

KAROL PORĘBA

Uniwersytet Wrocławski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
ORCID 0000-0002-3230-7723

CO ROBI ŁĄCZNICZKA SZEŚCÍDZIESIĄT LAT PÓŹNIEJ? PAMIĘĆ I NARRACJA W KSIĄŻCE DARKA FOKSA I ZBIGNIEWA LIBERY

1.

Sześćdziesiąt trzy – tyle tekstowo-ikonograficznych części składa się na książkę *Co robi łączniczka* Darka Foksa i Zbigniewa Libery. „Wiadomo, dlaczego sześćdziesiąt trzy” – pisał w opublikowanej po premierze tomu lapidarnej i pełnej niedopowiedzeń recenzji Dariusz Nowacki¹, choć dla czytelników mniej obciążonych pamięcią kulturową lub niewystarczająco dobrze znających dzieje drugiej wojny światowej odpowiedź wcale nie musiała być tak oczywista. Sześćdziesiąt trzy – tyle dni trwało powstanie warszawskie, które jednak w książce w żadnym miejscu nie zostaje nazwane wprost. W krótkich prozach Foksa nie padają daty ani nazwiska uczestników zrywu, brak tam też toponimów – nawet pedantycznie uważny czytelnik, chcąc wykazać, że ułamki fabuły ulokowane zostały przez autora *Wierszy o fryzjerach* w Warszawie, musiałby przyznać się do porażki. Artystycznych tropów wskazujących bezpośrednio na wydarzenia 1944 roku i zrujnowaną stolicę Polski nie sposób znaleźć także na kolażach Libery. Nie należałoby spodziewać się, że niepoinstruowany odbiorca z innego kręgu kulturowego w wizerunkach kobiet pozujących (czasem w mundurach, czasem bez) na tle gruzów odnajdzie ślady odsyłające do powstania warszawskiego.

A jednak kontekst historyczny dla większości polskich czytelników staje się oczywisty już przy pierwszym spojrzeniu na front książki. „*Co robi łączniczka*” – krzyczy czerwienią liter zaprojektowana przez Justynę Kucharczyk, a przygotowana przez specjalistów z Muzeum Drukarstwa w Cieszynie, okładka: technicznie

¹ D. Nowacki, *Przedmiot do podziwiania*, „Nowe Książki” 2006, nr 3, s. 71.

niedoskonała, wykonana na papierze przywodzącym na myśl podziemne publikacje z czasu okupacji hitlerowskiej. Wystarczy jednak ten jeden termin – łączniczka – by nie ryzykując błędnego umiejscowienia na osi czasu opisywanych przez autorów wydarzeń, pozostawić czytelników bez dalszych wskazówek.

Są słowa obarczone stereotypem, łączniczka do nich należy. Sanitariuszka, żołnierz, trochę markietanka. Kurierka narażająca życie. A jednocześnie przedmiot marzeń chłopców. Czasem bardzo młodych, jeszcze niewyrosłych z wieku dojrzwania. Łączniczka i chłopcy. To zestawienie jest bardzo silne

– pisał Jacek Łukasiewicz, zdradzając swoją początkową niechęć czy też niemoc do zajęcia się książką Foksa i Libery². Przy czym warto dodać, że dla urodzonego w 1934 roku, a zatem pamiętającego dzieje wojenne, Łukasiewicza postaci łączniczek prawdopodobnie musiały funkcjonować w nieco innym kontekście.

Nie ulega wątpliwości, że „łączniczka” jest swoistym słowem kluczem, otwierającym przed uczestnikami polskiej pamięci zbiorowej całą galaktykę narracji i skojarzeń krążących wokół powstania warszawskiego. Jeśli zajrzeć do internetowego *Korpusu języka polskiego PWN*, bez trudu można zauważyć, że słowo to w literaturze – a nie ryzykując wiele, wolno domniemywać, że także w innych tekstach kultury – występuje właściwie wyłącznie w kontekście konspiracji polskiej pod okupacją nazistowską³. Tytułowa fraza dzieła Foksa i Libery, z „łączniczką” jako podmiotem (i jednocześnie przedmiotem namysłu), stała też u początków koncepcji tomu. Autorzy, zapytani w wywiadzie przez Sebastiana Cichockiego o genezę książki, odpowiadali:

Darek Foks: [...] Jeśli chodzi o *Co robi łączniczka*, to na początku był tytuł, który dziesięć lat żył w samotności.

Zbigniew Libera: Po tytule przyszła symetryczna struktura złożona z sześćdziesięciu trzech części, którą Darek opisał za pomocą słów. Wygląda więc na to, że tekst był pierwszy, chociaż to nie był jeszcze ten właściwy tekst, który ostatecznie znalazł się w książce. Kolejny krok należał do mnie. Najpierw chciałem się dowiedzieć, jak właściwie wygląda łączniczka [...]⁴.

O ile fascynacja Foksa nadspodziewanie precyzyjnym słowem, dzięki swoistemu ładunkowi symbolicznemu będącym w stanie samodzielnie – „w samotności” – ukonstytuować znaczenie tekstu, nawet takiego, którego jeszcze, formalnie rzecz biorąc, nie ma, jest zrozumiała i nie wymaga dalszego komentarza (abstrahując na razie od kwestii pamięci kulturowej wywiedzionej z lat sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych XX wieku, na jakie przypada dzieciństwo i młodość autorów), o tyle należy zaznaczyć, że kończące powyższy cytat wyznanie Libery nie odnosi się do naiwnego pytania o to, jak było w rzeczywistości. „Gdy Darek pokazał mi swoją kolekcję zdjęć na temat łączniczki zebranych z Internetu, zorientowałem się, że chodzi tu o świat, gdzie może ona mieć jedynie twarz gwiazdy kina. To świat obrazów dobrze znanych” – dopowiadał artysta.

² J. Łukasiewicz, *Łączniczka*, „Odra” 2006, nr 6, s. 73–74.

³ Zob. <https://sjp.pwn.pl/korpus/szukaj/%C5%82%C4%85czniczka.html> [dostęp: 1.03.2020].

⁴ *Co robiła łączniczka. Rozmowy ze Zbigniewem Liberą i Darkiem Foksem*, [w:] *Co robiła łączniczka. Książka o książce*. Red. S. Cichocki, Bytom 2006, s. 41–42.

Palimpsestowy charakter zarówno prac Libery, jak i prozatorskich miniatur składających się na książkę jest oczywiście z ducha ponowoczesny. Tropem tym podążył m.in. Jerzy Jarniewicz: jako autor zamieszczonego na czwartej stronie okładki tzw. blurbu i towarzyszącego premierze książki szkicu, w którym powołuje się na koncepcje historiograficzne Haydena White'a, stał się ambasadorem postnarratywistycznej lektury *Łączniczki...*⁵. Swój tekst zaczyna od słów niejako współbrzmiących z wypowiedziami D. Foksa i Z. Libery, dotyczących otworzonego w lipcu 2004 roku, czyli rok przed publikacją książki, Muzeum Powstania Warszawskiego:

„Jak było?” pozostaje pytaniem głęboko zakonspirowanym, bez szansy na odpowiedź. Próby dochodzenia tego, co wydarzyło się w przeszłości, nie są niczym innym jak tylko usiłowaniem odтворzenia nieobecnej rzeczywistości, która z samej definicji istnieć już nie może: przeszłość jest „tym, co było”, a więc „tym, czego nie ma”. W zapewnianiu tej pustki udział biorą pamięć i wyobraźnia, dzięki którym przeszłość jest nie tyle dobywana z niebytu, ile tworzona. I przekształcana w opowieść, zwaną historią⁶.

Co robi łączniczka, mimo że jako niepublikowany tekst powstała przed oficjalną inauguracją muzeum, a sami twórcy jeszcze w 2006 roku zdradzali, że nie oglądali ekspozycji, wpisała się w trwającą wówczas debatę o powstaniu i o oficjalnej polityce historycznej państwa. Foks – deklarując, że nie podoba mu się martyrologiczno-militarne przedstawienie zrywu – mówił wręcz o „manipulacji na wielką skalę”⁷. Nieprzychylnie wypowiedzi można znaleźć także w wielu tekstach krytycznoliterackich towarzyszących premierze książki. Sebastian Cichocki uważał m.in. multimedialno-rozrywkową otoczkę wokół powstania⁸, a w recenzji opublikowanej na łamach „Tygodnika Powszechnego” Adam Poprawa z dezaprobatą przypominał wypowiedź Normana Daviesa, który w furażerze na głowie stwierdzał, że chciałby wziąć udział w zrywie⁹. Tymczasem punkt ciężkości w narracji Foksa i Libery jest zgoła inny: „Czegoś takiego jak powstanie nie było nigdy w historii. Takiej tragedii. Powstanie to dla mnie ukoronowanie obłędu ludzkości, wszystkich wcześniejszych wojen. To było totalne samobójstwo, koniec pewnej formacji w Polsce” – mówił Foks, a Libera dopowiadał: „Powstanie było heroiczne.

⁵ Zob. J. Jarniewicz, *Łączniczka w konspiracji*, [w:] *Co robiła łączniczka. Książka...*, s. 20–38. Tekst dostępny także online: <https://culture.pl/pl/dzielo/darek-foks-zbigniew-libera-co-robi-laczniczka> [dostęp: 1.03.2020]; oraz na łamach „Twórczości” (2006, nr 3, s. 104–108). Warte uwagi odczytania *Łączniczki...* w perspektywie nadpisywania mitów oraz wątków tożsamościowych zaproponowali też Marek Zaleski (*Pamięć w wersji kamp, czyli „Co robi łączniczka” Foksa & Libery*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 2006, t. 13, s. 83–91) oraz Dorota Jarecka i Justyna Sobolewska w rozmowie z autorami książki (*Pinup girls z kanału*, „Wysokie Obcasy”, [online] <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,3144066.html?disableRedirects=true> [dostęp: 1.03.2020]).

⁶ J. Jarniewicz, *op. cit.*, s. 20.

⁷ *Pinup girls z kanału...*

⁸ Zob. *Co robiła łączniczka. Rozmowy...*, s. 49.

⁹ Zob. A. Poprawa, *Łączniczka odkręca na inny odbiór*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 26, s. 10 dodatku. Tekst dostępny także online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/laczniczka-odkreca-na-inny-odbiior-128226> [dostęp: 1.03.2020].

Kto mógł, chwycił za broń. Jest obudowane potężnym mitem. Dla nas to raczej mit tragicznej przegranej”¹⁰.

Jeśli polityka historyczna państwa jest „manipulacją na wielką skalę”, to prywatne historiografie (Foksa i Libery, ale też każdego innego „użytkownika” owej pamięci zewnętrznej, jaką jest pamięć historyczna) są manipulacjami drobnymi. Nie dlatego, że twórcy *Co robi łączniczka* są w swoich mglistych komunikatach tekstowo-ikonograficznych bliżsi faktycznym wydarzeniom (te w rzeczywistości nie bardzo ich interesują), ale dlatego, że ich narracja – mimo iż czerpie z uposażenia kulturowego dzisiejszych odbiorców – jest zindywidualizowana i jednostkowa. Co więcej, autorzy nie roszczą sobie pretensji do bycia dysponentami prawdy historycznej, czemu w swojej książce raz za razem dają wyraz.

2.

W swoim szkicu poświęconym *Łączniczce...* J. Jarniewicz słusznie przypomina White’owski termin *emplotment* (w tłumaczeniu Ewy Domańskiej: „fabularyzacja”), który – mówiąc w największym skrócie – nazywa proces przekuwania rozproszonych danych historycznych w narrację, czyli spójną, ustrukturyzowaną opowieść, rządzącą się takimi samymi prawami, co fikcja literacka: nie bez znaczenia jest, że angielski rzeczownik *plot*, występujący przecież w terminie *emplotment*, można przełożyć jako „spisek” lub – co chyba trafniejsze w wypadku namysłu nad problemem narracji – jako „intrygę”¹¹. Wywodząc swoją teorię środków narracyjnych z myśli Giambattisty Vica, White postrzega różne tropy nie tyle jako figury retoryczne, mające za zadanie „uplastyczyć” opis i nadać mu bardziej precyzyjny sens, ale jako momenty zwrotne (gr. *trópos* – zwrot), miejsca przejściowe, intrygi właśnie. Z pism Vica autor *Metahistory* zaczerpnął także wizję rozwoju sposobów opowiadania. Włoski filozof – a za nim amerykański kontynuator jego myśli – argumentował, że dyskurs narratystyczny ewoluował ku ironii. To właśnie w ironii H. White widział najważniejszy z tropów historiograficznych. Metaforę, metonimię i synekdochę¹² uważał za naiwne, ponieważ jako elementy narracji wiążą się one z założeniem, że język jest w stanie oddawać rzeczywistość. Siła ironii jako tropu narracyjnego – powiada White – tkwi z kolei w świadomości niedostatków języka, a tym samym w niewierze w referencyjność

¹⁰ *Pinup girls z kanału...*

¹¹ Zob. J. Jarniewicz, *op. cit.*, s. 20. Więcej o *emplotment* zob. H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, [w:] *idem, Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, Kraków 2000, s. 211–236.

¹² G. Vico stwierdzał, że historia świata opisywana była w oparciu o te właśnie tropy. „Epokę bogów” charakteryzowało przejście od metafory do metonimii, „epokę herosów” – od metonimii do synekdochy, a „epokę ludzi” – od synekdochy do ironii. Później następować miałby nawrót, który dla włoskiego filozofa był tożsamy z regresem myśli ludzkiej i sprzeniewierzeniem się racjonalizmowi. Zob. G. Vico, *Logika poetycka*, [w:] *idem, Nauka Nowa*, tłum. J. Jakubowicz, oprac. i wstęp S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1966, s. 182–245. O związkach filozofii G. Vica z koncepcjami historiograficznymi H. White’a zob. E. Domańska, *Wokół metahistorii*, [w:] H. White, *op. cit.*, s. 7–30.

mowy. Autor *Metahistory* rozumiał oczywiście, że ironia jest tylko jedną z możliwych perspektyw historycznych i antycypował, iż w przyszłości straci ona status punktu widzenia niezbędnego dla oglądu dziejów¹³, jednak obserwującym czerpiące z owych „naiwnych tropów narracyjnych” obchody sześćdziesiątej rocznicy powstania warszawskiego autorom *Łączniczki...* moment ten musiał wydawać się oddalony w czasie.

W rozdzwięku między polityką historyczną a zsubiektywizowaną narracją pobrzmiewa także dyskurs związany z pojęciami tożsamości (pamięci) zbiorowej, tożsamości jednostki, a także – w punkcie dojścia – koncepcjami wielkich narracji („manipulacji na wielką skalę”?) i mikronarracji w ujęciu Jeana-Françoisa Lyotarda.

Najprostsza i najbardziej rozpowszechniona definicja terminu tożsamość mówi, że jest to „charakterystyczny aspekt charakteru jednostki lub grupy, związany z poczuciem własnej jaźni”¹⁴. Już na tym podstawowym poziomie pojęcie tożsamości zbiorowej ujawnia zatem wewnętrzną aporię. Zbiorowość – w przeciwieństwie do jednostki – nie może posiadać „poczucia własnej jaźni”, które wiąże się przecież bezpośrednio z podmiotowością, dlatego też bardziej złożone definicje tego terminu zwracają uwagę na sposób, w jaki konstruuje i renegocjuje się tożsamości zbiorowe, oraz na ich wyznaczniki – cechy stanowiące rdzeń owych „charakterystycznych aspektów charakteru grupy”. Wśród teoretyków i badaczy tożsamości istnieją dwa znoszące się wzajemnie nurty. Pierwszy model – pozytywny – bazuje na poczuciu bycia podobnym do pewnej grupy ludzi; drugi – negatywny – przeciwnie, zasadza się na różnicach i (auto)definicji siebie w opozycji do bliskiego Innego. Jamajsko-brytyjski socjolog, kulturoznawca i teoretyk kultury Stuart Hall, będąc świadomym niedoskonałości pojęcia tożsamość jako kategorii analitycznej, rozróżnił racjonalne, zdroworoządkowe rozumienie tego terminu od podejścia, które nazywa dyskursywnym¹⁵. Do pierwszego rodzaju zaliczał on teorie zasadzające się na definiowaniu siebie poprzez podobieństwo do innych ludzi czy zbiorowości lub na autoidentyfikacji przez różnicowanie. Koncepcje takie skupiają się na mówieniu o tożsamościach „istniejących” – posiadających pewną skończoną grupę cech, których wskazanie pozwala na określenie siebie. W opozycji do modelu zdroworoządkowego Hall proponuje pojęcie tożsamości jako procesu czy konstruktowi, który nigdy nie jest skończony i zawsze pozostaje w sferze „stawiania się”.

Zgodnie z koncepcją (auto)identyfikacji Halla oraz myślą Homiego K. Bhabhy, indyjskiego filozofa, jednego z twórców teorii postkolonialnej, tożsamość (także zbiorowa) konstruuje się nie tylko – jak zazwyczaj się sądzi – w odpowiedzi na wydarzenia historyczne o charakterze przełomowym. W koncepcjach tych czynnik doświadczenia kształtującego pamięć kolektywną pozostaje bez znaczenia, dopóki

¹³ H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore–London 1973, s. 434.

¹⁴ A. Giddens, P.W. Sutton, *Socjologia. Kluczowe pojęcia*, tłum. O. Siara, Warszawa 2014, s. 211.

¹⁵ S. Hall, *Introduction: Who Needs 'Identity'?*, [w:] *Questions of Cultural Identity*. Ed. S. Hall, P. du Gay, London 2000, s. 4.

nie zostanie wyeksplikowany jako mit w projekcie kulturowym – a co za tym idzie – identyfikacyjnym. Zatem według Bhabhy i Halla głównym elementem konstruującym samoświadomość jednostki jest mówienie o sobie, czyli wytwarzanie narracji o własnej tożsamości. W tym sensie jest ona zawsze efektem nazywania siebie, nadawania sobie imienia/imion. Zdaniem filozofa dopiero w chwili wymówienia swojego jestem¹⁶ zaczynamy je posiadać – eksplikując je, wpisujemy się natomiast w szereg wielu różnych dyskursów łączących się z daną identyfikacją: począwszy od kodu językowego, w którym „się wypowiadamy” (a zatem jego gramatyki, leksyki, frazeologii, form genologicznych etc.), aż po kod kulturowy oraz zawarte w nim symbole i mity.

Dla Halla tożsamości (które socjolog znacznie chętniej nazywał identyfikacjami) są sfragmentaryzowane i rozbite, przynależą raczej do sfery archiwum w koncepcji Michela Foucaulta niż do porządku metafizyczno-esencjalnego lub Heideggerowskiego *Dasein*. Co szczególnie istotne, nie są też dane na zawsze, ale nieustannie renegocjują siebie za pomocą krzyżujących się, często sprzecznych ze sobą praktyk czy dyskursów. Oznacza to, że pytanie o tożsamość jest zawsze pytaniem o sposób wyzyskiwania zasobów historycznych, kultury, języka, mitów etc. bardziej w procesie stawania się niż bycia *sensu stricto*¹⁷. W koncepcji tej, opartej na dyskursywnym modelu tożsamości, (auto)identyfikacja jest zatem zawsze skutkiem pewnego szczególnego projektu jednostki.

Terminy projekt czy konstrukcja – często nadużywane we współczesnej humanistyce – łączą się w tym wypadku bezpośrednio z pojęciem wielkich narracji, które opisał, a następnie spopularyzował w 1979 roku Lyotard. Dotyczy ono przede wszystkim pewnych kompletnych, utopijnych opowieści o świecie (takich jak np. heglizm i marksizm). Według francuskiego postmodernisty najważniejsze wielkie narracje, fundujące nowoczesność europejską, powiązane były z kluczowymi w naszej kulturze pojęciami prawdy i wolności. Najistotniejszą z nich badacz wywodzi z myśli Kartezjusza, która przyznawała filozofii szczególne, nadrzędne miejsce wobec nauki, nadawała jej rangę systemu wiedzy o istocie rzeczy, specyficznej „prawdy nad prawdami”. Lyotard wskazuje jednak, że w drugiej połowie XX wieku filozofia ostatecznie skompromitowała siebie jako miernik prawdziwości sądów o świecie. W rezultacie nadrzędna rola filozofii stała się anachronizmem, a jej miejsce zastąpiły mikronarracje, które obliczone są na doraźność i osiągnięcie konkretnego celu – zniknął tym samym wart poznania „sens” czy esencjonalna „istota bytu”. Przeszto pytać o uniwersalne prawdy narracyjne, wielkie opowieści mogące na nowo zrewidować naszą wiedzę i ustanowić nowy porządek¹⁸, a do takiej właśnie roli często pretendują narracje historyczne „sprzedawane” społeczeństwom w postaci polityki historycznej.

¹⁶ Nawiązuję tu do koncepcji *Dasein* i myśli Martina Heideggera o czasowniku „być” oraz do sposobu, w jaki koncepcję tę komentował Jacques Derrida.

¹⁷ Zob. S. Hall, *op. cit.*, s. 4.

¹⁸ Zob. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 8–10.

Warto zauważyć, że całościowe systemy wiedzy – wielkie narracje – przedstawiają rzeczywistość jako linearny oraz spójny ciąg następujących po sobie wydarzeń oraz sugerują stopniowe odkrywanie prawdy o świecie, podobnie jak to się dzieje np. w powieściach realistycznych, z których Lyotard zaczerpnął samą kategorię¹⁹. Proponując nowe ujęcie końca nowoczesności, francuski filozof sugerował zatem, że przejście od nowoczesności do ponowoczesności odbywa się właśnie poprzez nieufność do metanarracji²⁰, czyli – mówiąc językiem Vica i White'a – poetyki opartej na metaforze, metonimii czy synekdosze. Co wydaje się oczywiste, zdaniem Lyotarda wielkie narracje są współczesnymi odpowiednikiem mitów i spełniają funkcje podobne do opowieści symbolicznych w kulturach pierwotnych. Oznacza to, że ukute przez autora *Kondycji ponowoczesnej* pojęcie odgrywa rolę uprawomocniającą konkretne wyobrażenie o rzeczywistości, a także systemów aksjologicznych i sposobów tworzenia opowieści (również o sobie) z tym wyobrażeniem powiązanych. W ten sposób każda kolejna narracja, która dochodzi do głosu, staje się narracją pretendującą do bycia dominującą – narzędziem walki o tożsamość ludzi z nią się identyfikujących; i wpisuje się w klasyczny model konfliktu: jest zaangażowana w walkę o nową rzeczywistość (w sferze mitu), nabiera cech projektowych i staje się polityczna.

3.

Co robi łączniczka D. Foksa i Z. Libery gra z różnie pojmowaną pamięcią: zarówno zbiorową, jak i jednostkową, opartą na intersemiotycznym sztafazu z jednej strony (poniekąd eksherentną wobec samej książki), a z drugiej – w obu znaczeniach tego słowa – doświadczeniową (inherentną, wpisaną w kompozycję tomu); a wszystko to, zgodnie z white'owskim paradygmatem, przy wyzyskaniu wszechobecnej ironii i kontrkulturowego kampu.

Otwarta, hipertekstowa formuła *Łączniczki...* narzuca się sama – szczególnie w warstwie wizualnej tomu, ale żywiół ten nieobcy jest też prozom Foksa. Zwracają na to uwagę także sami twórcy w przytoczonym już wcześniej wywiadzie przeprowadzonym przez Cichockiego, gdzie dla określenia swojej strategii artystycznej używają m.in. pojęcia coveru, które – jak podpowiada internetowy *Słownik języka polskiego PWN* – oznacza „nową wersję utworu muzycznego wylansowanego wcześniej przez innego wykonawcę”²¹. Oczywiście w wypadku projektu tekstowo-ikonograficznego o warstwie fonicznej nie może być mowy, ale pomijając fakt posłużenia się przez twórców innymi niż przewidziane przez słownik językami wyrazu, termin ten wydaje się względnie adekwatny. W rozmowie z Cichockim Foks i Libera ostatecznie dystansują się od rozumianego w ten sposób pojęcia

¹⁹ Zob. L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012, s. 7.

²⁰ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 20.

²¹ Cover, [w:] *Słownik języka polskiego PWN* [online] <https://sjp.pwn.pl/sjp/cover;2553833.html> [dostęp: 2.02.2020].

coveru, stwierdzając, że *Co robi łączniczka* jest raczej swoistą mozaiką ułożoną z kawałków coverów, a więc nie jest coverem *sensu stricto*²². Twórcy skłaniają się tym samym raczej do – również z ducha muzycznych – strategii remiksu czy *copy n' paste* (ang. kopiuj i wklej). Odbiorca otrzymuje zatem sześćdziesiąt trzy teksty i ilustracje rozmieszczone na kolejnych rozkładówkach; w ten sposób stają się one swoistymi wydarzeniami narracyjnymi.

Fotomontaże Libery zestawiają ze sobą dwa zgoła odmienne porządki, odsyłające do różnych poziomów pamięci kulturowej: z jednej strony tej martyrologicznej, wybudzającej mity i kompleksy Polaków, z drugiej – popowej. Na tle zgruzowanego miasta artysta umieszcza bowiem rozpoznawalne twarze gwiazd kina, głównie z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych:

Można więc zobaczyć Sopię Loren z aparatem na szyi i z pustką czerni po oknie w tle. Anita Ekberg pozostaje w sytuacji akwaticznej; nie w rzymskiej fontannie przecież, lecz przy kracie u wylotu kanału. Catherine Deneuve w białym staniku, wykadrowana z *Piękności dnia*, leży na gruzie, z przodu walają się pojedyncze cegły. Jean Seberg, w wojskowej kurtce i z lornetką, pozuje na okładce jakiegoś fikcyjnego filmowego pisma. Monica Vitti wygląda z otworu okiennego w zrujnowanej kamienicy

– relacjonuje Poprawa²³. Wiele z filmowych pierwowzorów tych wizerunków należy dziś do pamięci zbiorowej użytkowników kultury, są swoistymi elementami „ikonograficznej wiedzy powszechnej”²⁴. Na fabułach, w których występowały wymienione przez wrocławskiego krytyka aktorki, wyrosły przecież całe pokolenia, w szczególności zaś roczniki pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, czyli rówieśnicy Foksa i Libery. W ten sposób autor kołaży gra nie tylko z pamięcią kulturową, opartą tam na operowaniu kliszami i rozpoznawalnymi cytatami ze świata kina, ale też z pozytywistycznym, po Lyotardowsku „wielkonarracyjnym”, idealizowaniem minionych wydarzeń i bohaterów (bohaterowie – już to określenie niesie w sobie ogromny ładunek mitograficzny). W tym sensie mamy do czynienia nie tylko z „upiększeniem”, ale też wieloznaczną metaforyzacją czy metonimizacją przedstawionych dziejów i postaci. Pamięć jako filtr oddalający jednostkę od faktycznych zdarzeń i zniekształcający przeszłość był także – do pewnego stopnia – tematem najbardziej kanonicznego tekstu kultury poświęconemu zrywowi 1944 roku: *Pamiętnikowi z powstania warszawskiego*, który Miron Białoszewski pisał w latach 1967–1968, czyli ponad dwadzieścia lat po samym powstaniu. Mimo

²² Zob. *Co robiła łączniczka. Rozmowy...*, s. 57–77.

²³ A. Poprawa, *op. cit.* Czytelników zainteresowanych intertekstualnym wymiarem kołaży Z. Libery z *Co robi łączniczka* odsyłam do tego właśnie tekstu.

²⁴ Niewykluczone, że w 2005 roku, w momencie premiery *Łączniczki...*, było to zauważalne znacznie lepiej. Dla rozważań o grach z pamięcią w książce D. Foksa i Z. Libery zagadnienie to ma niebagatelne znaczenie. Zupełnie inaczej zamieszczone tam fotomontaże odbierać musi osoba, dla której twarz Sopi i innych gwiazd kina drugiej połowy XX wieku jest rozpoznawalna, a inaczej czytelnik zaledwie świadomy nieprzystawalności wyidealizowanych, rozerotyżowanych modelek Z. Libery do powstańczej rzeczywistości. Mimo że kwestia ta wydaje mi się bardzo interesująca, wymagałaby jednak osobnego omówienia w artykule, który można by zatytułować *Co robi łączniczka sześćdziesiąt lat później, piętnaście lat później*.

niezaprzeczalnego kunsztu kompozycyjnego autora *Obrotów rzeczy* i szczególnej, pełnej zerwań i niedopowiedzeń narracji, w książce tej zauważalna jest nadmiernymi momentami fabularyzacja czy specyficzna spójność świata przedstawionego. Libera z tego aspektu pamięci – zniekształcenia przeszłości – czyni właściwie dominantę swoich prac, a wykorzystując wizerunki obiektów westchnień chłopaków z drugiej połowy XX wieku, przesuwa punkt ciężkości w stronę groteski czy kampu. Zauważalne jest to szczególnie na ilustracjach, które zamiast przedstawiać kolejne wariacje na temat łączniczki, dostarczają odbiorcy obiektów erotycznych: wyobrażeń powstańczych *pin-up girls* lub aktów, zwracających na siebie uwagę – jak słusznie podkreśla Poprawa – zaburzeniem proporcji kobiecego ciała w stosunku do tła²⁵. To kadry rozmyślnie wulgarne, na swój sposób pornograficzne czy – by posłużyć się językiem estetyki kempowej – „przeięte”; i dlatego właśnie noszące w sobie potencjał krytyczny. Połączenie wojny i erotyki nie jest zresztą wcale pomysłem nowym. Nie bez powodu obok *Pamiętnika z powstania warszawskiego* najistotniejszym kontekstem dla *Co robi łączniczka* jest kolejna kanoniczna narracja o powstaniu, czyli film Andrzeja Wajdy z 1956 roku pt. *Kanał*, w którym jedna z głównych bohaterek, odgrywana przez Teresę Izewską łączniczka Stokrotka, nawet w finałowej, pełnej dramatyzmu sekwencji, unurzana w kloace, przedzierająca się przez tytułowy kanał ściekowy, zachowuje wszelkie cechy popkulturowej seksbomby. Tak o wizerunku bohaterki Wajdy mówił w wywiadzie Foks:

wchodzi Izewska, łączniczka Stokrotka, taka laska. Ze Śródmieścia właśnie przyszła kanałami. Blondyna. Ma papierosy, częstuje go. Mówi mu, że wróciła ze Śródmieścia tylko dla niego [protagonisty odgrywanego przez Tadeusza Janczara – K.P.]. On pyta dlaczego. A ona na to: „Dlaczego? Bo jestem twoją łączniczką”. Ironizuje, to jest już gra miłosna, a jednocześnie ona jest przeciwieństwem łączniczki z innym światem, jeszcze sprzed powstania, ze światem, gdzie są papierosy, pieniądze, ciocia tej Izewskiej. Z normalnością²⁶.

Co znamienne, we fragmencie tym autor *Wierszy o fryzjerach* płynnie przechodzi od myślenia przy pomocy klisz i obrazów ku żywiłowi językowemu, który w tym wypadku przekłada się też na interpretację opisanej sceny. Foks zdradza jednak tą wypowiedzią znacznie więcej, niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Jeśli podążyc tropem tytułowej frazy – jak już pisałem, odgrywającej rolę fundamentu książki – i skonfrontować ją z powyższym odczytaniem postaci Stokrotki, okaże się, że dla przywiązanego do kategorii językowych pisarza, oprócz kulturowego obciążenia rzeczownika „łączniczka” istotne jest także słownikowe znaczenie jego źródłosłowu w rodzaju męskim: *łącznik* to także „to, co umożliwia porozumienie między ludźmi”, ale również np. „element łączący inne elementy maszyny lub przyrządu”²⁷, a wreszcie – jak podpowiada intuicja – część wspólna, występująca na styku dwóch różnych, fundamentalnych wymiarków rzeczywi-

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Pinup girls z kanału...*

²⁷ *Łącznik*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN* [online] <https://sjp.pwn.pl/sjp/lacznik;2479901.html> [dostęp: 3.03.2020].

stości, której obecność jest jednak dla ontologii tych wyimków konstytutywna. Przypomina w tym względzie rozumiane po platońsku medium, które – jak pisał amerykański pragmatysta Richard Shusterman – „będąc w środku i stykając się z dwiema rzeczami, [...] zarówno łączy terminy, między którymi występuje, jak również rozdziela je, stojąc pomiędzy nimi”²⁸. Tym samym medium (łącznik) jest jednocześnie środkiem prowadzącym do celu, jakim jest komunikacja (aspekt pozytywny), ale jest też przeszkodą, którą należy pokonać, by spełnić zamiar (aspekt negatywny) – medium jest niezbędne, by owe elementy rzeczywistości mogły istnieć niezależnie, i niezbędne do odrzucenia, by mogły osiągnąć pełnię.

Wszystkie te rozumienia słowa „łącznik” w kontekście komunikacji, w jakiej niewątpliwie uczestniczą pisarz/artysta oraz czytelnik/odbiorca, nabierają wymiaru formalnego i w taki też sposób należy rozpatrywać je w książce Foksa i Libery. W ujęciu tym tytuł *Co robi łączniczka* zyskuje nowe znaczenie: sygnalizuje namysł nie tyle nad rolą łączniczek pod okupacją hitlerowską lub faktycznymi wydarzeniami z sześćdziesięciu trzech dni powstania, ale nad strukturalnymi aspektami sześćdziesięciu trzech narracyjnych części. Bez trudu można zauważyć, że książka jest właściwie precyzyjną, hipertekstową konstrukcją, opierającą się na rozmaitych powtórzeniach, coverach i remiksach właśnie: mnóstwo tam odwołań, swoistych „linków” (przypomnę, że angielskie słowo *link* oznacza ‘powiązanie’, ‘ogniwo’, ‘więź’, ‘połączenie’, ‘łączyć’, ‘odnośnik’ etc.) do innych tekstów kultury, a także wewnętrznych refrenów, składających się na kompozycję pojedynczych części, jak i całego tomu.

Mimo wielu punktów stycznych, poszczególne fragmenty prozy D. Foksa nie układają się w żadną spójną narrację – ot, kolejny psikus poety ze Skierniewic wymierzony w historiografię i paradygmat powieści realistycznej (nadal – jak wskazywała niegdyś Susan Sontag – uważanych za najwyższą formę opowiadania świata), które zaszczepiły w uczestnikach europocentrycznej kultury zamiłowanie do fabuły. W książce nie ma też bohaterów: występujący we wszystkich częściach łączniczka, chłopcy i major są w rzeczywistości tylko archetypami. Brak sygnałów, że chodzi o jedną i tę samą dziewczynę, a nie sześćdziesiąt trzy różne łączniczki (przecież na kolażach Libery nie pojawia się jedna twarz, tylko – i nie ma w tym wielkiej przesady – wszystkie kobiece twarze świata, popkulturowe archetypy kobiecości), że chłopcy są za każdym razem tymi samymi chłopcami, a major – tym samym majorem. Tym bardziej, że – to kolejna gra narratora-trickstera z pamięcią czytelników – ostatnia z wymienionych tu „postaci” ginie w wymianie ognia, by kilka próż dalej beztrudnie toczyć konwersację z łączniczką. Status przedstawionej rzeczywistości podważa także otwierające każdy z fragmentów zdanie, zbudowane zawsze według tego samego schematu – kiedy chłopcy coś robią, łączniczka robi coś innego; np.: „Kiedy chłopcy budują barykadę, łączniczka robi notatki”, „Kiedy chłopcy swawolą jak psy, łączniczka wystawia twarz do

²⁸ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2016, s. 23.

słońca”, „Kiedy chłopcy wracają nad ranem, łączniczka pociąga nosem”²⁹. Celnie zabieg ten komentuje Jarniewicz:

Działalność anonimowych chłopców powiązana jest z działalnością równie anonimowej łączniczki – obie części zdania spaja spójnik „kiedy”. Podstępny to spójnik, spiskujący spójnik. Tak naprawdę niczego nie przesądza, wyrokuje jedynie o jednoczesności dwu wydarzeń. Bezwład językowego nawyku narzuca jednak inny sens temu pozornie jednoznaczному słowu. Domaga się, by czytać je jako spójnik łączący zdania przyczynowe, sugerujący głębsze powinowactwo dwu wymienionych czynności, jakąś między nimi współpracę czy współdziałanie. Jakby jedna czynność wynikała z drugiej, jedna drugą warunkowała. Jakby łączniczka nie mogła istnieć bez chłopców – bez nich przecież nie znajdziemy jej w tekście Foksa.

Tymczasem w zdaniach tych spotykają się czynności, które trudno ze sobą połączyć [...]. Czasem dla zmyłki zasugerowana jest jakaś łączność, ale raczej między słowami, raczej we frazeologii niż w świecie rzeczywistym („Kiedy chłopcy spoglądają na zegar, łączniczka traci czas”)³⁰.

Na tym etapie wnioski nasuwają się już same: nie ma żadnych punktów wspólnych między działaniami łączniczki (łączniczek?), a działaniami chłopców – jedne, co je spaja, to równoczesność.

Po inicyjalnym zdaniu – zauważa dalej Jarniewicz – Foks wprowadza czas przeszły, zawsze jednak poprzedzony frazą z domyślnym podmiotem „[łączniczka – K.P.] przypomina sobie”³¹. Następujące dalej mikroopowieści mają charakter czysto subiektywny, zdają się być raczej spletem różnych impresji, marzeń, wspomnień i retrospekcji, często jakby nieuświadomionych, zapośredniczonych w tożsamościowej autoidentyfikacji samej łączniczki. Pełne są, podobnie jak kolaże Libery, różnego rodzaju intertekstów, czy to odnoszących się wprost do filmowych fabuł, czy też czerpiących z mniej konkretnych stereotypów i szablonów narracyjnych. Zatem na postawione literalnie pytanie: „Co robi łączniczka?”, odpowiedzią jest po prostu: „Przypomina sobie”.

Wreszcie prozy Foksa zmierzają ku kolejnemu strukturalnemu punktowi styczniemu: zamykających (niemal) każdą z części cytatów z „kolorowego magazynu dla kobiet wroga”³², które stanowią coś w rodzaju relacji alternatywnej – zachodnioeuropejskiej, dostatniej, z ducha niejako neoliberalnej, pochodzącej z innego porządku i, jak można się domyślać, przynajmniej w części zaczerpniętej z dwudziestopierwszowiecznych czasopism tzw. kobiecych.

Ale kompozycja *Łączniczki...* oparta jest na jeszcze jednym zabiegu formalnym. Można mianowicie tę książkę czytać na dwa sposoby: linearnie, od początku do końca (i wówczas konwencjonalna ciągłość narracyjna ulega kolejnej deformacji, wywołując u czytelnika swoiste *déjà vu*) lub promieniście, poczynając od centralnego, trzydziestego drugiego fragmentu o znamienym tytule *Kiedy chłopcy stoją w rozkroku*. Jeśli czytać od środka do początku i od środka do końca tomu, szybko

²⁹ D. Foks, Z. Libera, *Co robi łączniczka*, Skierniewice 2005, fragm. 3, 5, 7 [strony nienumerowane].

³⁰ J. Jarniewicz, *op. cit.*, s. 30–31.

³¹ Zob. *ibidem*, s. 31–32.

³² Wyjątkiem od tej reguły jest fragment pierwszy i ostatni, gdzie „kolorowe czasopisma dla kobiet wroga” pojawiają się w nieco innej niż zwykle funkcji; zob. fragmenty *Łączniczki...* na stronie 136 niniejszego artykułu.

okaże się, że opisane przez Foksa strzępy wspomnień układają się w bardzo podobne, choć przeciwstawne sobie ciągi wydarzeń. Są one na tyle różne, by utrudnić odbiorcy podążającemu od pierwszych stron dzieła rozpoznanie, że te same zdania pojawiają się w książce dwukrotnie – że fragmenty z końca tomu odpowiadają tym z pierwszych jego stron – a jednocześnie są na tyle bliskie sobie, iż nie sposób nie ulec wrażeniu, że poszczególne cząstki są względem siebie pod wieloma względami wtórne i tautologiczne. W pierwszej prozie można przeczytać:

Kiedy chłopcy zaprzeczają, łączniczka podnosi głos. Cała jej rodzina para się krzykiem, więc i ona studiowała krzyk, choć od pierwszego semestru wiedziała, że to coś okropnego. Pewnego dnia zauważyła w gazecie ogłoszenie, że za niewielkie pieniądze może wziąć udział w kursie „Jak zostać łączniczką za niewielkie pieniądze”. Pomyślała sobie, że nie ma nic do stracenia. Zrobiła kurs, po którym dostała pracę w najsłynniejszym pułku. To była najlepsza decyzja, jaką podjęła w życiu. Zamiast krzyczeć bez sensu, biega po mieście i jeszcze jej za to płacą. Krzyczy, gdy chłopcy zaprzeczają, bo na kursie dowiedziała się, że należy krzyczeć, gdy chłopcy zaprzeczają. Chłopcy zaprzeczają, ponieważ przeczytali w kolorowym magazynie dla kobiet wroga, że łączniczka musi sobie od czasu do czasu pokrzyczeć. [...] Jeśli łączniczka jest w pobliżu, chłopcy kończą odprawę przed czasem, rozsiadają się wygodnie i zaprzeczają. Jeśli łączniczki nie ma w pobliżu, kończą odprawę przed czasem, szybko dopijają kawę i schodzą do lazaretu, gdzie roi się od milczących łączniczek, które wiedzą z kursów, że gdy chłopcy zaprzeczają, należy krzyczeć³³.

A w prozie ostatniej:

Kiedy chłopcy przytakują, łączniczka milczy. Cała jej rodzina para się milczeniem, więc i ona studiowała milczenie, choć od pierwszego semestru wiedziała, że to coś okropnego. Pewnego dnia zauważyła w gazecie ogłoszenie, że za niewielkie pieniądze może wziąć udział w kursie „Jak zostać łączniczką za niewielkie pieniądze”. Pomyślała sobie, że nie ma nic do stracenia. Zrobiła kurs, po którym dostała pracę w najsłynniejszym pułku. To była najlepsza decyzja, jaką podjęła w życiu. Zamiast milczeć bez sensu, biega po mieście i jeszcze jej za to płacą. Milczy, gdy chłopcy przytakują, bo na kursie dowiedziała się, że należy milczeć, gdy chłopcy przytakują. Chłopcy przytakują, ponieważ przeczytali w kolorowym magazynie dla kobiet wroga, że łączniczka musi sobie od czasu do czasu pomilczeć. [...] Jeśli łączniczka jest w pobliżu, chłopcy kończą odprawę przed czasem, rozsiadają się wygodnie i przytakują. Jeśli łączniczki nie ma w pobliżu, kończą odprawę przed czasem, szybko dopijają kawę i schodzą do lazaretu, gdzie roi się od rozwrzeszczanych łączniczek, które wiedzą z kursów, że gdy chłopcy przytakują, należy milczeć³⁴.

Co zatem robi łączniczka Foksa i Libery sześćdziesiąt lat po powstaniu warszawskim? Rezonuje z pamięcią zbiorową i tożsamością narodową? Pogrywa z indywidualną pamięcią i czytelniczą uwagą odbiorcy? Markuje opowieść o wydarzeniach roku 1944, by w rzeczywistości odsłaniać mechanizmy stojące za historiograficznymi konstruktami? Na wszystkie tak postawione pytania należy odpowiedzieć twierdząco.

³³ D. Foks, Z. Libera, *op. cit.*, fragm. 1.

³⁴ *Ibidem*, fragm. 63.

BIBLIOGRAFIA

PUBLIKACJE DRUKOWANE

- Burska Lidia, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.
- Co robiła łączniczka. *Książka o książce*. Red. S. Cichocki, Bytom 2006.
- Czapliński Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Foks Darek, Libera Zbigniew, *Co robi łączniczka*, Skierniewice 2005.
- Giddens Anthony, Sutton Philip W., *Socjologia. Kluczowe pojęcia*, tłum. O. Siara, Warszawa 2014.
- Hall Stuart, *Introduction: Who Needs 'Identity'?*, [w:] *Questions of Cultural Identity*. Ed. S. Hall, P. du Gay, London 2000, s. 1–17.
- Liotard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.
- Łukasiewicz Jacek, *Łączniczka*, „Odra” 2006, nr 6, s. 73–74.
- Nowacki Dariusz, *Przedmiot do podziwiania*, „Nowe Książki” 2006, nr 3, s. 71.
- Shusterman Richard, *Wprowadzenie*, [w:] *idem, Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2016, s. 19–34.
- Vico Giambattista, *Logika poetycka*, [w:] *idem, Nauka Nowa*, tłum. J. Jakubowicz, oprac. i wstęp S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1966.
- White Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore–London 1973.
- White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, Kraków 2000.
- Zaleski Marek, *Pamięć w wersji kamp, czyli „Co robi łączniczka” Foksa & Libery*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria literacka” 2006, t. 13, s. 83–91.

PUBLIKACJE ELEKTRONICZNE

- Cover, [w:] *Słownik języka polskiego PWN* [online] <https://sjp.pwn.pl/sjp/cover;2553833.html> [dostęp: 3.03.2020].
- Łącznik, [w:] *Słownik języka polskiego PWN* [online] <https://sjp.pwn.pl/sjp/lacznik;2479901.html> [dostęp: 3.03.2020].
- Pinup girls z kanału*. [Z Darkiem Foksem i Zbigniewem Liberą rozmawiają Dorota Jarecka i Justyna Sobolewska], „Wysokie Obcasy” [online] 2006, 4 lutego <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,3144066.html?disableRedirects=true> [dostęp: 1.03.2020].
- Poprawa Adam, *Łączniczka odkreca na inny odbiór*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 26, s. 10 dodatku; także [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/laczniczka-odkreca-na-inny-odbior-128226> [dostęp: 1.03.2020].

WHAT DOES A RUNNER DO 60 YEARS LATER?
MEMORY AND NARRATION IN *WHAT DOES A RUNNER DO?*
BY DAREK FOKS AND ZBIGNIEW LIBERA

SUMMARY

The article focuses on the narrative strategies used by Darek Foks and Zbigniew Libera in their book entitled *Co robi łączniczka* [*What does a runner do*]. The author shows how the composition of this volume works with the notions of a coherent story, reference language and the issue of memory, which is considered from the perspective of the concepts of “identity” and “collective memory”. To this end, the author refers in particular to Hayden White’s historiographic thoughts and Jean-François Lyotard’s concept of macro- and micro-narratives.

KEYWORDS: *Co robi łączniczka*, Darek Foks, historiography, Zbigniew Libera, narration, collective memory, Warsaw Uprising