

Time to say fuck you – o matce, ojczyźnie i okrucieństwie ofiar

Któż z nas miałby odwagę napisać, że matka jest „stara i nudna”, a co dopiero nazywać matkę hieną, nie mówiąc już o innych inwektywach, które aż strach przytoczyć na początku tekstu, lepiej je gdzieś skryć w późniejszych akapitach i obwarować angielszczyzną. Któż odważyłby się napisać o Polsce, że to „kraj ohydny”, a Polacy „nie rozumieją własnej historii i tożsamości nie mają, współczuć nie umieją, empatii nie znają”, że to „plemię sklajstrowane mitem”, a „indywidualność tutaj zabroniona”? (s. 31). „Chyba desperatka. / Albo dezertier w oblężeniu” (s. 54) – taką odpowiedź znajdujemy w samym *Utworze o Matce i Ojczyźnie*. Taką desperatką jest w pewnym sensie jego autorka Bożena Keff, zdecydowana wypowiedzieć niewyobrażalne. Autorka tego pełnego temperamentu, odważnego aż do bólu dzieła rozrachunkowego znana jest również jako Bożena Umińska. To filozofka, poetka, publicystka, kulturoznawczyni, wykładowczyni *gender studies* w Warszawie, autorka kilku tomików poezji oraz książek: *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w literaturze polskiej* (2001) i *Barykady. Kroniki obsesyjne – energicznego, bezpardonowego zbioru esejów i polemik* (2006).

W swym *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Keff strąca z piedestału kulturowe świętości – przede wszystkim polskie, ale nie tylko, gdyż świętość i nietykalność matki i ojczyzny to nie tylko wynalazek polski. Uświadamia nam, że nie jesteśmy społeczeństwem ludzi dojrzałych, żyjących ze świadomością wewnętrznej wolności i odpowiedzialnych za swe wybory, lecz raczej ludzi uzależnionych, trzymany na łańcuchu, często przez własnych rodziców, czy też inne autorytety. To dzieło literackie *sensu stricto* rozpisane na głosy matki i córki, którym towarzyszą komentarze narratorki i chóry o wielorakiej funkcji: raz przenoszące akcję w wyższy, filozoficzny wymiar, innym razem wypowiadające opinię ogłupiałego ogółu, to znów wyjące głosem sumienia. Widoczne są nie tylko nawiązania do elementów dramatu greckiego, polskiego dramatu romantycznego, lecz także, o czym piszą w posłowie Maria Janion i Izabela Filipiak, do kompozycji oratorium, opery, poematu. Dzieło zawiera także teksty mogące funkcjonować oddzielnie jako liryki. Ten hybrydyczny „utwór-potwór”, jak nazwała go autorka w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” (*Nielegalny plik*, wywiad K. Bielas z B. Umińską-Keff, 27.05.2008), niweczy granice gatunkowe podobnie jak wiele innych granic i przetacza się jak walec po naszych czytelniczych przyzwyczajeniach i oczekiwaniach. Pewną granicę wszakże pragnie wytyczyć koniecznie – to granica między dzieckiem a rodzicem, a także między jednostką a zbiorowością. Wytyczenie tej granicy jest bowiem warunkiem dojrzałości i wolności, może zapobiec patologiom indywidualnym i społecznym.

Narratorka przygląda się relacji matki i córki, zestawia ze sobą ich głosy – przy czym

śpiew matki obejmuje niemal całą skalę wokalną, matka lamentuje sopranem, altem i basem. Jej śpiew, tren, pieśń żałobna ogarnia wszystkie wymiary świata córki. Głos matki jest wszechobecny, nieustannie wibruje w uszach córki, nie sposób uciec przed jego zasięgiem. To, że obie kobiety mówią – gdyż córka też czasem coś piśnie – nie oznacza, że prowadzą ze sobą dialog. Matka (Meter) nieustannie nadaje, córka (Usia) zmuszona jest przede wszystkim słuchać i wchłaniać w siebie to wszystko. Matka jest szeroko rozwartą paszczą, córka jest uchem, wskazuje na to jej imię, chociaż to nie jedyne jego znaczenie. Matka boleje nad swym losem, nad tym, że nikogo on nie obchodzi, gwałcąc córkę potokiem strasznych wojennych opowieści, niejako się nimi napawając. Córka słucha („bo kto odmówi matce, kto odmówi ofierze?”, s. 19), odczuwa nawet współczucie („gdyż nie jest bez serca”, s. 16), ale tak naprawdę słuchać nie chce i nie może. Słuchała z wewnętrznym oporem i wstrętem już o wiele za długo, tak długo, aż zagnieździł się w niej gniew, zabulgotała nienawiść stłoczona pod pokrywą przyzwoitości i dobrego wychowania. Matka uskarża się na to, że „jest sama w czterech ścianach”, a Usia słusznie przeczuwa, że to ona ma być ścianą piątą, ścianą z gąbki, w którą wsiąkałaby emitowana przez matkę trucizna. Potok mowy matki, właściwie jej „paw” zalewa i zawłaszcza całą przestrzeń wewnętrzną Usi. Córka długo nie wie, jak ustalić granicę między sobą a sadystyczną Meter, żyje z nią w zabójczej symbiozie. Nic dziwnego, że doznaje psychosomatycznych objawów zatrucia, że w pewnym momencie jej samej chce się „rzygać”, że jej „jelita, żołądek, serce / ścięte w lodowaty supeł” (s. 24). Jeśli sporadycznie coś do matki mówi, to jak groch o ścianę, jej nieśmiałe postulaty odbijają się od matki i wracają do niej samej. To przykład komunikacji patologicznej, jednostronnej, naładowanej przemocą z jednej, a niemocą z drugiej strony. O objawach „zatrucia” (Muttervergiftung) w toksycznych związkach z matką pisze Hans Joachim Maaz w książce *Der Lilitkomplex. Die dunklen Seiten der Mütterlichkeit* (München 2006). W niniejszym szkicu kilkakrotnie powołuję się na publikacje tego niemieckiego psychoanalityka, co nie oznacza, że zgadzam się ze wszystkimi jego rozpoznaniem. Uważam na przykład, że zbyt jednostronnie podkreśla aspekt „deficytu matki” w naszym społeczeństwie, marginalizując kwestię dojrzałego ojcostwa, a także zbyt rygorystycznie przypisuje określone cechy i zadania poszczególnym płciom.

Wszyscy znamy baśń o Babie Jadze, która ma apetyt na Jasia i Małgosię, potrzebuje ich młodych ciał, aby się nimi dożywić. Baba Jaga to archetyp matki pożerającej. Jaś i Małgosia, jak pisze wspomniany Maaz (s. 78), nie mają innego wyjścia niż wziąć się w garść i wsadzić jędrę do – symbolicznego, rzecz jasna – pieca. Ale jak uczynić to z kobietą, która sama ledwo pieca uniknęła? Matka znękanej i upupianej Usi jest Żydówką. Cała jej rodzina została wymordowana, ona sama cudem ocalała, lecz lata wojenne były dla niej pasmem nieludzkiej udręki i poniżenia. Lata powojenne zresztą nie przyniosły zasadniczej zmiany w poczuciu obcości we wrogim, antysemickim społeczeństwie. Sprawa więc komplikuje się jeszcze bardziej. Utwór Keff to nie tylko utwór o matce, lecz także utwór wpisujący się w literaturę Holocaustu (Shoah) pisaną przez tzw. „drugie pokolenie”, przez dzieci ofiar, wypracowującą nowe konwencje, operującą

Brygida Helbig-Mischewski: Time to say fuck you - o matce, ojczyźnie i okrucieństwie ofiar
in: Pogranicza nr. 4 (81) 2009, s. 29-38

groteską, absurdem i drwiną. Jej przykładem i inspiracją dla autorki był słynny komiks *Maus* Arta Spiegelmana, w którym ojciec, ofiara i świadek Zagłady, „wymiotuje historią” w swej relacji z synem.

Terapeuci wiele mogliby zapewne opowiedzieć o snach swoich klientów, w których zjadają ich własni rodzice. Taki sen mógłby się przyśnić także Usi, gdyż jej matka jest – nie z własnej winy, co nie zwalnia jej jednak z odpowiedzialności – matką wampiryczną (*Der Lilithkomplex*, s. 68), pożerającym dzieci potworem porównywanym do bóstwa Tlaloc z mitologii azteckiej, domagającego się krwawych ofiar z dzieci. Nasuwa się także, nieprzywołana wszakże w tekście bezpośrednio, analogia do sumeryckiego, znanego także w tradycji judaizmu mitu Lilith, pierwszej żony Adama, postaci wypartej z naszej kulturowej świadomości, reprezentującej aspekt kobiecej wolności, niezależności, buntu, erotyki, której przypisuje się również skłonność do mordowania dzieci. Skutkiem wygnania Lilith z kultury, zastąpienia jej patriarchalną, podporządkowaną Ewą i zakłamanym kultem altruistycznego z definicji macierzyństwa jest, zdaniem Maaza, zniewolenie kobiety i pozbawienie jej, zwłaszcza jeśli jest matką, możliwości *otwartego* wyrażania woli niezależności, a także agresji i złości. Wygnana z raju Lilith gdzieś jednak w kobiecie pozostaje i daje o sobie znać. Agresja spacyfikowanej, a zarazem sztucznie wywyższonej kobiety-matki przybiera formy zawoalowane, niekontrolowane, stąd szczególnie niebezpieczne. Ubierana bywa w płaszcz poświęcenia i niezwykle trudno się z nią zmierzyć. Warto o tym pamiętać, przyglądając się Meter w kontekście feministycznym.

Wróćmy jednak do snów, Usia ma bowiem znaczący sen, dwukrotnie przywoływany w utworze. Jak wiadomo, psychoanalicy nadają powtarzającym się snom szczególnie duże znaczenie dla zrozumienia najistotniejszych problemów swych klientów. Wiersz o śnie Usi poprzedza *Utwór...* jako motto, a ponownie pojawia się w jego części środkowej. Usi śni się, że jest gdzieś w drodze, na dworcu, i że trzyma na rękach „jakby dziecko może kilkuletnie, / ale to nie jest dziecko tylko kosmaty jakiś strzęp wrzeszczący”, ranny, podziurawiony, poplamiony krwią. Usia początkowo się łudzi, że trzyma go tylko na chwilę, stopniowo zaczyna jednak rozumieć „że nikt tego od niej nie weźmie”. Na razie jednak nie wie, co z „tym” zrobić: „pociągi odjeżdżają i ludzie przechodzą / a ja stoję na co czekam nie wiem.” (s. 5, 35). Ten wiersz-sen to element kluczowy dla interpretacji utworu. Dzieckiem może być matka Usi. W tej interpretacji sen obrazowałby paradoksalne odwrócenie ról w relacji obu kobiet, obarczające córkę obowiązkiem „matkowania” matce, a więc odpowiedzialnością nie do uniesienia. (Podobnego zadania podejmuje się Magda, bohaterka *Bambino* Ingi Iwasiów. Tam jednak głęboko nieszczęśliwa matka-alkoholiczka nie stosuje w takim stopniu przemocy wobec córki, brak więc w tej relacji wściekłości i nienawiści. Więcej na ten temat w „Kresach” 2009, nr 1–2).

Śmiertelnie zranione i przerażone dziecko może być jednak także samą Usią. Jeśli przyjmujemy taką interpretację, niekoniecznie świadomie zaprojektowaną przez autorkę, to Usia trzyma na rękach samą siebie. To dziecko najwidoczniej nie ma matki i jedyną osobą, która może mu wyrazić współczucie i przynieść mu ratunek jest ona sama. Nikt

inny tego za nią nie robi, ludzie będą przychodzić i odchodzić, a ona na zawsze z tym dzieckiem zostanie, bezdomna i błąkająca się po dworcach. Sen jest dla Usi zwiastunem wewnętrznej prawdy, która stopniowo zaczyna w niej dojrzewać. Utwór opowiada o czymś w naszym społeczeństwie nadal bardzo niepopularnym, chociaż znanym z rozpoznania współczesnej psychologii. O tym, że tylko my sami możemy się zbawić (co nie oznacza, że nie możemy szukać wsparcia w jakiejś transcendentnej instancji). Także o tym, że nie jesteśmy w stanie zbawić własnych rodziców, niezależnie od tego, jak bardzo byśmy tego pragnęli. *Utwór...* przybliżyła nam znaną, lecz mało jeszcze zasymlowaną, w poradnikach psychologicznych nieraz zbyt banalizowaną prawdę, że aby dobrze i szczęśliwie żyć, trzeba przede wszystkim wziąć odpowiedzialność za samego siebie, zacząć kochać i szanować siebie. Zwłaszcza wtedy, gdy rodzice, często „bez własnej wiedzy i winy” traktowali nas niedobrze. Gdyż wówczas mamy tendencję do tego, aby w podobny sposób obchodzić się ze sobą, a także pozwalać innym robić to z nami. (Niekiedy mamy również tendencję, aby w ten sposób ochodzić się z innymi). Książka Keff opowiada o tym, jak trudno zachować suwerenność w relacjach z najbliższymi, budować związki dojrzałe. Daje jednak nadzieję, iż jest możliwe nauczyć się empatii wobec samego siebie, nie odbierając jej jednocześnie tej drugiej osobie. Pokazuje, że możemy i powinniśmy się bronić, walczyć o własną wolność – nawet, jeśli kochamy naszego kata i paraliżuje nas współczucie. Nie da się zbudować dobrej relacji na bazie zniewolenia.

Usia stała się tym wyjątkim „strzępem mięsa”, który widzi we śnie, ponieważ jest dzieckiem matki, która nie potrafi kochać. Meter zresztą sama była dzieckiem matki wyraźnie faworyzującej brata, dzieckiem naznaczonym „deficytem matki” (Maaz), niedostatkiem miłości, „musiała wieść dorosłe życie z pieluchą za rzadko zmienianą” (s. 66). Keff podważa w swojej książce uświęcony mit macierzyństwa automatycznie uszlachetniającego kobietę. Jednocześnie pokazuje, iż przyjęcie tożsamości poświęcającej się matki jest dla kobiety w kulturze patriarchalnej często jedyną drogą uzyskania szacunku społecznego i dostępu do domowego obszaru władzy. Po tę domową władzę kobieta dyskryminowana w przestrzeni publicznej sięga nieraz aż nadto skwapliwie.

Meter nie widzi w Usi człowieka, lecz „nicłość”, „kabinę akustyczną”, w najlepszym przypadku „srusię”. Wykorzystuje ją do własnych potrzeb. Nie kocha, rzecz jasna, także samej siebie, co typowe dla ofiar przemocy, a ona doświadczyła przemocy na skalę niewyobrażalną. I tutaj, w dziele Bożeny Keff, podobnie jak w *Bambino* Ingi Iwasiów, okazuje się, że II wojna światowa wcale nie jest od nas tak daleko, a jej konsekwencji psychologicznych boleśnie doświadczają dzieci i wnuki ofiar aż do dziś. Zarówno *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, jak i nieco późniejsze *Bambino* (choć w zupełnie inny sposób) pokazują skutki traumy wojennej na poziomie relacji najbardziej intymnych, rodzinnych. Przy czym u Keff jest to trauma największego kalibru. Keff opowiada o tym, jak strauumatyzowana ofiara staje się katem, a ponieważ nie ma już do dyspozycji winowajcy, na którym można by wziąć odwet, ofiarą staje się bezbronne dziecko. To właśnie w obronie dzieci całkowicie zdanych na samowolę dorosłych, rodziców-bogów, staje autorka, pokazując ogrom wyrządzonego im nieszczęścia i przenosząc tę problematykę

Brygida Helbig-Mischewski: Time to say fuck you - o matce, ojczyźnie i okrucieństwie ofiar
in: Pogrnicza nr. 4 (81) 2009, s. 29-38

w wymiar szerszy niż jedynie „holocaustowy”. Temat ten ma już tradycję w literaturze polskiej ostatnich lat, poruszała go m.in. Izabela Filipiak w *Absolutnej amnezji*, poruszał Wojciech Kuczok w *Gnoju*. Inga Iwasów odsłania w *Bambino* drugie dno nazywania dzieci „pociechami”, wskazując na niebezpieczeństwo redukcji ich do tej funkcji przez strauumatyzowanych rodziców.

Istotną kwestią poruszaną w *Utworze...* jest brak strategii, przy pomocy których dzieci mogłyby bronić się przed agresją ofiar, ich nieskończenie wielkim głodem zadośćuczynienia, który zaspokajają kosztem pociech. Matka dokonuje na córce psychologicznej zbrodni, nie zdając sobie z tego sprawy. Dwie świętości kulturowe gwarantują jej całkowitą bezkarność, demoralizują ją i wpędzają córkę w kozi róg poczucia winy – to uświęcony urząd matki i ofiary. Córkę ta nietykalność okrutnej matki napębia poczuciem bezsily i braku alternatywy, co jest jednoznaczne z popadnięciem w depresję, ponieważ depresja powstaje, gdy mamy wrażenie, że nie możemy kierować własnym życiem, jesteśmy sparaliżowani, nie możemy wykonać żadnego ruchu: ani „pójść ani zostać” (s. 33), „ani żyć ani umierać” (s. 54), ani się zbuntować na dobre, ani pogodzić się z losem. *Utwór...* roztacza przed nami przerażający pustką i poczuciem bezsensu symboliczny pejzaż depresji. O depresji mówi się *explicitie*, lecz symbolizuje ją także Hades, królestwo umarłych (Usia to Korusia, Persefona, żona Hadesa), symbolizują ją także bagna Missisipi pełne zwłok niewolników poległych podczas buntu. Obraz bagien pojawia się też w jednym z licznych odniesień literackich utworu, w tym wypadku do *Władcy pierścieni*: „Panie Frodo, trzeba się pilnować, / żeby pana nie wciągnęły trupie bagna! / Gadaj zdrow, pan Frodo już idzie na dno, / przyszłość pana Frodo rysuje się trupio” (s. 19). Frodo to jedno z licznych wcieleń Usi, zagrożonej zatonięciem w bagnie pełnym zwłok, w które wciąga ją matka, opowiadając swe straszne historie, porażające – co do tego obie są zgodne – próżnią znaczeń. Usia boi się, że sama już jest trupem, choć jako młoda dziewczyna pragnęła żyć z rozmachem godnym futurysty: „Genialna, młoda, niebrzydka, / z rękami w kieszeniach, rzecz jasna” (s. 28). W pewnym momencie czuje, że staje się żalonym wampirem Nosferatu z filmu Herzoga, istotą głodną miłości, która wypadła z krwiobiegu życia. Łapie się na powtarzaniu matczynej litanii: „w czterech ścianach sama, zgębiona piekielną infekcją” (s. 60). Depresję Usia dziedziczy oczywiście po matce, „tyranicy pustki”, która „porodziła” dziecko „z pustego w próżne”, której „odbija się trupem”. Matka przekazuje córce pałeczkę nerwicy. Usia cierpi na rozliczne stany lękowe, ataki paniki, „boi się dnia i boi się nocy” (s. 33), pojawiają się obrazy klaustro- i agorafobii. Klaustrofobiczny niczym zamknięta puszka jest m.in. statek kosmiczny z horroru *science fiction* *Ósmy pasażer Nostromo*, z którego bohaterką Ripley na jakiś czas utożsamia się Usia.

Można by sądzić, że Meter zaoferuje coś Usi za jej dobrowolne „rozpruwanie się na ołtarzu”, za spełnianie roli „przypadkowego świadka” (s. 16) matczynego losu. Ale nie. Matka dodatkowo jeszcze Usię upokarza tym, iż po pierwsze, odmawia jej legitymacji istnienia nieuświęconego przez cierpienie, a po drugie, wyklucza ją z mitu (Holocaustu), którym żyje, tym samym pozbawiając korzeni i tożsamości: „Co ci herosi, dziecko, /

mieli z tobą wspólnego? Ta historia mi się przydarzyła. / [...] Ty z Niczym nie masz Niczego Wspólnego” (s. 42). Jest więc Usia obca na terytorium Polski, której mieszkańcy zdają się żałować, iż Hitler „Żydów wybił, ale ich nie dobił!” (s. 32), a genealogii żydowskiej matka jej również odmawia. Ulega to pewnej zmianie dopiero pod koniec utworu. Zmienia się bowiem sama Usia. Jej walka o życie to proces bardzo długi. Widoczne postępy Usia zaczyna robić dopiero jako kobieta osiwiała. *Utwór...* pokazuje bolesny proces przecinania trującej pępowiny-smyczy tego „zgnitego niemowlęcia”. Bo Usia bardzo długo pozostaje dzieckiem, chociaż nie marzy o niczym więcej niż o ucieczce w daleki świat oraz o życiu pełnym wyzwań i przygód: „[...] urwać się swojej Meter. Chciała być zawód reporter, szastać się po świecie, / żadnej rodziny i żadnych, w morde, zobowiązań” (s. 23) Nie na darmo widzi w sobie Larę Croft, bohaterkę gier komputerowych, „agentkę świata fikcji” zdążającą na Hawaje, której – niestety – „starsza niewiasta wplątała się w śmigło” (s. 16). Kiedy tylko Usia jest szczęśliwa, robi krok w kierunku wyzwolenia, już czai się gdzieś matka, żeby jej przeszkodzić. Najlepszym na to sposobem jest wrobienie córki w poczucie winy: „Przez ciebie!!! / Wysłałam za mąż za tego łajdaka, / Bo tobie!! chciałam dać ojca!! [...] / Więc ty będziesz moim mężem, moją matką-ojcem, / bo to było dla ciebie przez ciebie z twojego powodu! (s. 23). Sposobem jest również oczekiwanie wdzięczności ze strony córki, domaganie się ciągłej opieki, odwracanie ról, zastraszanie chorobami, a więc szantaż emocjonalny. I to rzeczywiście funkcjonuje. W ten sposób „rodzice permanentnie produkują dziecko w dziecku” (s. 65), stwierdza Usia-Persefona, przenosząc swą relację z matką w szerszy wymiar społeczno-kulturowy. Bardzo długo Usia wypróbuje różnych strategii wyzwoleniowych. Lecz kto matce „fiknie?” „Kto jej do krzywdy dołoży?” (s. 54). Własnej matki w naszej kulturze nie wolno otwarcie krytykować – przynajmniej, o ile zewnętrznie wywiązuje się z roli, czyli karmi, poi, wychowuje. Wolno ją natomiast wykląć, jeśli oficjalnie z roli wypadnie i stanie się tzw. matką wyrodną. Nie mamy do dyspozycji języka, w którym wolno by nam było wyrazić krytykę matki, nie narażając się na zarzut bycia nieludzkim, tutaj kultura zakłada nam knebel na usta. Złość wobec matki przenosimy na teściową lub macochę – to zjawisko powszechnie akceptowane. Na teścia czy ojczyma nie projektujemy tyle negatywnych emocji, gdyż możemy kierować je bezpośrednio przeciwko ojcu, nie będziemy za to potępiani. Otwarta konfrontacja z ojcem jest nawet, zwłaszcza w przypadku synów, pożądana.

Wielu z nas aż za dobrze zna tę matczyną pieśń: *jeśli to zrobisz lub tego nie zrobisz, wpędzisz mnie do grobu*. Na pierwsze oznaki samodzielności Usi, dorosłego już dziecka „struchlałego ze strachu, zamarłego z opuszczenia” (s. 24), matka reaguje groźbą samobójstwa. Usia początkowo broni się jedynie „krzywym uśmiechem ironii”. Wypróbuje także innych sztuczek, aby uniknąć bezpośredniej konfrontacji, np. odkłada na bok słuchawkę telefonu, podczas gdy matka „nadaje” dalej i tego nie zauważa. Gdy Usia, młoda mężatka, zdobywa się wreszcie na odwagę i – biorąc sobie za wzór dzielną kosmonatukę Ripley – prosi, aby matka, Alien, nie zagarniała jej przestrzeni prywatnej, lecz „umawiała się jak ludzie”, matka od razu strzela z grubej rury: „Ty jesteś jak Adolf Hilter”

Brygida Helbig-Mischewski: Time to say fuck you - o matce, ojczyźnie i okrucieństwie ofiar
in: Pogranicza nr. 4 (81) 2009, s. 29-38

(s. 27). To już sceneria horroru. I już w głowie przerażonej dziewczyny rozbrzmiewa chór furii, głos społeczeństwa, wycie sumienia, odpowiednik erynii prześladowających Orestesa po zabiciu Klitajmestry: „Zabiła matkę! Matkę swoją zabiła, Orestes, serca pozbawiona!” Dopóki Usia tego chóru będzie się bała, nie dokona wyzwolicielskiego czynu. Nie udał się orestejski zamach, jak narratorka określa bunt Usi, spajając elementy kultury popularnej (film *science fiction*) z kulturą wysoką (mity greckie) w prywatną mitologię Usi. Pokonana Riplay „stoi teraz w majtkach / na korytarzu rakiety; w majtkach i w szpetnej koszulce. Przebrnęła dwa dni. / Dłużej nie da rady. Wsiada w autobus, jedzie odciąć trupa / z lampy, przypuszczalnie” (s. 27). Zauważmy wspomniany uśmiezek ironii, tym razem narratorki. Wyobraźmy sobie również przerażający strach Usi, że matka, jak wcześniej ojciec, faktycznie odbierze sobie życie, w dodatku z jej winy. Dla tego dziecka groźba samobójstwa nie jest czymś abstrakcyjnym.

Przemoc werbalna i emocjonalna matki wybija Usi każdą broń z rąk. Matka jest jak „wąż Luftwaffe pierzasty”, co „na groźę długimi wywija jęzory” (s. 54). Podczas gdy Meter walczy „jęzorem”, nie dopuszczając innych do głosu, inne ofiary Holocaustu milczą jak skamieniałe. (Piszą o tym we wstępie do *Utworu...* Janion i Filipiak, powołując się na książkę E. Hoffmann *After Such Knowledge...*, New York 2004). Milczą w swych rodzinach najczęściej także sprawcy – z fenomenem wypierania historii na planie prywatnym, rodzinnym spotykamy się w Niemczech na co dzień. Badał go m.in. Bert Hellinger. Córka więc na razie przegrywa. Wrzuca nawet od czasu do czasu własne dziecko do paszczy lwa, aby go zatkać, aby się udławił. Czasem marzy jeszcze o tym, że matka sama zainteresuje się nią, jej tożsamością, jej istnieniem, „bo nie chce chyba mojej niewoli, krzywdy i śmierci” (s. 48), lecz jest to marzenie płonne. A przecież Usia, poetka, nie chce podzielić losu autorki *Pianistki*, Elfriede Jelinek, która, „przykuta do matki”, „zbiegała i nie zbiegła” (s. 49). Przychodzi więc czas na przekleństwa, na wyrażenie wściekłości i oburzenia. Usia bluźni matce „na stronie”, mówi: „pierdol się, hieno”, raczej do samej siebie niż do matki, przynajmniej tak to sugeruje struktura tekstu. Nazywa matkę „gwałcicielką”, „pizdą”, „egotyczną ślepą kretyńką”. Ostatnia z opisanych prób „normalnej rozmowy z matką kończy się znów katastrofą, Meter proponuje bowiem: „[...] skoro masz takie pretensje i skoro ci nie odpowiadam jako twoja Matka, / To mnie zabij. Proszę!” (s. 57). Każda próba odzyskania autonomii przez córkę jest interpretowana jako zabójstwo matki.

Czy *Utwór...* jest więc oskarżeniem zabijającej, kastrującej matki? Tak, ale wyjaśnia również przyczyny i uwarunkowania matczynej przemocy. Matka jest „krwiopijczynią, z której krew wypito”, walczy z głębokim poczuciem winy z powodu, iż jako jedyna z całej rodziny przeżyła Holocaust, uciekła, zostawiając matkę i rodzeństwo na pastwę nazistów. Jest tak straumatyzowana, że aż pozbawiona wnętrza, wyzuta z siebie i z teraźniejszości, obracająca się wyłącznie w mitycznym kręgu czasu wojny. Postrzega siebie jako kawałek mięsa, flaka, i tak samo postrzega córkę, redukując ją do wymiaru, do którego redukował swe ofiary faszyzm. Piszą o tym we wstępie Janion i Filipiak.

To, że matka jest ofiarą Holocaustu, ale także, jako kobieta, ofiarą systemu patriar-

chalnego, w oczach Usi nie zwalnia jej z obowiązku „bycia człowiekiem”, nie usprawiedliwia przenoszenia przemocy na następne pokolenie. *Utwór o Matce i Ojczyźnie* nie zwalnia również ojców z odpowiedzialności. Ojciec Usi, także Żyd, głęboko rozczarowany wykluczeniem go z „ludu”, dla którego walczył, popełnił samobójstwo, kiedy Usia była dzieckiem. (W komiksie *Maus* to matka popełnia samobójstwo, podobnie jak w *Bambino* Iwasiów). A więc i ojciec opuścił Usię, a jednak jego czyn był bardziej jednoznaczny, bardziej uchwytny niż ten stan ni to życia, ni to śmierci, ni to miłości, ni to nienawiści, i Usia jest w stanie mu wybaczyć. Mowa jest jednak także o ojcach w wymiarze ogólnym, o tym, że nie są bez winy, angażując się przede wszystkim w wyścigi i wojny, twierdząc, „że nie ma jak Matka” i oddając dzieci „na pożarcie Tlaloc” (s. 68). Ojcowie to więc „cwani ludzie” – autorka, feministka, nie zapomina o takim akcencie w swej książce, aby nie powstało wrażenie, iż za wszystkie nieszczęścia świata odpowiedzialne są matki. Poza tym Keff nie pozbawia utworu akcentu pojednawczego. Wygląda na to, że po którymś z ekscesów Usia zaczyna uczyć się szacunku do siebie, bierze swoje zranione wewnętrzne dziecko na ręce, dopracowuje się w sobie także osoby dorosłej, którą stać na wewnętrzny dystans wobec matki i komunikację już na innym poziomie. Tym bardziej że matka dzieli z nią poglądy na aktualny polski antysemityzm – pewne porozumienie dokonuje się na bazie rozpoznania wspólnego wroga. Na początek dobre i to. Pozwólmy sobie na dygresję. Może w przyszłości wzmocniona wewnętrznie Usia będzie mogła i chciała od czasu do czasu wziąć matkę na ręce, tak często i na tak długo, na ile będzie miała siłę. Jeśli jednak będzie próbowała dać jej więcej, niż może, niwecząc w ten sposób własne życie, znenawidzą się i zginą obie.

Zatrzymajmy się na chwilę przy matce. Całą rodzinę jej wymordowano, mąż odebrał sobie życie, drugi mąż odszedł, pozostała jej więc tylko córka, którą kurczowo trzyma w swoich szponach. Brak jej zapewne wsparcia społecznego. Jest pozostawiona samej sobie, może też nie umie poprosić o pomoc kogoś innego niż córki. A właśnie taka pomoc z zewnątrz byłaby tu nieodzowna, gdyż sama córka tego nie udźwignie. I w tym jest tragedia.

Postaci Usi i Meter nawiązują do pary bohaterek mitycznych: Persefony, uprowadzonej przez Hadesa, zwanej także Korą, i jej matki Demeter. Ponieważ jednak bohaterki *Utworu...* nie bardzo wpisują się w ten często przywoływany przez feministki mit o miłości i lojalności w relacji matki i córki, ich imiona przybrały postać wybrakowaną: Usia zamiast Korusia, Meter zamiast Demeter. Jednocześnie te skrócone formy zwracają uwagę na to, że mamy do czynienia z ludźmi „uszkodzonymi” traumą. W końcowych partiach tekstu matka, która na chwilę przestaje pastwić się nad córką i kultywować własne cierpienie, a nawet dokonuje swego rodzaju samokrytyki („Wierz mi, może czasem za dużo gadałam, lecz i za wiele przeżyłam”, s. 61), w oczach córki przeobraża się w Hekate. Bogini ta usłyszała krzyki Persefony po uprowadzeniu jej do podziemi i pomogła Demeter odnaleźć córkę, której stała się później mentorką i towarzyszką. To akcent optymistyczny. Gdy stajemy się dorośli i zmieniamy sposób własnego reagowania, niekiedy automatycznie następują zmiany w relacjach z innymi ludźmi. Przełom we

wzajemnych stosunkach następuje w *Utworze...* po tym, jak Usia odwiedza matkę „po dłuższym czasie”, a więc ustanawia granicę dysponowania sobą. W ostatnich partiach tekstu Usia nie jest już tylko tym zgębnionym strzępem ciała reagującym wyłącznie emocjonalnie, buduje w sobie także osobę bardziej racjonalną, spoglądającą z zewnątrz na swe emocje i porządkującą je, snującą o nich *narrację*. Stąd ta „dorosła” Usia, ten jej wewnętrzny aspekt, to właśnie narratorka. Ostatnią pieśń *A ojcowie?* Usia i narratorka śpiewają już w duecie. Usia zbliżyła się do narratorki, dla której nie ma rzeczy niewyraźnych, która nie lęka się żadnych środków, by opowiedzieć wściekłość i ból, gdyż od tego zaczynamy zwykle pracę nad traumą. Zwłaszcza jeśli długo tłumiliśmy uczucia i one się stłoczyły, wytwarzając symptomy psychosomatyczne. (Maaz mówi w tym kontekście o „orku uczuciowym”, *Gefühlsstau*.) Co prawda, i narratorka „ma problemy z kręgosłupem szyjnym” „od pisania tych tu grzesznych wierszy” (s. 75), ale ból kręgosłupa to już o wiele mniej niż wampiryzm, piekielna infekcja oraz złodowaciale jelita i żołądek.

Od narratorki przejdźmy do samej autorki, która, wysyłając nam pozatekstowe sygnały np. w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”, uprawnia nas niejako do odczytywania jej tekstu jako symbolicznej autobiografii i autoterapii. Sparaliżowanym relacją z rodzicami klientom terapeuta zalecają napisanie szczerego listu do matki czy ojca i spalenie go w płomieniach, wskazując na transformującą moc takiego rytuału. Także artyści transformują traumę, pisząc. W tym wypadku teksty nie zostają spalone, lecz poddane obróbce artystycznej i przeniesione w inny wymiar. Czynił to w obrębie kultury wysokiej Franz Kafka w *Liście do ojca*, w kulturze popularnej Eminem w swych „matkobójczych” songach rappowych. Nas, oczywiście, mniej interesuje problem, czy to faktycznie autorom „pomaga”, czy to jest „moralne”, czy też nie – to kwestia bardzo osobista. Nas interesuje, czy to dobra literatura, dobry song, czy nas porusza, coś nam daje. Z wielką precyzją, gatunkowym i stylistycznym rozmachem skonstruowany *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Bożeny Keff, poruszający najośleńsze i najdrażliwsze tematy egzystencji, to literatura klasy wysokiej. Jednocześnie może posłużyć jako „narzędzie” terapii literaturą i, być może, pomagać ludziom znękanym podobnymi uczuciami wobec matek. Innych zaś może niepokoić, obrażać i być dla nich wyzwaniem. Dla nas jako społeczeństwa *Utwór...* jest nieocenionym impulsem do refleksji nad panującymi w rodzinach strukturami i strategiami przemocy, nad rolą Kościoła w Polsce (nazywanego w *Utworze...* również matką), nad tym, co wypieramy z naszej historii, oraz nad polskim antysemityzmem. I nie tylko do refleksji.

Podpisując dzieło oraz inne utwory literackie swym żydowskim nazwiskiem, autorka, której ojca po wojnie „zachęcono” do zmiany nazwiska (z Keff na Umiński), ugruntowuje swą żydowską, a zarazem artystyczną tożsamość, i z połączenia obu tych elementów czerpie siłę do wypowiedzenia najtrudniejszego. Nie ugnie jej zapewne płytka, moralistyczna krytyka tych, dla których „moralność jest coś, dzięki czemu mogą ciachać żyłkami innych” (s. 61). Stworzony przez nią język konfrontacji z matką i ojczyzną, do matki porównywaną, to bardzo indywidualny system nawiązań i aluzji do rozlicz-

nych dzieł kultury wysokiej i popularnej, literatury, filmu, muzyki, gry komputerowej, mitów i legend. Keff przeplata język filozofii i krytyki kultury językiem ulicy, sięga do rozlicznych stylizacji literackich, m.in. romantycznych, o których piszą Janion i Filipiak. Miejscami nawiązuje także do frazy Szymborskiej, czy noblistkę wręcz parafrazuje. Swoją formę rozrachunku z matką i ojczyzną, której chorobliwy antysemityzm demaskuje i doprowadza do absurdu w przerażającym dialogu starszych państwa w przychodni lekarskiej (por. *Mleko, krew i ropa. Michał Płaczek o tomie „Utwór o Matce i Ojczyźnie Bożeny Keff, „Twórczość”* 2008, nr 10) znajduje Keff w perfekcyjnym żonglowaniu ironią, groteską i czarnym humorem. Kiedy przerażona Usia-Riplay jedzie „odciąć trupa”, gdyż tak wyobraża sobie matkę, u której nie była dwa dni, „trup właśnie je kurczaka z jabłkiem” (s. 27). Gdy matka mówi: „zabij mnie”, Usia myśli „jak cię nie zabili Niemcy, / dwie armie przynajmniej, dywizje pancerne, czołgi i lotnictwo / całe cztery lata, to ja mam dać radę?” (s. 57). Keff specjalizuje się również w zaskakujących grach językowych. Wykorzystując dwuznaczności słów, rozbijając idiomy i przedstawiając zwyczajowe konteksty, dekonstruuje językowo-kulturowe oczywistości. Oto Polacy zarzucają pomordowanym Żydom, że ci „rozkładają się” na ich ziemi, oto Usi w ojczyźnie jest „obco jak z rodzoną matką”, oto po śmierci Hitlera i Stalina tylko Usia pozostała Meter „z bliskich”.

Ze względu na obrazoburczy charakter dzieła, ważne było opatrzenie tego „nielegalnego pliku” (sformułowanie autorki, „GW” 27.05.2008) spokojnym, wyjaśniającym posłowiem Janion i Filipiak. Jest ono zarazem demonstracją siostrzanego wsparcia i zrozumienia. Zauważmy jednak, że niezależnie od całej blasfemii, narratorka mimo wszystko udziela matce głosu, spisuje jej tragedię. Dawkuje historię matki niewielkimi kaskami, aby były strawne, demonstrując jednocześnie mechanizm przekazywania traumy. Pozwala nawet matce przekląć: „kurwa flak!” (s. 25). Można to odczytać jako próbę wskazania matce drogi wyzwolenia, przecież ona nie musi być święta, wystarczy, żeby była człowiekiem. W tej opowieści jest miejsce dla narracji matki i córki, choć oczywiście z perspektywy tej drugiej. Gdyż kneblowana dotąd córka musi najpierw udzielić głosu przede wszystkim sobie. Jest także, a może przede wszystkim, miejsce dla refleksji nad tym, jakie stałoby się nasze społeczeństwo, gdybyśmy spróbowali kulturować wolność, dojrzałość, tolerancję i komunikację bez przemocy, w propagowaniu której zasłynął na świecie psycholog-mediator Marshall B. Rosenberg. Projekt takiego społeczeństwa przedstawia, kończąc dzieło, narratorka, postulując m.in. zniesienie takich nazw jak „matka” i „ojciec” oraz wypowiadając się w duchu radykalnego indywidualizmu, proponując wkluczenie zamiast wykluczania „innych” wszelkiego rodzaju, Żydów, czarnoskórych, homoseksualistów, socjalistów, feministek, starych czy ubogich. „Wszędzie trzeba zmiany / i odpowiedzialności, / tak to wszystko widzę” (s. 71), powiada narratorka. To już nie jest depresja. *Time to do something*.

Brygida Helbig-Mischewski: Time to say fuck you - o matce, ojczyźnie i okrucieństwie ofiar
in: Pogranicza nr. 4 (81) 2009, s. 29-38