mężczyzną i kobietą, której poświęcone są pierwsze obrazy. Między narratorem i Martą nie ma i nie może być połączenia, kobieta go nie obchodzi i nie reaguje na podejmowane przez nią próby seksualnego zbliżenia – w prozie Lipskiego to kobiety inicjują kontakt, a mężczyźni desperacko próbują się przed nim bronić. Mężczyzna ucieka przed kobietą, czując się samotny i przerażony, przeczuwając, że on sam – i jego ciało – to niepołączone ze sobą fragmenty. Marta krzyczy do niego: „jesteś lalką z rozbitą głową!” (N, 10); a później on sam stwierdza, że „gniję pomału. Wyciekam z siebie powoli, zostaje miękka skorupa, zdeformowany kształt” (N, 11). Powykręcany, „podobny do mokrej szmaty” (N, 12), bohater nie ma jasnych granic swojego ciała, rozpuszczających się w wyniku

kontakty z kobietą, a uczucia w niekontrolowany sposób wylewają i wlewają się, gdy brakuje skóry zdolnej utrzymać wewnątrz ciała i oddzielić je od świata zewnętrznego. Francuski psychoanalityk Didier Anzieu zaabsorbowany na początku lat 70. kwestiami granic, także cielesnych, pisze, że „pierwszą funkcją skóry jest bycie workiem, który zawiera i mieści wewnątrz dobro i sytość, zgromadzone w nim przez karmienie, opiekę i kąpiel w słowach. Jej drugą funkcją jest bycie wspólną powierzchnią, która wyznacza granicę z zewnętrznym światem i utrzymuje go po drugiej stronie [...]. Trzecia funkcja skóry [...] polega na byciu miejscem i pierwotnym sposobem komunikacji z innymi ludźmi, w celu ustanawiania znaczących relacji”²². Wydaje się, że bohater *Niespokojnych* – i zresztą innych dzieł Lipskiego – to bohater pozbawiony skóry, która pozwalałaby na bezpieczne trzymanie uczuć, myśli i wspomnień („obmazują ją przygodnie uczuciami, które sączą się ze mnie jak śluz, lepkie, umizgujące się, jak stara kokota; przebieram je w non-szalancję i wyciskam poza siebie. Muszę” (N, 9-10)); chroniłaby go przed gwałtownymi bodźcami zewnętrznymi (gdy czuje się jak „zwierzę, któremu utkwiała strzała w grzbiecie; tarza się, biega, ryczy, pluje, krew zalewa mu oczy; strzała tkwi. Nie ma ludzi i nikt nie wyciągnie strzały (N, 11)); i pozwalałaby na realne związki z innymi ludźmi („Każdy z nas jest zamknięty we własnej nocy, sam” (N, 11)). Posttraumatyczny bohater Lipskiego o poharatanej i podziurawionej skórze zawieszony jest między groźbą całkowitego rozpuszczenia się i rozkładu, gdy czuje i cierpi, a całkowitym stwardnieniem, gdy odcina się od rzeczywistości. Gdy ciało twardnieje, to dobrze odgradza się od świata zewnętrznego – wcześniej skóra faluje – powstaje jednak problem polegający na tym, że już nie jest w stanie wtedy nic odczuwać, jak bohater *Dnia i nocy*. Takie wyjście dostrzegają dla siebie bohaterowie prozy Lipskiego, a sam autor przeczuwał, że dla niego będzie to postępująca konieczność, gdy komentował, że rozwijający się od 1944 roku paraliż wkrótce doprowadzi do tego, że „skamienie” i zostanie zamurowany we własnym ciele²³. Ten obraz pełza po całej twórczości autora, ponieważ tak również skończy w fantazjach główny bohater *Piotrusia*. Istnieją dwa rozwiązania: albo emocjonalne odcięcie się, czyli śmierć za życia, albo droga olbrzymiego emocjonalnego cierpienia.

22 D. Anzieu *The Skin-Ego*, przeł. N. Segal, Karnac, London 2016, s. 44.

23 Por. A. Maciejowska *Słowo wstępne*, w: L. Lipski *Powrót*, Instytut Literacki Kultura; Instytut Książki. Dział Wydawnictw, Paryż–Kraków 2015, s. 11. Por. też wiersze ze zbioru egotyków: [Moje stanowisko] i *Ja* (PZ, 47, 63).

Bohater *Św. Pawła* gnije od środka, ponieważ czuje się wypełniony wstrętnymi, obślizgłymi wspomnieniami: „jem przeszłość, jak gdybym jadł własny kał, przeżuwać ją ciągle na nowo i znów od początku. To jak lękanie śliny, gdy się chce pić” (N, 11). Ciągłe przeżuwanie i wydalanie własnych wytworów i wspomnień to fantazja o obiegu zamkniętym, w którym nie ma potrzeby komunikacji z nikim innym, choć jest to proces zatruwający i niszczący ciało. Tak jak w opowiadaniach wojennych fekalność dotyka przemocy i lęków przed śmiercią – bohater czuje, że w jego wnętrzu jest „cicho jak w trupiarni”, że ma w sobie zatrute, martwe obrazy („wyschnięte jak piersi starej kobiety” (N, 12)) – i że pamięcią o historii i wojnie może już wyłącznie wymiotować, gdy czuje się nią zatruty. Wydalać z siebie trupy, śmierć i kłęby przerażających wspomnień – przez pisanie, które staje się ratunkiem, jedynym remedium na ból i psychiczne cierpienie. Opowiadanie *Piotrus* wtórować będzie tej szczególnej pracy pamięci – przyrównanej do ciągłego oczyszczania się z brudów, gdy wspomnienia są jak „wszy” (ŚD, 85) „pył osiadający na twarzy” (ŚD, 86-87), a pozbywanie się nadmiaru pamięci to jak „dłubanie w nosie” (ŚD, 78-79), co z rozkoszą robią wszyscy „pamiętający zbyt dużo” w powojennym Tel-Awivie. Choć nie ma potrzeby pisania, bohater cały czas pisze, gdy wciąż na nowo wraca wojna i rozpad, na co nakłada się jeszcze postępujący paraliż ciała samego Lipskiego, który w pewnym momencie życia musi zarzucić z tego powodu twórczość. Pisanie to nie tylko wydalanie, ale i wszechmocne życzenie, że z wyrzuconej z siebie materii można stworzyć coś żywego, jak gdy w wieńczącej rozdział fantazji porównuje się do Boga powołującego człowieka z błota: „czy będę pół bogiem, pół czarnoksiężnikiem, aby mieszać, lepić i rozplądniać ludzi?” (N, 13). Jeśli wziąć pod uwagę inne opowiadania Lipskiego, można przyjąć, że narrator chce nadać reprezentację wspomnieniom nawiedzającym samego autora: „czekam, aż obrazy podniosą się przede mną, jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, łajna, strachu i otępienia i odsłonią to, co było przedtem” (N, 13).

Powieść *Niespokojni* dalej dotyczyć będzie impotencji głównego bohatera, Emila; nie potrafi on nawiązać satysfakcjonującej relacji z kobietą, która pozostaje dla niego dziwaczna i obca. Powieść jest nasycona łagodnym homoseksualnym pragnieniem: jedyna czuła relacja zawiązuje się między dwoma młodymi mężczyznami, stanowi oazę spokoju wśród dzikich i brutalnych emocjonalnych wymian z późniejszą ukochaną. Mężczyźni tak bardzo nie przerażają, to kobiety uosabiają czysty, polimorficzny popęd: „Ewa składała

się z ciemnej, wulkanicznej masy, która była siłą witalną, płynnym życiem i wdziękiem, z której tryskały nie nazwane idee” (N, 119). Zainteresowanie seksualnością jest jednak jedynie powierzchowne, ponieważ, wedle narratora, pod spodem i tak jest „jednym słowem: gówno” (N, 107). Stosunek seksualny staje się uznaniem całkowitej podległości mężczyzny, gdy Emil w akcie seksualnego poddaństwa będzie lizał stopy Ewie (N, 149-150), natomiast po samym stosunku – zainicjowanym przez kobietę – będzie czuł się przez nią zjedzony, wydany i martwy: „Jakby błyskawica zapaliła się w nim i zgasła. Usiadła koło niego i przechyliła go. [...] Był podwójnie przez nią wciągnięty w tej chwili, podwójnie wessany, pochłonięty i strawiony. I wydawało się po raz pierwszy, że umiera” (N, 192). Znowu wydaje się, że mężczyzna, słaby, wiotki i pozbawiony, wydawałoby się, seksualnych przyjemności, może stać się dla kobiety jedynie dzieckiem, a może nawet i zabawką – spleceni w parze sado-masochistycznej, w której mężczyzna może powiedzieć: „jestem niczym, możesz zrobić ze mną, co chcesz”²⁴. Nie jest to lęk kastracyjny, bohaterowie Lipskiego nie boją się ani morderczej rywalizacji, ani że przestaną być twórczy – ich lęki są bardziej pierwotne, gdy boją się śmierci, rozkawałkowania i pożarcia.

Kobiety na mężczyzn patrzą zimnym i odczłowieczającym spojrzeniem: tak patrzy na Emila Ewa w orgazmie, a także dziewczyna, która w ramach seksualnych zabaw chce odgrywać z nim trupa; i tak traktują tytułowego bohatera opowiadania *Piotruś* jedyne znaczące kobiety, z którymi wchodzi w kontakt. Pochodzący z polskich kresów, ocalony, choć okaleczony Piotruś leży zabrudzony kałem na telawiwskim szuku, z którego kupuje go pani Cin zamykająca go na całe dni w dzielonej przez mieszkańców kamienicy toaletcie (kolejny obraz obsesyjnie powracający w twórczości Lipskiego – w toaletach zamykał się, próbując odciąć się od świata, Emil z *Niespokojnych*). W końcu zaczyna traktować go jak psa, przywiązuje mu smycz do obroży na szyi, a on stara się chodzić na okaleczonych rękach i nogach, co doprowadza ją do orgazmu. Gardzi nim również wyswobadzająca go z toaletowego uwięzienia Batia, prostytutka (jak wiele bohaterek Lipskiego), która uśmiecha się na widok Piotrusia: „ale nie [...] do mnie; był to uśmiech bezosobisty. Z tym spojrzeniem mógł ją mieć istotnie każdy, kto tego chciał. Patrzyła na mnie jak na przedmiot martwy” (ŚD, 95). Stąd znowu bierze się upokarzająca myśl, że jedynie kobiety istnieją naprawdę, a mężczyźni stanowią jedynie odpad, którego przeznaczeniem staje się wyłącznie cierpienie.

24 Por. B. Grunberger *Study of Anal Object Relations*, s. 102.

Pani Cin wykląda tę istotę seksualności – organy płciowe są martwe, nie ożywiają ciała, dopiero pod skórą tkwi życie: jest nim kał, na którym wszystko może urosnąć (ŚD, 88). Można przyjąć, że jest to koncepcja obiegu życia, pod warunkiem że jedynie takiego, które rozmnaża się bezpłciowo, nie-ludzko – mogącego czerpać ze zgliszcz i trupów. W świecie kształtowanym przez Lipskiego analność wyniesiona jest ponad genitalność, ponieważ dzięki niej do spełnienia seksualnego, którego nigdy ostatecznie i tak nie da się osiągnąć, nie potrzeba drugiej osoby – czy będzie to użycie drugiego człowieka jako rekwizytu w sado-masochistycznym teatrze, czy akt twórczy polegający na czarnoksiężskiej sztuce usuwania z siebie cierpienia. Piotrus, który urządził sobie swoją „Golgotę w kiblu”, w końcu do niego wróci, nie mogąc znaleźć miejsca w świecie, aby „cierpiał za całe pokolenie” (ŚD, 121) i w halucynacyjnym, bolesnym półśnie, powoli kona, znajdując uspokojenie dopiero w śmierci i fantazji, że „w końcu cofniesz się w głąb samego siebie, zostawiając fasadę mówiącą, śmiejącą się. Wtedy wejdą zwierzęta do twego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi” (ŚD, 128). Może dziwić brak wstrętu bohaterów Lipskiego, których nie obrzydza lekkość fekaliiów ani przestrzeń toalety, a wręcz przeciwnie: uspokaja, gdy sedes stanowi azyl chroniący przed rzeczywistością, i ekscytuje, gdy łączy się z seksualnością. Francuska psychoanalityczka Janine Chasseguet-Smirgel pisze, że w perwersji człowiek czci odchody, obiekty i popędy częściowe niczym bogów, którzy według Freudowskiego schematu nigdy nie zmienili się w wyrzucone poza dojrzały świat demony²⁵. Fekalia, ale i inne obiekty wyniesione do statusu fetyszu, nie wzbudzają odrazy, nie kalają i nie upokarzają – stają się raczej cennym skarbem, który można objąć czułym spojrzeniem, a dzięki temu samemu skapać się w ich blasku. Piotrus cały czas zajmuje pozycję obiektu (nigdy nie jest do końca ani podmiotem, ani rzeczą) i wydaje się dążyć, aby inni traktowali go w ten sposób. Kojący obraz zwierząt przysiadających na skamieniałym martwym ciele Piotrusia – może pochodzący z mesjańskiego obrazu jagnięcia obok lwa – nastąpi, gdy zatriumfuje popęd śmierci, dążący do sprowadzenia żywej materii do prostego, stabilnego stanu nieożywionego. Końcowym etapem masochistycznego poddaństwa, poczucia własnej słabości i samoupokorzenia, jest przebóstwienie, idealizacja śmierci, ostatniego wzniesłego zadania stojącego przed ocalonym z wojny i Zagłady mężczyzną.

25 J. Chasseguet-Smirgel *Creativity and Perversion*, Free Association Books, London 1998, s. 92-93.

5. Perwersyjna tożsamość posttraumatyczna

W tym świetle bardziej zrozumiałe staje się otwierające *Piotrusia* motto zaczerpnięte z *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej: „Kto odda się całej jednej, wielkiej czy małej, sprawie, w dodatku beznadziejnej – ten musi umrzeć w końcu za nią albo też przez nią” (ŚD, 75). Bohater Lipskiego upatruje celu swojego życia w samopoświęceniu, złożeniu swojego wątłego, kruchego ciała u stóp kobiety, a następnie własnej śmierci, w rozkoszy łącząc się z nią. Ten masochizm stanowi minimalny sposób organizacji libido, aby stworzyć – jakkolwiek, nawet jeśli niestabilną – konstrukcję tożsamości wokół własnego ciała²⁶. Odczuwany ból przekonuje, że podmiot żyje, że ciosy spadające na ciało zostawiają widoczne ślady na skórze, a jeśli można umrzeć, to przynajmniej wiadomo, że wcześniej się żyło. Kobieta, do której łaszący się mężczyzna kieruje swoje pragnienie uznania, patrzy na niego zimno i beznamiętnie, żądając coraz większych wyrzeczeń. W całej prozie Lipskiego bohaterowie właściwie nie spotykają się i nie poznają, są samotni i w tej samotności podobni do siebie, jak rodzeństwo lub lustrzane bliźnięta – przy czym większość to sieroty, gdy z jednej strony brakuje silnych postaci ojcowskich, a z drugiej na pierwszy rzut oka również matek, o których nie wspomina się prawie wcale. Nie jest to dziwne, jeśli przypomnieć historie ocalałych z Zagłady, skonfrontowanych ze zniszczeniem przedwojennego świata i z utratą rodziny. Coraz bliższy śmierci Piotrś przeżywa w toalecie halucynację, w której widzi polską kresową wieś, gdzie wreszcie czuje się jak w domu. Odczuwa rozkosz, marząc o dobrym, nieskomplikowanym życiu, i cierpi, gdy obrazy rozwiewają się, a z toalety musi wyjść. Wydaje się, że w tym sensie bohaterowie Lipskiego bez przerwy poszukują matki – uspokajającej, kojącej, trzymającej w ramionach – chcąc wrócić do bezpiecznego przylegania z nią ciało-w-ciało, co miałyby ich uzdrowić i naprawić.

Do spełnienia tej ratunkowej fantazji – a używając nieco innego języka, mesjańskiej obietnicy – nigdy jednak nie dochodzi. Kobiety wtłoczone w figurę matki nie mają w sobie żadnej czułości, nawet nie można z nimi wejść w jakąkolwiek podmiotową relację, można jedynie doświadczyć ich bezwzględności. Odpowiada to rozwijanej w prowadzonym przez Jacques'a Lacana seminarium o etyce psychoanalizy koncepcji miłości dworskiej, w której opiewane przez śpiewaków Damy nie mają nic wspólnego z uczuciowymi kobietami: „Damy nigdy nie cechuje jakakolwiek rzeczywistość, konkretna cnota, mądrość, roztropność czy nawet umiejętność. Jeśli jest opisywana

26 Por. D. Anzieu *The Skin-Ego*, s. 45.

jako mądra, to wyłącznie dlatego, że ucieleśnia niematerialną mądrość lub reprezentuje, a nie sprawuje, jej funkcje”²⁷. Próby stawiane przez Damę przed jej wybraniem i broniące dostępu do niej nigdy się nie kończą, a na celu mają okrutne upokorzenie śmiałka, często związane ze skatologią. Idealizacja odsłania tu swoje przeciwieństwo, całkowitą degradację w żądaniu najwyższego samopoświęcenia przez poniżenie. Monstrualna kobieta okrutnie żąda i rozkazuje – i jest to jedyna relacja, w jaką mężczyzna może z nią wejść. Choć obiecuje spełnienie i rozkosz, okazuje się, że Dama, czyli Rzecz reprezentująca połączenie z matką, jest zbyt wielkim dobrem, którego podmiot nie może znieść²⁸ – w istocie oddanie się reprezentującym ją kobietom oznacza w końcu, co powtarza się w prozie Lipskiego, śmierć bohatera.

Połączenia z matką zwykle broni edypalny zakaz ojcowski – niedziałający w świecie Lipskiego pozbawionym silnych mężczyzn – sprawiający, że matka pozostanie na zawsze niespełnionym obiektem pragnienia. Lacan twierdził, że to dopiero Zakaz tworzy pragnienie, którego wcześniej dziecko w kontakcie z matką nie znało, ponieważ nie brakowało mu przyjemności związanej ze zmysłową, cielesną relacją z nią – Lacan przytacza List św. Pawła do Rzymian mówiący o tym, że to dopiero Zakon tworzy grzech²⁹. Ten sam ustęp biblijny odnajduje Emil, główny bohater *Niespokojnych*, który czuje z przeczytanym tekstem „związek odwrócony i podziemny” (N, 13). Osunięcie się w rozkosz stanu, który Freud nazwał pierwotnym narcyzmem, wiąże się jednak z całkowitym odwróceniem od świata i rzeczywistości, co czyni z iluzorycznego powrotu do łona śmierć. Emil – tak jak i inni bohaterowie Lipskiego – jest w stanie całkowitej zależności od pochłaniającej matki, wydany na jej całkowitą władzę, niezdolny do właściwych narodzin i wejścia w życie, tkwiąc dalej w zranionym stanie traum, bezustannie próbując się z niego wydostać. Bohaterowie szukają idealnej, kojącej matki, posttraumatycznie odnajdują jednak pożerającego ich potwora. Paradoks polega na tym, że matka i kobieta jest w tym schemacie równie kochana, co nienawidzona. Idealizacja skrywa

27 J. Lacan *The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, przeł. D. Porter, W.W. Norton & Company, New York-London, 1997, s. 150.

28 Tamże, s. 73. Ten aspekt koncepcji miłości dworskiej Lacana komentuje Slavoj Žižek w: S. Žižek *Miłość dworska, czyli kobieta jako Rzecz*, w: tegoż *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przeł. M.J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 129-162. W odniesieniu do pojęcia sublimacji pisze o nim Kuba Mikurda w: *Nie-całość*. Žižek, *Dolar, Zupančič*, PWN, Warszawa 2015, szczególnie w podrozdziale *Wyniesienie obiektu do godności Rzeczy*.

29 Tamże, s. 83.

zarliwą nienawiść i pogardę: kobiety sprowadzone są właściwie wyłącznie do zagarniającego, niszczącego popędu, którego nie potrafią sublimować: „nie mogą oderwać się od biopodłoża. Miesiączka jest ciągłym *memento vivere*. Rzadko są uczonymi albo wielkimi artystami. Nie mają zdolności organizacyjnych i dlatego nie potrafią organizować rzezi. Żyją naturalnie i – być może – lepiej od mężczyzn” (N, 119). Pętla zamyka się, gdy masochizm odsłania tu swoją skrywaną drugą stronę, sadyzm. Te przeciwstawne pozycje w dynamicznym ujęciu Freuda to dwie strony tej samej monety: „Kto doznaje rozkoszy w sytuacji, gdy w stosunku seksualnym przysparza bólu drugiej osobie, ten jest też zdolny samemu smakować ból jako rozkosz – ból zrodzony w relacjach seksualnych. Sadysta zawsze jest jednocześnie masochistą [...]”³⁰ – i odwrotnie.

Emil, Piotruś, narratorzy *Waadi, Dnia i nocy* i *Sarniego Braciszka* – a według niektórych, co całkiem prawdopodobne, sam Lipski – to różne odsłony tego samego mężczyzny, głęboko poharatanego przez Zagładę, wojnę i postępującą chorobę toczącą ciało, z których chce wydzwignąć się przez masochizm, idealizację cierpienia, upodlenia i ostatecznie poświęcenia samego siebie. Twórczość Lipskiego uczy, że trauma może tworzyć również tożsamość, w której triumfuje sadomasochizm, upokorzenie i zmienne identyfikacje między katem a ofiarą. Bezpośredni powrót do traumy jest trudny nie tylko ze względu na często rozpoznawany brak odwagi: podmiot wraca bowiem nie tylko do stanu bycia pofragmentowanym i ledwo żywym, ale również i nienawiści oraz chęci zemsty. Wobec tego, jeśli przyjąć, że diagnoza Lipskiego jest słuszna, to egzystowanie w kulturze rany, w której wysoko waloryzuje się traumę jako podstawę tożsamości, musi również oznaczać konfrontację nie tylko ze smutkiem i rozpaczą, ale też z wściekłością i nienawiścią. W przeciwnym razie perwersyjne obrazy, w których agresja i ból łączą się z ekscytacją, mogą zdominować i unieruchomić społeczne fantazje.

30 Z. Freud *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, w: tegoż *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1999, s. 56.

Abstract

Jan Borowicz

UNIVERSITY OF WARSAW

The Body in Pieces, Shredded History: Leo Lipski's Post-Holocaust Perversions

Analysing the work of Leo Lipski from a psychoanalytical perspective, Borowicz points out three moments of trauma: the experience of the Holocaust, camp and wartime experiences, and the progressive decay of the body. The constructed subject's response to trauma lies in the emergence of perverse structures of memory and creativity, as well as of sexual relations. Borowicz polemicalizes with earlier statements inscribing Lipski into the humanistic discourse on Holocaust survivors: a discourse that revolves around contentment with the passive role of a victim while silencing hate and vengeance through their inclusion in an uninterrupted historical narrative.

Keywords

Leo Lipski, Holocaust, Shoah, trauma, body, perversion, war