

Język, reprezentacja i fetysze. Głód w „The Shawl” Cynthii Ozick

Bartosz Sowiński

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Instytut Literaturoznawstwa i Językoznawstwa

The University of Jan Kochanowski in Kielce, Poland

ul. Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Polska

Email: bartosz.sowinski@ujk.edu.pl

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9301-6121>

Zainteresowania badawcze: przekładoznawstwo, antropologia, psychoanaliza

Scientific interests: translation studies, anthropology, psychoanalysis

Streszczenie. *The Shawl* Cynthii Ozick stanowi niezwykle interesującą próbę zapisu doznania głodu, utraty i Holocaustu. Opowieść ta przekształca się w medytację nad możliwością przedstawienia doznań traumatycznych, niepoddających się łatwej symbolizacji. Umieszczając język i literaturę, czy też szerzej – reprezentację, w stanie podejrzenia, Ozick pozostaje wierna tradycji żydowskiego anikonizmu. Autorka czyni to jednak w sposób ostentacyjnie literacki, zatracając o idolatrię fikcji powieściowej. Odrzucając przedstawienia werystyczne lub hiperrealistyczne głodu i Holocaustu, Ozick podpowiada, że iluzja bezpośredniości, którą takie teksty wytwarzają, jest zaledwie fetyszem, nie zaś śladem obecności ciała w literaturze. Ambicje Ozick są być może skromniejsze, ale z pewnością uczciwsze. Autorka odsłania nieprzystawalność porządku zmysłów i literatury, jednak – trawestując tytuł książki Georgesa Didi-Hubermana – wydaje się również mówić „literatura mimo wszystko”, afirmując tym samym medium języka oraz literaturę pomimo wszystkich jej niedoskonałości.

Słowa kluczowe: Cynthia Ozick; głód; język; fetysz; reprezentacja.

Language, Representation and Fetish. Hunger in “The Shawl” by Cynthia Ozick

Abstract. *The Shawl* by Cynthia Ozick is an extremely intriguing attempt at writing hunger, loss and the Holocaust. The novella transforms into a meditation on the possibility of depicting traumatic sensations, which easily defy symbolisation. As she casts suspicion on language and literature, and more broadly representation, Ozick adheres to the tradition of Jewish aniconism. However, she does so in an ostentatiously literary manner, verging on the idolatry of fiction. Ozick discards verisimilitude and hyperrealism in the representations of hunger and the Holocaust. In so doing, she suggests that the illusion of immediacy they produce is merely a fetish rather than the literary celebration of the body. Ozick’s ambitions may be more moderate, but they are certainly more honest. She explores the irreconcilable differences between the realms of the sensual and the literary. However, she also seems to say “literature in spite of all” (to misquote Georges Didi-Huberman’s dictum), thereby articulating her affirmation of the linguistic medium and literature despite all their shortcomings and deficiencies.

Keywords: Cynthia Ozick; hunger; language; fetish; representation.

Wprowadzenie – głód a reprezentacja

Podmiotowość jako wypadkowa sił, wśród których istotną rolę odgrywają wrażenia i emocje, jest bardzo wdzięcznym obiektem badań współczesnej humanistyki, problematyzującej relację pomiędzy afektem a jego reprezentacją (Budrewicz et al., 2014; Dauksza et al., 2015). Jednym z takich przeżyć jest głód. Istnieją oczywiście publikacje traktujące o głodzie z perspektywy historycznej, socjologicznej, politycznej czy antropologicznej (Russel, 2011; Caparrós, 2016). Doznanie to pozostaje jednak niezbyt wdzięczne do przekształcenia w poręczną kategorię teoretyczną (Witek-Tylczyńska, 2013; Brejnak, 2020). Przyczyną takiego stanu rzeczy jest to, że o głodzie w sposób inteligentny, elokwentny lub wyczerpujący mówić jest po prostu bardzo trudno. Być może, jak podpowiada Tadeusz Sławek, o głodzie mówić można, wytwarzając tylko „głodne kawałki” (1994).

Niniejszy artykuł skupia się na głodzie jako na bolesnym doznaniu braku pożywienia (Doroszewski, 2021), czyli doświadczeniu traumatycznym, nie poddającym się łatwej symbolizacji. Skoro już o symbolizacji traumy mowa, szczególne prawo do mówienia i pisanie o wydarzeniach traumatycznych (w tym także o głodzie) zwyczajowo przypisuje się tym, którzy je przeżyli i mogą dać takiemu doświadczeniu realne świadectwo. Pozostali, jeśli spróbują mówić o nim w tekstach literackich, mogą narazić się na zarzut fantazjowania lub oskarżenie o estetyzację cierpienia. Ten sposób myślenia o świadectwie znajduje skrajne odzwierciedlenie w greckim słowie *martyros*, oznaczającym zarówno świadka, jak i męczennika (Delaperrière, 2006, s. 60–61). Świadek i zarazem męczennik nie może kłamać, a na tekstową wiarygodność zasługuje sobie za sprawą znaków indeksalnych, nie tylko za sprawą *mimesis*, ale *methexis*, rzeczywistego udziału w opisywanych wydarzeniach (Nycz, 2000, s. 319).

Tam, gdzie mowa o głodzie jako wydarzeniu traumatycznym, tam też pojawia się problem statusu przedstawień. Analogiczny problem dotyczy również świadectw i przedstawień Holokaustu, nawet tych najbardziej werystycznych, o czym doskonale przekonuje dyskusja pomiędzy zwolennikami przedstawień wizualnych Zagłady a ich zaciekłymi przeciwnikami. Pierwsi oskarżani są o promowanie fetyszystycznych reprezentacji przesłaniających niepoddającą się reprezentacji istotę Holokaustu, drudzy zaś – o absolutyzowanie nieprzedstawialności Zagłady, co z kolei zamienia ją w jeszcze jeden, tym razem intelektualny, fetysz (Didi-Huberman, 2008, s. 65–113).

Trzy wspomniane wątki, czyli głód, Holokaust i fetyszym, spotykają się na kartach *The Shawl*, niewielkiej książeczki napisanej przez Cynthię Ozick. Tytuł ten na potrzeby niniejszej interpretacji proponuję przetłumaczyć jako „chusta” (Ozick, 1990)¹. Tom ów składa się z dwóch opowiadań. Pierwsze, również zatytułowane „The Shawl”, przedstawia obozową „scenę pierwotną”, w której walka z głodem własnym i głodem własnego dziecka kończy się śmiercią Magdy, kilkunastomiesięcznej córki głównej bohaterki, Rosy Lublin. Drugie zaś, zatytułowane „Rosa”, traktuje o perypetiach głównej bohaterki, stosującej

¹ Jeśli nie wskazano tłumacza, przekłady tekstów anglojęzycznych cytowanych w artykule pochodzą od autora.

fetyszystyczne zabiegi, aby poradzić sobie z doświadczeniem podwójnego niedostatku, w którym głód i utrata własnej córki łączą się w nierozdzielalną całość.

W świetle zarysowanej powyżej dyskusji nie będzie zaskoczeniem, jeśli dodam, że po opublikowaniu tego tekstu Ozick została oskarżona przez czytelników o „fałszowanie” oraz „bezcieszczenie” Holokaustu jako autorka opowieści traktującej o czymś, czego sama nigdy nie przeżyła (Baer, 2012, s. 153). Podobne oskarżenie można także wytoczyć wobec Ozick jako osoby piszącej o głodzie. Ozick, choć przychyliła się do zdania Theodora W. Adorna, że poezja po Auschwitz jest niemożliwa, nie potrafiła oprzeć się pokusie, aby doświadczenie Zagłady jednak opowiedzieć (Lang, 1988, s. 284). W podejmowanych próbach narracyjnych towarzyszy jej zarazem nieustanna obawa przed tym, że „robi sztukę z Holokaustu”, że „mitopoetyzuje, tworzy historyjki, czerpiąc ze strumienia prawdy”. [...] Ten temat jest zniekształcony przez literaturę, a [...] literatura zazwyczaj zniekształca historię” (Heron, 1989).

1. Literatura: między idolatrią a fetysyzmem

Tym bardziej zaskakujące jest, że osoba, która stwierdza w innym miejscu, że „historia musi wypełniać swe zobowiązania wobec rzeczywistości” (Ozick, 2014, s. 106), w omawianym tu tomie postanawia zerwać z werystycznym przedstawieniem rzeczywistości. Autorka *The Shawl* odchodzi od poetyki świadectwa, stosując mechanizm deziluzji – ostentacyjnie unika wątków autobiograficznych, kreując bohaterkę będącą jej jawnym przeciwieństwem (Langer, 2014, s. 118). Co więcej, pisząc *The Shawl*, Ozick wybiera formę jawnie estetyzującą, opierającą się na jednym z najbardziej otwarcie literackich chwytów, jakim jest alegoria (Fernández Gil, 2012). Ozick uważa, że powieść historyczna, a za taką należałoby uznać także opowieść z Holokaustem w tle, to w dużej mierze oksymoron. Historia bowiem „jest zakorzeniona w dokumentach i archiwach. Historia jest tym, co wydobywamy z pamięci. Fikcja omija z dala biblioteki i kocha kłamstwa. Prawa fikcji nie są prawami historii” (Ozick, 2014, s. 106).

Ozick nie próbuje przedstawić ani Holokaustu, ani głodu w całej ich (nieprzedstawialnej według niektórych) istocie, próbuje natomiast sproblematyzować relację między szczególnie bolesnym wrażeniem niedostatku a jego literacką reprezentacją. Dlatego też inscenizuje historię, w której głównej roli nie odgrywa ani niedostatek pożywienia, ani utrata dziecka, ale ich fetyszystyczne reprezentacje. Reprezentacje te pozwalają bowiem na uobecnienie zmarłej córki oraz oszukanie głodu w ramach gry będącej pierwowzorem dla przedstawień w ogóle, w tym także przedstawień literackich. To, co nazywam tu fetysyzmem, Ozick nazywa w jednym z wywiadów idolatrią, a nawet „kanibalistycznym obliczem sztuki opowiadania”. W tym samym wywiadzie dodaje: „artyści lepią w glinie, a potem domagają się, aby otaczać tę glinę czcią” (Ozick et al., 1983, s. 260).

Może pojawić się tu wątpliwość, dlaczego fetysyzm tak łatwo zrównuje z idolatrią. Za Hartmutem Böhme idolatrię traktuję jako odmianę fetysyzmu, przejawiającą się w bałwochwalstwie, czci składanej „ręką uczynionym bogom” (Böhme, 2012, p. 144), „szale

relikwii” (2012, s. 155) czy kulcie obrazów (2012, s. 159). Stoi za tym następujące rozumowanie – jeśli fetysz to przedmiot wywołujący podniecenie pod nieobecność żywego obiektu seksualnego, to idol, „złoty cielec” zastępuje „niewidzialnego, niewyraźnego i niezrozumiałego Boga” (2012, s. 145). Zarówno fetysz, jak i idol, stanowią martwą reprezentację, która nie uobecnia, ale zastępuje, jest substytutem żywego przedmiotu pożądania lub martwa figurą Boga żywego. Być może najlepiej ujmuje to Sigmund Freud. W „Trzech rozprawach z teorii seksualnej” opisuje on namiastki obiektu seksualnego, porównując je do fetyszów, te zaś umieszcza w sferze religijnej. W fetyszach bowiem „dzikus widzi ucieleśnienie swego boga” (Freud, 2009, s. 48).

Tutaj pojawia się kolejna wątpliwość, dotycząca samych fetyszów, kojarzonych przede wszystkim ze sferą seksualną, nie zaś – nutrytywną. W najbardziej klasycznym wydaniu rozważania psychoanalityczne na temat fetyszyzmu dotyczą jednak ludzkiej (inni powiedzieliby – wyłącznie męskiej) seksualności oraz nieodpowiednich namiastek obiektów seksualnych. Freud przekonuje bowiem, że fetysz zastępuje obiekt potrzebny do kopulacji, czyli żeńskie genitalia, u mężczyzny budzące wyłącznie przerażenie (Freud, 2009, s. 47). Późniejsze rozważania metapsychologiczne Freuda pozwalają jednak na uogólnienie pojęcia fetyszyzmu nie tylko jako przemyślanej gry mającej zażegnać lęki kastracyjne mężczyzny (Freud, 2007, s. 307), ale również jako zabiegu pozwalającego na zażegnanie lęku przed wszelkiego rodzaju brakiem, którego bezpośrednią manifestacją może być strach przed głodem, utratą dziecka, śmiercią czy dezintegracją. O możliwości takiego zastosowania fetyszyzmu świadczą najlepiej propozycje spadkobierców i rewizjonistów Freuda. Poczesne miejsce w tym gronie zajmuje Donald W. Winnicott i jego teoria obiektów przejściowych, tworzonych przez dziecko, aby zastąpić matczyną pierś i pokonać lęki separacyjne związane z jej nieobecnością (Winnicott, 1953). Teoria ta znalazła zastosowanie wśród interpretatorów Ozick (Gordon, 1994; Schneiderman, 1996). Interpretacje te jednak nie skupiają się na teorii przedstawień, będącej dla mnie głównym punktem odniesienia. Marcia Ian z kolei podkreśla pierwotność doświadczenia nutrytywnego, w którym podstawową więź organiczną zapewnia dziecku pępowina. Ian podkreśla również, że matka jest fetyszem potężnym jednak zapoznanym, kobiety zaś potrafią fetyszyzować na równi z mężczyznami (Ian, 1993, s. 8).

Osobne wyjaśnienie należy się też z tytułu przyjętego tu trybu lektury. Odwraca się tu bowiem kolejność czytanych opowiadań i przedstawia historię opisaną przez Ozick od końca. Dzięki temu być może uda się uniknąć uproszczonej lektury, na mocy której tzw. scena pierwotna (opowiadanie pierwsze, epizod obozowy) nieubłaganie determinuje dalsze losy opisywanej przez Ozick bohaterki. Można wszak przyjąć i taki tryb czytania, gdzie historia obozowa nie stanowiłaby faktycznego zapisu przedstawionych tam wydarzeń, ale byłaby naznaczona wstecznie, łącząc tym samym elementy faktyczne z iluzją, prawdę zaś ze zmyśleniem. W takim czytaniu z pewnością pomagają przyjęta przez Ozick strategia narracyjna, oparta na mowie pozornie zależnej i stapiająca w jedno punkt widzenia trzecioosobowego narratora z punktem widzenia powieściowych bohaterów.

2. *The Shawl* – w zaklętym kręgu obsesji i przedstawień

2.1 Obsesje nutrytywne

Czytelnik poznaje tytułową bohaterkę opowiadania, Rosę, jako „wariatkę” oraz „osobę żywiącą się odpadkami”. W ataku szału Rosa demoluje prowadzony przez siebie sklep i przenosi się z Nowego Jorku na Florydę. Tam postanawia zamieszkać w obskurnym „hotelu” przeznaczonym dla osób starszych. Kobieta utrzymywana jest przez siostrzenicę i musi żyć oszczędnie, dlatego też szczególną uwagę zwraca na wszystko, co ma związek z jej utrzymaniem, zwłaszcza zaś na jedzenie (Ozick, 1990, s. 13)². Myśli bohaterki o jedzeniu towarzyszą myślom o zmarłej córce, co zapowiada grę motywów matczyno-pokarmowych pojawiających się też w dalszych partiach opowiadania. To szczególnie żywe zainteresowanie sferą oralną, a zwłaszcza jedzeniem, przeradza się w obsesję, o czym najlepiej świadczą kanibalistyczne sny głównej bohaterki (1990, s. 15).

Ludożercze fantazje głównej bohaterki stanowią zapowiedź uprawianego przez nią kultu przedstawień, pozwalającego w cudowny sposób zachować zmarłą córkę przy życiu. Tłustym kąskiem dla Rosy jest jej własna „żywicielka”, siostrzenica Stella nie akceptuje świata wykreowanego przez ciotkę, świata iluzji, w którym Magda, zmarła córka Rosy, wciąż żyje i gdzie iluzja podtrzymywana jest przez chustę, niegdyś służącą Magdzie za powijaki, a przed śmiercią w obozie koncentracyjnym również za substytut matczynego pokarmu (o czym piszę szerzej w 2.3. Przedstawienie, które karmi). Za przykład posłużyć może tu wymowny monolog samej bohaterki: „Stella Anioł Śmierci. Magda żyje, jej czyste oczy, świetliste włosy. Stella nigdy nie była matką, co ona sobie wyobraża, żeby naśmiewać się z pocałunków składanych przez Rosę na chustce Magdy? Stella chciała wepchnąć jej ją w usta” (1990, s. 35). Warto w tym miejscu odnotować kolejne skojarzenie – chusta, czyli przedmiot bezpośrednio związany z córką, występuje w parze ze sferą oralną, służąc za knebel zamykający usta głównej bohaterce.

Tam, gdzie Rosa widzi uobecnienie zmarłej córki, Stella widzi zaledwie jej namiastkę. To, co Rosa uważa za przedłużenie własnej córki, jej żywy przejaw, i otacza religijnym nieomal kultem, Stella uważa za martwy substytut, godny pożałowania fetysz. Fetysz ten nie należy jednak do sfery seksualnej, ale nutrytywnej. Przedmiot zastępujący córcę matkę, teraz zastępuje matkę córkę. Chusta, którą córka nasyciła własną śliną, posłużyła jej za substytut matczynego pokarmu. Chusta pozwalająca matce zachować córkę przy życiu stanowi przedmiot czci (Rosa składa na niej pocałunki), ale także konsumpcji. Wątki te rozwijam, omawiając przedstawione poniżej cytaty.

Rosa nie chce zerwać więzów z przeszłością, do czego namawia ją jej najbliższe otoczenie. To bowiem oznaczałoby, że musi porzucić własną córkę oraz fantazję, którą sobie stworzyła, aby podtrzymać ją przy życiu. Fantazja ta, warto przypomnieć, podtrzymywana jest przez chustę. Rosa długo na nią wyczekuje, a gdy ta przysłana przez Stellę wreszcie dociera, otacza ją szczególnym rytuałem. W rytuale tym niebagatelne znaczenie zarezerwowane jest dla pożywienia.

² Cyfry podane w nawiasach odsyłają do stron w cytowanym w artykule wydaniu *The Shawl*.

Chusta Magdy! A co by się – nie daj Boże – stało, gdyby zginęła gdzieś na poczcie. Przycisnęła pudełko mocno do piersi. Było twarde i ciężkie. Stella oblekła ją w jakąś okropną twardą skórę. Stella zamieniła ją w kamień. Chciała ją pocałować, ale wokół niej przelewała się fala ludzi przeciskających się do jadalni (1990, s. 30).

Myśli o córce po raz kolejny towarzyszą myśli o pożywieniu, chusta zaś przeobraża się w coś, co można zjeść. Dostęp do środka utrudnia jednak skórka, która powinna skrywać smakowitą lub pożywną zawartość. Wokół Rosy niezupełnie przypadkiem pojawiają się też ludzie idący na posiłek do hotelowej jadalni serwującej dania „monotonne, w niewielkich porcjach i często nieświeże” (1990, s. 30), jakże odmienne, można się domyślać, od pokarmu znajdującego się w przesłanym przez siostrzenicę pudełku.

Na tę niecodzienną ucztę Rosa musi odpowiednio się przygotować, czemu towarzyszy szereg zabiegów, które przekształcają się w rytuał przywodzący na myśl liturgię chrześcijańską, a nawet zamieniają się w jej mimowolną – krytyk przedstawień dodałby również, że fetyszystyczną – parodię:

List od Stelli upchnęła pod łóżko obok telefonu. Posprzątała dookoła. Wszystko musiało wyglądać schludnie, gdy otworzy pudełko. Posmarowała trzy krakersy galaretką, torebkę Liptona odłożyła na wieczku od słoika. Galaretka była z winogron, na etykiecie królik Bugs unosił natrętnie palec w górę. W odróżnieniu od ciastek półfrancuskich Persky’ego, w środku były puste. Stella zawsze mówiła: Rosa je kawałek po kawałku jak tasiemiec w brzuchu świata (1990, s. 34).

Oto na mocy parodystycznej transsubstancjacji galaretka z winogron zamienia się w krew Chrystusa, królik Bugs zaś unosi palec w górę niczym Pantokrator. Rosa wyraźnie unika jednak obżarstwa i stara się jeść małymi kęsami, ponieważ kieruje nią pragnienie odroczenia najwyższej przyjemności lub też dozowania jej w taki sposób, aby w pełni nasycić się obecnością córki. Córki, dodać należy, która nie występuje pod postacią hostii tylko dlatego, że przeobraża się w element garderoby. Poskramianie głodu i odraczanie przyjemności służy tu za przebranie dla lęku. Ten zaś w pełni dochodzi do głosu w jednym z listów pisanych do córki:

Na początku mój głód był nieokiełznany i nie mogłam się doczekać, ale nic nie jest teraz przyjemne. Uratuję Cię. Chcę odzyskać spokój. Diamentu nie rozcina się w stanie najwyższego pobudzenia. Stella mówi, że zrobiłam z Ciebie relikwię. Ona jest bez serca. To byłby dla Ciebie wstrząs, gdybym powiedziała Ci o choćby jednej z ohydnych gier, w które muszę z nią grać. Żeby złagodzić skutki jej demencji, żeby siedziała cicho, udaję, że umarłaś. Tak! To prawda! Nie ma żadnych, nawet najbardziej szalonych, słów, których nie mogłabym wypowiedzieć, żeby tylko zamknąć jej usta. Ona rzuca oszczerstwa. Wszędzie tylko oszczerstwa, a niekiedy – moje promienne usta, kochanie ty moje! – oszczerstwa dotyczą nawet Ciebie. Czystości ty moja, biała jak śnieg! (1990, s. 42).

Te same oszczerstwa, jak nazywa je Rosa, dla Stelli są zwyczajną zasadą rzeczywistości, którą jej ciotka jednak odrzuca, oddając się we władze psychotycznej fantazji. Iluzja bierze górę nad sygnałami płynącymi z otoczenia, na tyle jednak silnymi, że Rosa wyraźnie zaczyna obawiać się o zasadność swoich projekcji psychicznych. Córka, a może zaledwie wspomnienie o niej, to skarb pilnie strzeżony przed zakusami innych. Rosa na wszelki wypadek postanawia nie weryfikować jego autentyczności. Dlatego też pomimo prześladowającego ją głodu uznaje, że nie przyszedł jeszcze czas, aby otworzyć pudełko skrywające ów niezwykle pokarm, skarb czy diament. Ten tajemniczy, obleczony w twardą skórę pokarm budzi przy tym wyraźne skojarzenia religijne, o czym najlepiej świadczy następujący ciąg eksklamacji: „Jej [Magdy] chusta! Jej powijaki! Jej całun! Pamięć o jej zapachu, święta woń utraconego dzieciątka!” (1990, s. 31).

2.2 *Przedstawienie, które uśmierca*

Sztuczki stosowane przez Rosę a mające zachować zmarłe dziecko przy życiu mogą wydawać się szokujące dla osób wychowanych w tradycji żydowskiego anikonizmu. Chwyty te czerpią bowiem z wyobrażeń doskonale znanych chrześcijaństwu, które w przeciwieństwie do judaizmu lubuje się w mnożeniu obrazów, obrazy te tworzą zaś szczególnie hierarchię. W hierarchii tej najbardziej wyeksponowane miejsce zarezerwowano dla wizerunków uobecniających zmarłego na krzyżu Chrystusa. Mowa tu rzecz jasna o całunie turyńskim oraz chuście świętej Weroniki, będących pierwowzorem dla rozwijającego się w Kościele prawosławnym kultu ikon. Odwrotną stroną kultu ikon jest jednak szczególnie bujnie rozwijający się w średniowieczu kult świętych oraz związany z nimi kult relikwii, wyraźnie zatracających o idolatrię, by nie powiedzieć fetysyzm. Podobnie oceniać można również kult maryjny szczególnie rozpowszechniony w katolicyzmie, pod którego przemożnym wpływem znajduje się główna bohaterka opowiadania, w młodości zastanawiająca się nad konwersją na katolicyzm oraz zaręczona z Polakiem.

Fetyszystyczne źródła chrześcijańskiego kultu świętych oraz czci oddawanej relikwiom, uobecniających zmarłego i przekazujących jego uzdrawiającą moc, szczegółowo opisuje Böhme w rozdziale poświęconym „chrześcijańskiej magii obrazów” (Böhme, 2012, s. 155–162). Warto tu również zaznaczyć, że tradycja chrześcijańska nie jest w tym względzie jednorodna. Ojcowie Kościoła, m.in. Tertulian oraz św. Augustyn, a za nimi św. Tomasz z Akwinu oraz Mikołaj z Kuzy, krytykowali przedstawienia wizualne jako rodzaj bałwochwalstwa (2012, s. 149–155). Tymczasem codzienne praktyki religijne, a zwłaszcza pielgrzymki do grobów świętych jako centralnych ośrodków kultu, wydawały się temu przeczyć. Podobne napięcie zauważyć można w judaizmie, gdzie zakaz przedstawień znalazł swój zapis w dekalogu, co jednak wcale nie przeszkodziło Izraelitom w składaniu hołdów wizerunkom, gdy Mojżesz czekał na górze Synaj na tablice z dziesięcioma przykazaniami, które takiego kultu zakazywały (2012, s. 143–149). Drugie przykazanie dekalogu wszak brzmi: „Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią!” Wj 20, 4 (Biblia Tysiąclecia, 2003).

Tworząc kult fetyszystycznych przedstawień, Rosa stara się zażegnać elementarny brak, w którym głód, utrata dziecka oraz deklasacja społeczna i kulturowa tworzą nierozwalną całość. Klucz interpretacyjny pozwalający na lepsze zrozumienie mechanizmu uprawianej przez Rosę idolatrii, podsuwa ostatni z (niewysłanych przez nią) listów do córki. Rosa Lublin wraca tu myślami do życia w przeludnionym i odciętym od pozostałych dzielnic Warszawy getcie. Jej zamożna, zasymilowana i mówiąca wyłącznie po polsku rodzina musi tłoczyć się w jednym mieszkaniu z innymi żydowskimi lokatorami, z którymi nie czuje już żadnej więzi. Ludzie spotykani na ulicy oraz ich ocierająca się o zabobony religijność budzą w Rosie tylko niechęć i obrzydzenie, potęgowane przez jej własne poczucie wyższości jako osoby aspirującej do konwersji na wyższy cywilizacyjnie (w jej przekonaniu) katolicyzm.

Opierając się na materiałach historycznych, Ozick szczególne miejsce w tej relacji rezerwuje dla wspomnienia tramwaju przejeżdżającego przez getto. Z tramwajem tym wiąże się pewna scena, która wydaje się emblematyczna dla całego opowiadania. Scena ta zawiera kilka sugestii interpretacyjnych pozwalających odsłonić mechanizm napędzający obsesję głównej bohaterki. Głód ma w tej scenie znaczenie decydujące:

Najbardziej zdumiewające było to, że przez miejsce naszej udręki bezpośrednio przejeżdżał najzwyklejszy w świecie tramwaj, podskakujący po najzwyklejszych w świecie torach, wiozący najzwyklejszych w świecie ludzi, którzy próbowali dotrzeć z jednej części Warszawy do drugiej. Codziennie, nawet kilka razy dziennie, ci ludzie nas widzieli. Widziały nas każdego dnia – kobiety z torbami na zakupy. Pewnego razu zauważyłam główkę sałaty wystającą z takiej torby – zielonej sałaty! Myślałam, że ślinianki mi pękną na sam widok tych liści i tej zieleni. I dziewczęta w kapeluszach. Tramwajami przejeżdżali różni zwykli ludzie z dzielnic robotniczych, mówiący niechlujnie, ale oni byli lepsi od nas, bo nas już nikt nie uważał za Polaków (Ozick, 1990, s. 68).

Świadectwo życia w getcie stanowi zarazem lustrzany odpowiednik sytuacji doświadczanej przez Rosę za oceanem, gdzie w udziale przypada jej niedojadanie, degradacja społeczna i brak zrozumienia. Historia ta to także ciekawy przykład spekulacji kojarzącej głód lub możliwość jego zaspokojenia z możliwością artykulacji lub jej brakiem. Oto Żydówka, która po polsku mówiła znacznie lepiej od niejednego Polaka, nagle traci prawo do polskości i zostaje skazana na zagładę. Śmierć poprzedzić może tu tylko deprywacja pokarmowa i społeczne odosobnienie.

Spekulacja ta jednak przyjmuje zaskakujący obrót w dalszej części tego samego listu, gdy Rosa zaczyna pisać o sobie jako o kobiecie napotkanej niegdyś w tramwaju – z osoby narażonej na głód przeobraża się w kogoś, kto ten głód może wreszcie zaspokoić: „W tym miejscu tutaj jestem jak ta kobieta wioząca sałatę w tramwaju. Opowiadałam o tym w moim sklepie, mówiłam do głuchych. Jak stałam się taką kobietą z sałatą” (1990, s. 69).

Najbardziej zaskakujące w tej spekulacji jest to, że możliwość zaspokojenia głodu wiąże się tu z utratą zdolności do swobodnego porozumiewania się. Jako „kobieta z tramwaju” Rosa, po pierwsze, bierze w posiadanie przedmiot, którym może nasycić głód i którego inni jej zazdroszczą (obok pojawiających się wcześniej córki i chusty, pojawia się tu dosłownie pożywienie, czyli

wspomniana już główka sałaty), po drugie zaś, przeobraża się w kogoś, kto w przeciwieństwie do wychowanej na klasyce rodzinie Lublinów zostaje dotknięty niemotą. W ramach stworzonej przez Rosę iluzji sałata z tramwaju pozwala zaspokoić głód (tak jak chusta pozwala uobecnić Magdę), ale również uniemożliwia artykulację, a co za tym idzie zrozumienie samej siebie.

Wybierając jedzenie, Rosa wyrzuca słownik, głos zaś oddaje fetyszystycznej fantazji – chcąc porozmawiać ze zmarłą córką, matka nakłada bowiem chustę na słuchawkę odłączonego od sieci telefonu. W tym nietypowym przebraniu słuchawka zaczyna nabierać ludzkich rysów i przeobraża się w lalkę podobną do Magdy (1990, s. 64). Sztuczka ta ma wiele wspólnego z retorycznym zabiegiem znanym jako prozopopeja, nadającej głos swoisty i osobowy zmarłym lub przedmiotom nieożywionym. W walce o przywrócenie córki do życia fetyszystyczne zabiegi matki służą jako siła animizująca, powstała z zacierającego własne ślady wspomnienia. Odegrane na nowo w fetyszu wspomnienie staje się wydarzeniem, w ramach którego zmarła córka zaistnieć może jedynie „na sposób pośredni, pomiędzy martwością i żywą obecnością, sceną pierwotną i pamięcią, utratą a rozkoszą” (Böhme, 2012, s. 359), a także, dodać można, między głodem a jego zaspokojeniem.

To istnienie pośrednie, rozpięte pomiędzy obecnością i nieobecnością, najlepiej ukazują partie epistolograficzne opowiadania. Cel takiego zabiegu jest dwojaki. Opowieść w listach, protoplastka współczesnej powieści oraz jedna z najbardziej ostentacyjnych form literackich, to odpowiedź dla czytelnika, że ten ma do czynienia ze zmyśleniem, nie ze świadectwem. Forma ta ponadto swój przedmiot omawia, ale go nie pokazuje, to zaś w opowieści Ozick wskazywać może na nieobecność zmarłej córki. Rosa, zwracając się w listach do córki, niemo zakłada, że ta może udzielić jej odpowiedzi. Jednak gra, na mocy której Rosa oddaje głos zmarłej córce, implikuje zarazem, że ona sama może go utracić. Prozopopeja – jak ujmuje to Paul de Man – to „fukcja apostrofy do istoty nieobecnej, zmarłej lub niemej, fikcja, która zakłada możliwość odpowiedzi tej istoty i przypisuje jej zdolność mówienia” (Man, 2000, s. 117). Zabieg ten jednak ma charakter obosieczny, a to z powodu groźby, jaką kryje w sobie prozopopeja – „jeśli śmierci każe się mówić, symetryczna struktura tego tropu implikuje, że – tym samym – żywi są oniemiali, zastygli we własnej śmierci” (2000, s. 121). Rosa nie potrafi wyjść poza zakłęty krąg własnych przedstawień, a tworząc fikcję obecności córki, uśmierca samą siebie, wybiera życie pośród cieni.

2.3 Przedstawienie, które karmi

Zacierające własne ślady wspomnienie (śmierć córki) nie pojawia się ani razu w analizowanym tu opowiadaniu. Czytelnik odnajdzie je jednak w pierwszym z zamieszczonych w tomie tekstów, zatytułowanym „Chusta”. W nietypowy dla literatury przedstawiającej Zagładę sposób opisuje on coś, co w języku psychoanalizy można określić jako scenę pierwotną, która zaważyła na dalszym życiu bohaterki i którą to scenę bohaterka nieustannie odgrywa na oczach czytelników. W stworzonej przez Ozick scenie pierwotnej główna bohaterka walczy z głodem własnym oraz obserwuje powolną śmierć głodową wciąż kar-

mionej piersią, kilkunastomiesięcznej córki. Niecodziennosc tego przedstawienia polega na tym, że elementy typowe dla literatury stojącej na straży świadectwa, czyli szacunek dla faktów, powieściowe prawdopodobieństwo i „nieuzbrojone” oko narracyjne, porzuca na rzecz jawnej metaforyki i ostentacyjnego zmyślenia, w którym szczególną rolę odgrywa tytułowa i wyposażona w niecodzienne właściwości chusta.

Sposób, w jaki opowiadanie to mówi o głodzie, może stanowić zawód dla kogoś, kto chciałby dowiedzieć się, na czym polega somatyczna „istota” takiego doświadczenia. Czytelnik, owszem, dowiaduje się, że „Stella była wygłodniała”, że „Rosa nie czuła głodu,” że Magda „ssała powietrze” i „płakała”, jednak opisom tym daleko do fizjologicznej szczegółowości. Najczęściej o głodzie mówi się tu metonimicznie poprzez wskazanie na jego skutki, wśród których znaleźć można „kolana jak guzy na szczudłach” czy „łokcie jak kurze kości” Stelli, czy też „patyki nóg” oraz „nabrzmiwały brzuch” Magdy, a także poprzez szokujące wzmianki o kanibalistycznym spojrzeniu Stelli skierowanym na Magdę. Więcej uwagi narrator poświęca natomiast sposobom stosowanym przez główną bohaterkę, aby zażegnać głód lub zwyczajnie go oszukać. Najważniejsze wśród nich jest ssanie, własnego kciuka (jak ma to miejsce w przypadku Rosy) lub chusty, jak czyni to Magda, gdy w piersiach matki zaczyna brakować pokarmu:

Bez żadnych narzekań, Magda porzuciła pierś Rosy, najpierw lewą, potem prawą, obie były splekane, ani śladu mleka. Wygasły przewód mleczny, obumarły wulkan, ślepe oko, zmrożona dziura, więc Magda schwyciła za koniuszek chusty i zaczęła ją ssać. Ssała i ssała, zalewając włókna wilgocią. Dobry smak chusty, mleko lniane (Ozick, 1990, s. 4–5).

Chusta zastępuje córce pierś matki w taki sam sposób, w jaki później pozwoli matce w uobecnianiu zmarłej córki. Jej „magiczne” właściwości polegają na tym, że zaczyna „wydzielać” pokarm, który pomimo braku właściwości odżywczych, pozwala uśmierzyć głód dziecka i uciszyć jego płacz, wydzielając zarazem „osobliwą woń cynamonu i migdałów” (1990, s. 5). Ów niecodzienny zapach przywodzić może na myśl perfumerkę stosowaną przez żydów na zakończenie szabatu, podczas ceremonii hawdali. Można go więc interpretować jako „symbol życia pośród wielu symboli śmierci” oraz wyraz „mocy twórczych religii żydowskiej oraz symboliki przymierza” (Friedman, 1991, s. 115–116). Taka interpretacja łączyłaby oba teksty za pomocą quasi-teologicznej relacji przyczyny i skutku. Scena pierwotna determinowałaby dalsze losy bohaterki (przyszłej fetyszystki) tak, jak anikoniczny judaizm poprzedza sprzeniewierzające mu się przez kult przedstawień chrześcijaństwo.

Model ten można wszelako nieco skomplikować, ponieważ trudno nie oprzeć się wrażeniu, że cudowność, z którą czytelnik ma tu do czynienia, jest projekcją psychiczną głównej bohaterki. Opowiadanie to, podobnie jak „Rosa”, łączy elementy relacji trzecio-osobowej z mową pozornie zależną. Wpisany w tekst punkt widzenia niewiele ma przez to wspólnego z obiektywizującym spojrzeniem narratora wszechwiedzącego, ponieważ prawda powieściowa sprowadza się do tego, co zobaczą bohaterowie. Dlatego też wszystko, co „rzeczywiście wydarzyło się” w świecie przedstawianym przez Ozick, odbyło

się tak, jak widzi to lub chciałaby widzieć sama Rosa. Pomimo iluzji bezpośredniości, wytwarzanej przez prostą składnię, *praesens historicum* oraz nasyconą czasownikami narrację, tekst ten nie mówi z samego serca teraźniejszości. Dwie perspektywy, czyli tu i teraz doświadczenia oraz tu i teraz wspomnienia, nieustannie się w niej nakładają, co sprawia, że relacja ta należy tyleż do Rosy będącej tu i teraz w obozie, jak i Rosy fetyszystki przekształcającej całe wydarzenie we wspomnieniu za pomocą swoich bardziej lub mniej wyrafinowanych fetyszystycznych wybiegów.

Mechanizm nadający chuście cudowne właściwości można ponadto tłumaczyć w oparciu o koncepcję obiektów przejściowych, czyli fetyszów tworzonych przez dzieci w stadiach rozwoju pomiędzy oralną autoerotyką a bardziej realistycznymi relacjami (Freud mówiłby tu o fazach analnej i fallicznej), które z symbiozy z matczynym obiektem (czyli piersią) pozwolą przejść w stadium usamodzielnienia i indywiduacji (Winnicott, 1954). Przedmioty przejściowe nie są częścią dziecięcego ciała, ale nie zostały jeszcze w pełni uznane za część świata zewnętrznego, zapewniając wrażenie ciepła i poczucie bezpieczeństwa, wydają się żyć własnym życiem. To pierwsze nie-ja, które nigdy nie jest całkowicie nie-mną, chroni przed zalewem lęków separacyjnych, niebędąc matczyną piersią, pierś tę jednak oznacza. Funkcjonując w przestrzeni pośredniej, w przestrzeni gry, nie reprezentuje piersi, lecz ją uobecnia, cechuje go także magiczna sprawczość oraz niewymienialność (Böhme, 2012, s. 398–399).

Cechy te doskonale widać u Ozick, gdy dziecko nasycza chustę (nie-ja) śliną, sprawiając, że chusta zaczyna uobecniać pierś matki, stanowiącą, przynajmniej w przekonaniu dziecka, integralną część jego własnego ciała. Chusta chroni i karmi, jest rzeczą-symbolem o magicznych właściwościach wywołujących efekty psychiczne, takie jak zatrzymanie łaknienia. Chusta ta jest przy tym niezastąpiona, co też jest główną przyczyną tragedii opisaną w opowiadaniu. Gdy Stella podbiera chustę, aby się nią okryć przed zimnem, Magda zaczyna płakać i opuszcza bezpieczne legowisko. Na dźwięk płaczu matka biegnie do baraków, aby odnaleźć chustę, dzięki której uda się uciszyć płaczące dziecko. Niestety jest już za późno, ponieważ dziewczynkę odnajduje obozowy strażnik i rzuca ją na płot pod napięciem elektrycznym. Szczególnie wymowna jest tu ostatnia scena: „Więc wzięła chustę Magdy i wsadziła ją sobie w usta, wpychała i wpychała dopóty, dopóki nie połknęła wilczego pisku i nie poczuła cynamonu i migdałów wyczuwalnych w ślinie Magdy; Rosa piła chustę Magdy tak długo, aż ta nie wyschła” (Ozick, 1990, s. 10).

Uwagi końcowe – literatura mimo wszystko

Wymowne dla tej sceny jest również to, że posługując się alegorią (chusta nie jest tu tylko chustą), Ozick ukazuje podwójne uwikłanie przedstawień literackich. Chusta, o której tu mowa to tyleż taśes, czyli chusta zakładana w judaizmie do modlitwy, dla pobożnych żydów symbol przymierza z Bogiem, co chusta świętej Weroniki, dla tych samych żydów fetyszystyczna i bezbożna reprezentacja, jedna z wielu form idolatrii. Posługując się alegorią, Ozick ukazuje również trudną relację pomiędzy fetyszystycznym oszukiwaniem głodu a artykulacją. Zapchana przez fetysz jama ustna nie może posłużyć

bowiem za aparat mowy, co tyleż ratuje życie w obozie (najpierw Magdzie, potem Rosie), co kładzie się cieniem na późniejszych relacjach z innymi ludźmi oraz samą sobą. Chusta, która „karmi”, służy zarazem za knebel, uniemożliwiając wypowiedzenie przeżycia w całej jego prawdzie oraz utrudniając przejście od doznania (czuję, przeżywam) do doświadczenia (wiem, co przeżyłem).

Zakończenie to wskazuje również na podejrzaną rolę przedstawień, w tym także literatury, wraz z ich aspiracjami (dążą do uobecnienia) i ograniczeniami (uobecnić nie mogą). Zakończenie to być może również podpowiada, w jaki sposób Ozick chciałaby pisać o głodzie i niedostatku. Pisarka porzuca bowiem literaturę werystycznej symulacji na rzecz ostentacyjnej parabazy, w której literatura za pomocą alegorii dokonuje deziluzji oraz odsłania własne szwy. Ten alegoryczny finał może również stanowić przestrożę dla przedstawień hiperrealistycznych, tworzących złudzenie pełnej koalescencji pomiędzy rzeczą a słowem, głodem a jego przedstawieniem. Tego typu przedstawienia zacierają bowiem trudną relację pomiędzy wrażeniem a jego reprezentacją, a dążąc do werystycznego oddania rzeczywistości zachowują się jak fetysz z całymi jego pretensjami do niewymienialności i autentyku. Stawiając literaturę (a może zaledwie pewien jej typ) w stanie podejrzenia, Ozick wcale nie zamierza jednak porzucić ani języka, ani powieściopisarstwa. Autorka *The Shawl* wybiera bowiem inny rodzaj literatury, której ostentacyjna konwencjonalność demaskuje samą siebie, aby odsłonić pęknięcia oraz nieprzystawalność pomiędzy głodem a jego przedstawieniem, ciałem a literaturą. Gest ten zarazem wydaje się mówić „literatura mimo wszystko”, stanowiąc tym samym afirmację języka oraz literatury pomimo wszystkich jej niedoskonałości.

Źródła

Ozick, C., 1990. *The Shawl*. New York: Vintage.

Bibliografia

Baer, E. R., 2012. *The Golem Redux: From Prague to Post-Holocaust Fiction*. Detroit: Wayne State University Press.

Biblia Tysiąclecia, 2003. *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Poznań: Wyd. Pallotinum. Dostępne na stronie: <<https://biblia.deon.pl/>> [dostęp 28.06.2021].

Böhme, H., 2012. *Fetyszym i kultura. Inna kultura nowoczesności*. Przeł. M. Falkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Brejnak, S., 2020. Narracje głodu czy narracje o głodzie? *Przestrzenie Teorii*, 33, s. 283–302.

Budrewicz, Z., Nycz, R., Sendyka, R. red., 2014. *Pamięć i afekty*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.

Caparrós, M., 2016. *Głód*. Przeł. M. Szafrńska-Brandt. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Dauksza A., Łebkowska, A., Nycz, R. red., 2015. *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.

Delaperrière, M., 2006. Świadeństwo jako problem literacki. *Teksty Drugie*, 3, s. 59–70. Dostępne na stronie: <http://rcin.org.pl/Content/51625/WA248_67880_P-I-2524_delaperr-swiadestwo.pdf> [dostęp 28.06.2021].

Didi-Huberman, G., 2008. *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. Kubiak Ho-Chi. Kraków: Universitas.

Doroszewski, W. red., brak daty [2021]. Głód. W: *Słownik języka polskiego pod redakcją Witolda Doroszewskiego*. Dostępne na stronie: <<http://doroszewski.pwn.pl/haslo/g%C5%82%C3%B3d/>> [dostęp 24.04.2021].

Fernández Gil, M. J., 2012. Allegorical traces of the traumatic in Cynthia Ozick's "The Shawl". *Revista de Filología Inglesa*, 33, 61–80. Dostępne na stronie: <<https://www.proquest.com/docview/1932191186>> [dostęp 28.06.2021].

Freud, S., 2007. *Psychologia nieświadomości*. Przeł. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.

Freud, S., 2009. Trzy rozprawy z teorii seksualnej. W: Freud, S. *Życie seksualne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 277–130.

Friedman, L. S., 1991. *Understanding Cynthia Ozick*, Columbia SC: University of South Carolina Press.

Gordon, A., 1994. Cynthia Ozick's "The Shawl" and the transitional object. *Literature and Psychology*, 40, 1–2, s. 1–9.

Heron, K., 1989. Idolatry in Miami. *The New York Times on the Web*. 10.09.1989. Dostępne na stronie: <<https://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/ozick-shawl.html>> [dostęp 24.04.2021].

Ian, M., 1993. *Remembering the Phallic Mother. Psychoanalysis, Modernism, and the Fetish*. Ithaca-London: Cornell University Press.

Lang, B., red., 1988. Roundtable discussion: Raul Hilberg, Cynthia Ozick, Aharon Appelfeld, Saul Friedländer. W: *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes and Meyer, s. 270–289.

Langer, L. L., 2014. Dwa głosy. Cynthia Ozick i Art Spiegelman. Przeł. J. Mikos. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Red. J. Jarniewicz i M. Szuster. Kraków-Warszawa: Instytut Książki, s. 117–125.

Man, P. de, 2000. Autobiografia jako od-twarzanie. Przeł. M. B. Fedewicz. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 106–124.

Nycz, R., 2000. *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków: Universitas.

Ozick, C., 2014. Prawa historii i prawa wyobraźni. Przeł. Z. Batko. W: *Reprezentacje Holokaustu*. Red. J. Jarniewicz i M. Szuster. Kraków-Warszawa: Instytut Książki, s. 103–115.

Ozick, C., Rainwater, C., Scheick, W. J., 1983. An interview with Cynthia Ozick. *Texas Studies in Literature and Language*, Summer 1983, 25 (2), s. 254–265.

Russel, S. A., 2011. *Głód. Historia nienaturalna*. Przeł. K. Orszulewska, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.

Schneiderman, L., 1996. Cynthia Ozick: Diverse functions of transitional objects in fiction. *Imagination, Cognition and Personality*, 15 (3), s. 207–221.

Sławek, T., 1994. *O głodzie: wiersze*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk.

Winnicott, D. W., 1953. Transitional objects and transitional phenomena. *International Journal of Psychoanalysis*, 34 (2), s. 89–97.

Witek-Tylczyńska, H., 2013. Smak głodu i głód smaku. Zapiski sytego. *Kultura Współczesna*, 3, s. 141–151. Dostępne na stronie: <https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/13_halina_witek-tylczynska_-_smak_glodu_i_glod_smaku._zapiski_sytego.pdf> [dostęp 28.06.2021].