

Moja praca magisterska „*Język, który daje po mordzie*”. Proza Zyty Rudzkiej w perspektywie afektywnej została poświęcona językowi, w którego ukształtowaniu dostrzegłam wyjątkowo silny ładunek afektywny. Aby przyjrzeć mu się dokładniej, sięgnęłam po narzędzia „poetyki afektywnej”, określającej „[...] wzajemne oddziaływanie na siebie tekstu i odbiorcy”<sup>1</sup>. Według jej założeń czytelnik nie może pozostać obojętny wobec siły wpływającego na niego utworu – musi poddać się obecnej w nim „komunikacyjnej grze afektów”, czyli „[...] pobudzeń dziejących się w świecie przedstawionym i w narracji, lecz skierowanych ku odbiorcy”<sup>2</sup>. Szczególnie ważne były zatem dla mnie forma, konstrukcja bohaterów, ich język oraz narracja powieści: *Ślicznotka doktora Josefa*, *Krótką wymiana ognia* oraz *Tkanki miękkie*.

Za główny element afektywnego charakteru prozy Rudzkiej uznałam język, który – jak mówi autorka – „daje po mordzie”<sup>3</sup>, czyli obezwładnia i atakuje odbiorcę. To właśnie w języku wyrażają się emocje definiujące między innymi zjawisko erotyzmu oraz afekty takie jak: wstręt, strach, wstyd i gniew. Cechuje go też niezwykle specyficzna budowa, najczęściej przybierająca formę krótkich, „wybuchowych” zdań. Doskonale uwidacznia się to w następujących przykładach: „Zasiadamy w fotelach. Tylko na sekundę. Wstajemy jak na komendę” (KWO, s. 79); „Uiściłem. Poszedł do windy. Zamknąłem bez problemu” (TM, s. 73). Swą konstrukcją przypominają one pociski z broni palnej, stając się tym samym narzędziem przemocy – wszak powieści siłą i przymusem „biorą” czytelnika, zmuszają go do emocjonalnej lektury, jednocześnie odpychając językowymi zawilościami. Moc oddziaływania „afektywnego języka” uwidacznia się w wielu tekstach Zyty Rudzkiej, jednak do tej pory utwory te nie zostały poddane analizie w tym kontekście. Ów brak literaturoznawczego namysłu stał się jednym z powodów, dla których podjęłam się interpretacji twórczości autorki *Białych klisz*.

Rozdział pierwszy poświęciłam powieści *Ślicznotka doktora Josefa*. Pisarka jej osiłą konstrukcyjną uczyniła żywioł mowy, bogaty w swej różnorodności. Zdaje się on przenikać aż do samej formy, kształtu tekstu, gdyż w całym utworze nie odnajdziemy ani jednej pauzy rozpoczynającej wypowiedź dialogową poszczególnych bohaterów. Tekst sprawia wrażenie strumienia myśli, a właściwie niekończącego się strumienia mowy, w którym mieszają się głosy pensjonariuszy zamieszkujących dom starców i samego narratora. Zabieg ten nie utrudnia jednak rozpoznania konkretnej postaci. Dzieje się tak, gdyż prozaiczka uwydatnia – jak powiedziała by Bachtin – „[...] wielostylowość i różnojęzyczność języka literackiego i

---

<sup>1</sup> P. Czapliński, *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze: humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Lebkowska i A. Dauksza, Warszawa 2015, s. 373.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Z. Rudzka, *Zgubić swoje słowa*, „Dwutygodnik” 2021, nr 312, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9612-zgubic-swoje-slowa.html> [dostęp: 06.10.2022].

nieliterackiego, nie usiłuje tych właściwości osłabić, a nawet pracuje nad ich pogłębieniem [...]”<sup>4</sup>.

Co więcej, afekty i uczucia Rudzka zdaje się „przypisywać” konkretnym postaciom. Ów chwyt można dostrzec m.in. w wypowiedziach narcystycznej pani Czechny, tytułowej ślicznotki, dawnej „Miss Auschwitz” (ŚDJ, s. 83), w których wybrzmiewa przede wszystkim poczucie wyższości oraz pogarda i wstręt wobec wszelakich oznak starości. Odraza towarzyszy również jej siostrze, pani Leokadii, ale jej podłoże jest zgoła inne, wiąże się bowiem z jedzeniem, jego konsumpcją i napawającymi lękiem zaburzeniami układu trawiennego. U pana Leona z kolei czytelnik dostrzega erudycyjność i konkret, mające niejako zasłonić niemożliwe do ukrycia czułość i sentyment względem palmy *Licual grandis*. Wrażenie intelektualisty stara się sprawiać także zwykle opanowany i posługujący się językiem oficjalnym pan Henoch, który w chwilach emocjonalnego wzburzenia sięga po kolokwializmy. Jego przeciwieństwem zdaje się pan Miron, na co dzień dosadny, wulgarny i stale powtarzający mantrę głoszącą, że życie jest „skurwione” (ŚDJ, s. 227).

Dla bohaterów *Ślicznotki doktora Josefa* ważny jest sam fakt mówienia, deklamowania, gadania. Nieumiejętność słuchania rozmówcy niewątpliwie łączy wszystkich bohaterów. Funkcję unifikującą pełnią również czereśnie, o których każdy z pensjonariuszy pragnie coś powiedzieć, w których każda osoba widzi coś innego. Różnica zdań tworzy pełny obraz owoców, zdających się materializować poprzez słowa w różnorodności swych form, wywołujących ze szwankującej pamięci obrazy minionego dzieciństwa, dawnych miłości oraz beztruskich dni spędzanych z najbliższymi osobami.

Równie interesująca wydała mi się trzecioosobowa narracja przepełniona naturalistycznymi i wstrętnymi obrazami starzenia i gnicia. Przeplata się ona z urokiem młodzięcych wspomnień, dając groteskowy efekt. To pomieszenie rejestrów w sposób oczywisty konotuje bachtinowski świat na opak, świat karnawału odrzucający normy i zasady. Wszak o umieraniu mówi się tu z ironią i komizmem, a ogrom odczuwanych afektów ma za zadanie złamać kulturowe tabu oraz stereotypy przekonujące, że czas starości jest okresem wyłącznie smutku i przygnębienia, a dom starców – „poczekalnią na gilotynę”<sup>5</sup>.

Najbardziej zaskakującym oraz burzącym estetyczne przyzwyczajenia fragmentem (o)powieści stała się dla mnie kontrowersyjna, przepełniona sadystyczno-masochistycznym

---

<sup>4</sup> M. Bachtin, *Słowo w poezji i słowo w powieści*, przeł. W. Grajewski, w: *Teorie literatury XX wieku: antologia*, red. M. P. Markowski i A. Burzyńska, Kraków 2006, s. 182.

<sup>5</sup> K. Bocheńska, Z. Rudzka, *Ślicznotka doktora Josefa*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4727> [dostęp: 17.10.2022].

erotyzmem historia relacji ofiary i kata, narcystycznej Żydówki i doktora Josefa (Mengele). Rudzka szokuje czytelnika i przedstawia ten niekonwencjonalny, pełen fascynacji i erotycznego okrucieństwa „związek” w sposób umykający jednoznacznym osądom moralnym, ukazując emocjonalną ambiwalencję bohaterki, dla której trauma obozowa staje się perwersyjnym źródłem tożsamości i autokreacji.

W kolejnym rozdziale przyglądałam się narracyjnej konstrukcji *Krótkiej wymiany ognia*. Jest ona utworem, wysuwającym na pierwszy plan historie i języki trzech bohaterek. Opowieść najstarszej z nich, nazywanej mamulką, toczy się na styku baśniowości, poetyckości, folkloru i gawędy. Kobieta podejmuje rozważania na temat własnej przemijalności, czując, że niedługo zostanie usunięta niczym odpad. Nim jednak to się stanie, udaje się do studni, „trzyma się kołowrotu, jak pijany ściany” (KWO, s. 39) i opowiada swoją traumatyczną historię, zrzucając z siebie ciężar tajemnic. Mamulka rozpoczyna wywody inwokacją: „Studzienko” (KWO, s. 39) oraz trawestacją/parodią? dziecięcego wierszyka: „Mam sto latek, sto i pół, sięgam głową ponad stół” (KWO, s. 39). Zwrot do niekonwencjonalnego adresata wraz z liryczną formułą sprawiają wrażenie magicznego zaklęcia-wytrychu, pozwalającego na otwarcie sfery pamięci, przechowującej wyparte lub pozornie zapomniane reminiscencje: przymusowej polonizacji, zbiorowego gwałtu, zdrady, śmierci sióstr i dziecka. W tym sensie mamulka jawi się jako guślarka, szamanka odprawiająca pełen symbolicznych znaczeń rytuał rozmowy ze studnią, skrywającą w swych głębinach moce twórcze, tajemnicę, prawdę i młodość.

Znamiennym jest, że poetycką odmianą języka posługuje się jedynie w towarzystwie studni, tworząc narrację opartą na introspekcji. Ze swoją córką Romą, wielkomięską poetką, operuje natomiast śląszczyzną, która staje się dla obu bohaterek polem językowej bitwy. Mamulka nie sili się na czułości wobec córki, dogryza jej, nazywając „córuchą barbeluchą”, i wyśmiewa z jej pulchnej sylwetki, a Roma nie pozostaje jej dłużna. Ważnym podkreślenia jest fakt niemożności porozumienia: bohaterki rozmawiają ze sobą w tej samej odmianie polszczyzny, a nie potrafią odnaleźć wspólnego języka. Dzieje się tak, gdyż gwara stanowi jedynie rodzaj zasłony, zakrywającej prawdziwy język i wypełniające go intensywne emocje.

Autentyczność mamulki i Romy wyraża się w literackości. Roma, zawodowa poetka, przebiera w słowach, wydobywa te najlepiej pasujące lub wręcz przeciwnie – najsilniej kontrastujące z pozostałymi. Bawi się sensami, dosłownością oraz wieloznacznością, lubuje się w praktykach coverowania oraz samplowania mających na celu wprowadzenie gotowych elementów, cudzego słowa, otwierających tym samym możliwość uzyskania zupełnie nowej treści. Swój poetycki „jęzor” bohaterka wyrobiła za pomocą rozmaitych gier językowych, a

także czerpania z klisz oraz ze słowa Innego i przekształcania go na własny użytek. Monolog artystki był dla mnie szczególnie ciekawy również przez wzgląd na mnogość występujących w nim afektów (takich jak wstręt, gniew, pożądanie). Nietrudno dostrzec, że kobieta daje się kierować intensywności emocji, pozwalając agresji wpływać na poetycki język i zamieniać go w sekwencje krótkich słownych pocisków. Roma doświadcza również wstrętu wobec własnego starzejącego się ciała, „samą siebie mając za padlinę”. Ironią i prześmiewczym dystansem próbuje zakryć fakt niespełnienia się w roli matki, córki, żony, kochanki i poetki. Mimo licznych niepowodzeń kobieta nie wzbudza litości, a jej starość niewiele ma wspólnego z usuwaniem się w cień.

Najbardziej nietypowy język należy do najmłodszej z bohatererek, Zuzanny, skrzypaczki mającej słuch absolutny. Jawi się ona jako postać odcięta, milcząca, opowiadana, a nie opowiadająca. Sprawia wrażenie pozbawionej emocji, ponieważ ich nie werbalizuje. Dziewczyna nie jest zainteresowana pograżaniem się w rodzinnej przeszłości, ani nawet poświęceniem odrobiny uwagi swojej własnej. Nie powstrzymuje się przed zniknięciem, odejściem w sferę zapomnienia, niebytu. Jej ucieczkę z rodzinnego domu postrzegam jako afektywny impuls, wywołany dziedzicznym po kądzieli wstydem, za którego sprawą bohaterki *Krótkiej wymiany ognia* nie chcą, a może i nie potrafią, wspólnie przepracowywać swych urazów, rozmawiać i komunikować się.

W ostatnim rozdziale opisałam przede wszystkim (nie)afektywny język mężczyzn, bohaterów *Tkanek miękkich*. Szczególnie interesujący był dla mnie monolog Ludwika, narratora powieści, lekarza pediatry, gdyż jego narracja przypomina gotowy, zawczasu ułożony tekst, mimo iż jej struktura pozornie wskazuje na brak zastanowienia się, zaplanowania i przemyślenia wypowiedzi. Za sprawą wspomnianej formy narracyjnej język mężczyzny zdaje się najsilniej „zrobiony”. Równie istotny wydał mi się fakt, że jako lekarz bohater poddaje medykalizacji i metaforyzacji niemal każdą sferę swojego życia. W swej narracji Ludwik czasem staje się pacjentem, przygląda się swoim dolegliwościom i sam siebie diagnozuje z lekarską dokładnością. Operowanie nomenklaturą medyczną oraz niewychodzenie z roli doktora umożliwiają bohaterowi pomijanie, a nawet ignorowanie własnych uczuć i afektów. Nie są to jednak jedyne sposoby, za pomocą których Ludwik dokonuje marginalizacji emocji. Mężczyzna bardzo często wprost wyraża i podkreśla swoją obojętność, powtarzając: „Wypiętrzonych afektacji nie považam” (TM, s. 138). Lekarski kitel, przekombinowany, sztuczny język oraz medyczna termonologia tworzą swego rodzaju mur, zza którego mężczyzna nie ma zamiaru wychodzić. Owo wyjście wiązałoby się bowiem z koniecznością zmierzenia

się z podskórnym niezadowoleniem z postępującego procesu starzenia i lękiem związanym z przemijalnością.

W rozdziale poświęconym *Tkankom miękkim* zwróciłam również uwagę na wzorzec hegemonicznej męskości, który Ludwik odziedziczył po swoim ojcu. Michał w oczach syna jawi się jako pewnego rodzaju figura – rodzica, doktora, kobieciarza. Ostatnia z wymienionych ról zdała mi się konstytutywna dla starego Prokopiuka. W powieści mężczyzna został bowiem przedstawiony jako chełpliwy, wiejski Don Juan, „lubieżny staruch” (TM, s. 57), nieustannie wchodzący w przestrzeń erotyzmu i drażący ją. Jako ojciec pierwotny, Michał „[m]a władzę zabijania synów oraz seksualnego posiadania każdego wokół siebie”<sup>6</sup>, dlatego właśnie przybiera pozę wielkiego znawcy spraw seksualnych, przechwala się liczbą odbytych stosunków i deprecjonuje w tej sferze własnego syna, który z kolei, nie chcąc całkowicie „zwyrodnieć” i uchodzić za „niemęskiego”, postanawia naśladować ojca i swoich kolegów, i tak jak oni opowiadać erotyczne historie o wielkich uniesieniach, będących jedynie fantasmagoriami. Powielanie toksycznego wzorca męskości sprawiło, że obaj bohaterowie swoje emocje ograniczyli niemalże do zera, przez co rzadko i często z trudem dają wyraz przywiązaniu i trosce.

Nietrudno zauważyć, że problem z poddaniem się sile afektów i uczuć nie dotyczy kobiet, które w powieści Rudzkiej śmiało wyrażają swoje myśli i odczucia. To właśnie ich odwaga obnaża upadły, ograniczony i niszczycielski charakter hegemonicznej męskości, wymuszającej na mężczyznach uczuciowy fałsz. Kobiety nie boją się ani własnych emocji, ani władzy afektu. Tę postawę bodaj najlepiej reprezentuje doświadczona wojną Regina, której wypowiedzi bogate są w liczne powtórzenia, wykrzyknienia i wulgaryzmy, a ich forma przypomina niezaplanowany wcześniej wywód, słowotok powstały na skutek nagłego wzburzenia. Mowa Reginy jest „zdefektowana, zakłócona, nienadążająca za afektem”<sup>7</sup>, ponieważ próbuje wyrazić rozmaite przeżycia, takie jak rozczarowanie mężem i powojenny smutek. Znacząco różni się od wypowiedzi mężczyzn, na różne sposoby maskujących.

Przeprowadzone w pracy analizy doprowadziły mnie do konstatacji, że w prozie Zyty Rudzkiej dominującym i niezwykle ważnym – jeśli nie najważniejszym – elementem jest afektywnie nacechowany język. To właśnie w nim oraz w powstałej za jego sprawą konstrukcji narracji i świata przedstawionego mają swój wyraz emocje i afekty. Twórczość autorki *Białych klisz* świetnie obrazuje gniew, który raz po raz „bucha” z rubasznych, wulgarnych i

---

<sup>6</sup> D. Matuszek, *Zostać (z) ojcem. Pozycja syna we współczesnych polskich tekstach kultury*, w: *Formy męskości*, t. 2, *Studia o męskości*, red. A. Dziadek, Warszawa 2018, s. 373.

<sup>7</sup> P. Czaplński, *Poetyka afektywna...*, s. 376.

obscenicznych wypowiedzi bohaterów, a także przejawia się w zdaniach przypominających pociski wystrzelone z broni palnej. Również strach i wstyd mają swoje miejsce w powieściach pisarki. Wspomniane uczucia działają wykluczająco, bohaterowie i bohaterki próbują więc – często dość nieudolnie – zdystansować się od negatywnych doświadczeń, ukryć je za zasłoną ironii i drwiny. Interesujące wydały mi się też afekty determinujące zjawisko erotyzmu. Nie da się ich pominąć – występują niemal w każdej powieści pisarki, szokując odbiorcę i przekraczając granice *decorum*. Podobnie obrzydzenie, uwidaczniające się w naturalistycznych opisach ludzkiego ciała, które starzeje się, niszczy, popada w ruinę. Prozaiczka w swoich opisach jest dosadna, nie stosuje eufemizmów, ponieważ – jak sama konstatuje – „[Z] krzepienia serc literaturą nic dobrego nie wyszło”<sup>8</sup>. Jej powieści mają „dawać po mordzie”, atakować czytelnika, przekraczać granice gustu i zmuszać do akceptacji skandalu. I tak się dzieje. Dowodem tego są liczne – zarówno profesjonalne, jak i amatorskie – opinie czytelnicze, w których odbiorcy przyznają, że powieści Rudzkiej wywierają na nich afektywnie nacechowane wrażenie.

Krytycy literaccy oraz czytelnicy często zastanawiają się/stawiają pytanie, czy proza Zyty Rudzkiej „chce” mieć odbiorcę, skoro odpycha, atakuje go swoją narracją. Uważna i wielokrotna lektura oraz naukowa analiza twórczości autorki *Białych klisz* pozwoliły mi jako literaturoznawczyni, ale także jako czytelniczce, odkryć głęboko egzystencjalny poziom prozy Rudzkiej. Dostrzegłam bowiem, że pod odpychającą i na pozór „zimną”, oschłą narracją kryje się ogromna ludzka wrażliwość, stale poddawana próbom życiowych kryzysów i dramatów.

---

<sup>8</sup> A. Sowińska, +, „Dwutygodnik” 2018, nr 234, [https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7740-czas-na-inne-piosenki.html?fbclid=IwAR2Zy-Yn89zT9ucfkUeLfBU2Kq0wsLmd\\_VlfxZ49ULlfpGfh9HG77psSY](https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7740-czas-na-inne-piosenki.html?fbclid=IwAR2Zy-Yn89zT9ucfkUeLfBU2Kq0wsLmd_VlfxZ49ULlfpGfh9HG77psSY) [dostęp: 06.02.2023].