didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/niebezpieczne-pisanie

/ Annie Ernaux

Niebezpieczne pisanie

Tomasz Fryzeł

Być może prawdziwy cel mojego życia jest tylko taki: niechby moje ciało, moje odczucia i myśli stały się pisaniem, to znaczy czymś zrozumiałym i powszechnym, a moje istnienie rozpuściło się całkowicie w głowach i w życiu innych.

Annie Ernaux, *Zdarzenie*, tłum. Agata Kozak

O

twieram *Wstyd* (*La Honte*, 1997). „Mój ojciec chciał zabić moją matkę pewnej czerwcowej niedzieli, wczesnym popołudniem” (Ernaux, 2011a, s. 213) – pisze Annie Ernaux w pierwszym zdaniu książki. Potem przedstawia okoliczności zdarzenia: wizyta w cukierni, zmiana sukienki z „niedzielnej” na „łatwą do prania”, przymknięcie okiennic, obiad, audycja radiowa w tle. Chłodny styl. Dużo szczegółów, które na zawsze zrosną się z tamtym dniem. Zły nastrój matki. Kłótnia podczas posiłku. Umycie naczyń. Milczenie ojca.

Jego spojrzenie zawieszone na jakimś punkcie gdzieś za oknem. Ernaux używa czasu przeszłego dokonanego (*passé composé*) – styl bliski językowi codziennemu. Relacja, dokument: partytura ruchów, siatka spojrzeń, wizja lokalna sytuacji. Zapis wyprany z emocji; ograniczony do faktów i skoncentrowany na precyzyjnym zainstalowaniu obrazu zdarzeń w świadomości czytelnika (s. 213). „Pisząc, muszę czasem bronić się przed liryzmem gniewu lub cierpienia" – napisze później w innym tekście (Ernaux, 2024c, s. 57).

Ciężki oddech ojca. Drżenie jego ciała. Nagły, chrapliwy dźwięk. „Wstał i zobaczyłam, jak chwyta matkę". Ucieczka dziewczynki. „Ma fille!" – „Moja córko!" – wołanie matki. Zbieganie po schodach. „W słabo oświetlonej piwnicy ojciec trzymał matkę za ramiona lub za szyję. W drugiej ręce miał sierp do rąbania drewna" (Ernaux, 2011a, s. 213, 214). Czas przeszły niedokonany (*imperfait*): wrażenie, że czynność trwa i pozostaje w zawieszeniu. I nagle – przejście do czasu teraźniejszego: „Z tego momentu pamiętam już tylko płacz i krzyki. Potem jesteśmy znowu w kuchni. Ojciec siedzi przy oknie, matka stoi przy kuchence, a ja siedzę na dole schodów". Statyczny, wewnętrznie rozedrgany obraz rodziny. Dziewczynka płacze. „Dlaczego płaczesz? Tobie nic nie zrobiłem" – powtarzał ojciec. „Przyniesiesz mi nieszczęście" (s. 214) – powiedział, a te słowa zostają w pamięci autorki. Sytuacja zawieszona w nieustannej teraźniejszości i zarazem obraz z przeszłości, który nie może się dokonać. „Był 15 czerwca 52 roku. Pierwsza precyzyjna i pewna data z mojego dzieciństwa".

„Zapisuję tę scenę po raz pierwszy" – informuje autorka kilka zdań później. Istotny staje się już nie tylko przebieg tamtego zdarzenia, ale także sam akt jego wyrażania za pomocą słów. Nacisk położony jest na aktualne działanie Ernaux. Pisanie – ujawnione, rozgrywające się w nieustannym tu i teraz

lektury – staje się czynnością o dojmującej stawce egzystencjalnej i działaniem wystawionym na oglądanie. To działanie związane z nieodwracalnością. Tak jak nieodwracalne było to, co wydarzyło się wtedy, tak nieodwracalne jest to, co wydarza się teraz – ubieranie w słowa materii pamięci. „Do teraz wydawało mi się to niemożliwe, nawet w prywatnym dzienniku" – dodaje (s. 214). Pisanie staje się konfrontacją z niemożliwością; wejściem na jej terytorium. Stawką i gwarantem skuteczności tego działania jest potencjalność kary, której spodziewała się autorka – wizualizowała sobie, że gdy to zapisze, pisanie przestanie być możliwe. „Jakby to był czyn zakazany, który musi pociągnąć za sobą karę". Kara jednak nie nadchodzi. „Rodzaj ulgi w momencie, gdy orientuję się, że kontynuowałam pisanie jak wcześniej, jak gdyby nic strasznego się nie wydarzyło" – zapisze w nawiasie, jak performerka analizująca własny gest (s. 214).

Widzimy autorkę, jak zapisuje sytuację po raz pierwszy. Obserwujemy to nie tyle jak literaturę, ile raczej jak performans – akt, w którym czytelnik staje się świadkiem nieodwracalnego. Pytanie nie brzmi już: co pisze, ale – co się dzieje, gdy pisze. Ten zwrot perspektywy – od „o czym pisze" do „co się dzieje, gdy…" lub „co robi, gdy zapisuje" – wyznacza moje czytanie Ernaux. Chcę obserwować ją jak performerkę. Jej praktyka pisarska jest rozbudowanym, laboratoryjnym w swojej istocie projektem, który można nazwać auto- lub metaperformatycznym. Każda książka jest performansem, w którym autorka podejmuje ryzyko: wystawia własne ciało, emocje, pamięć na cudze spojrzenia.

Chcę stać się widzem tej, która pisze. Będę obserwował jej gesty i ich konsekwencje, aż do wypreparowania kilku fragmentów jej metody. Odnosząc się do fragmentów, chcę odnosić się do całości. W tym, co jest, widzieć znaki tego, co było, i tego, co nastąpi.

Ta metoda ma swoją podstawową jednostkę: zdarzenie. Nieodwracalny akt, który wpływa na przyszłe życie, a w swojej niewypowiadalności nieustannie wymyka się narracji. Konkretne, przychodzące z przeszłości, aktualizujące się w akcie pisania i otwierające się na czytelnika, naznacza treść i formę jej dzieła. Stanowiąc istotę jej twórczości – sprawdzane, kontemplowane i konstytuowane w samym akcie zapisu – niesie w sobie jej fundamentalne postulaty: radykalną uczciwość wobec własnego życia, traktowanie doświadczenia jednostkowego jako świadectwa epoki oraz uznanie, że to, co najintymniejsze i cielesne, splecione jest z historią i wspólnotą. Zdarzenie – zapisane, ujawnione – staje się także sceną konfrontacji z egzystencjalnymi lękami, przede wszystkim przed zatraceniem tożsamości własnego „ja" oraz z pragnieniem ocalenia doświadczenia. W konsekwencji powstaje matryca doświadczania – metoda, dzięki której jednostkowe przeżycie zostaje przekształcone we wspólną formę przeżywania świata.

Jej pisanie jest nierozerwalnie – na wielu poziomach – złączone z egzystencją. To, co przeżyte, staje się treścią literatury, zaś przeżywanie – zaczynem pisania i gwarantem jego umocowania w prawdzie. Ta zależność prowadzi do nierozdzielności przeżycia i pisania; do sytuacji, w której doświadczenie jest warunkiem pisania w takim stopniu, że można między nimi postawić znak równości. Pisanie staje się kolejną warstwą palimpsestu – kolejną warstwą egzystencji. W konsekwencji prowadzi to do radykalnego rozszerzenia definicji „pisania". Pisać to znaczy przeżywać świat – w całej jego złożoności; siebie – jako zanurzonej „w rozległym odczuciu zbiorowości" (Ernaux, 2022c, s. 233); czas – jako rezerwuar idei, zdarzeń, myśli, które przechodzą przez jednostkę, czyniąc ją tą, którą jest w chwili obecnej; działanie – jako nieodwracalny udział w nieustannie rozszerzającej się wspólności. Pisanie przestaje być zapisywaniem rzeczy, staje się kondycją, wrażliwością, sposobem bycia, powołaniem człowieka i egzystencjalnym performansem –

sposobem patrzenia, działania i doświadczania. „Nie pracuję na słowach. Pracuję na swoim życiu” – zapisze w 1990 roku w swoim prywatnym dzienniku (Ernaux, 2011, s. 101).

Ernaux materializuje zdarzenia w postaci literackich obiektów. Każda z tych książek jest zwięzła, niemal ascetyczna w formie. Chociaż w Polsce część z nich wydana została w zbiorczych tomach zatytułowanych *Bliscy*, *Ciała*, *Życie zewnętrzne*, to oryginalnie publikowane są przez wydawnictwo Gallimard w pojedynczych, niewielkich rozmiarów tomikach. Na okładce: *Zdarzenie* (*L’évenément*), *Miejsce (La place)* albo *Wstyd* (*La honte)*. Tytuł w połączeniu z minimalistyczną formą tworzy performatywne napięcie. Nie tylko literatura, lecz także – obiekt. Abstrakcyjne pojęcie, wymykające się zdarzenie, które zyskują materialność i formę. To jest to zdarzenie. To jest ten wstyd. „Nadawać tytuły momentom życia – tak, jak robi się to w szkole z fragmentami literackimi – to może sposób na to, by nad nimi zapanować?” – napisze w jednej ze swoich książek (Ernaux, 2011b, s. 909). Nazwanie momentu nadaje mu status „sceny”, do której można powracać, i potwierdza jego materialność.

Zbiorcze wydanie *Écrire la vie* (2011), opatrzone fotografiami i gromadzące niemal wszystkie jej dotychczasowe prace, ujawnia skalę przedsięwzięcia – tysiąc osiemdziesiąt cztery strony – i wskazuje na kolejną cechę jej metody: palimpsestowość i nadpisywanie znaczeń. Teksty Ernaux składają się na spójny, otwarty i nieustannie nadpisywany projekt – książki wzajemnie się oświetlają, dopełniają i aktualizują, tworząc jedną, żywą i dynamiczną całość. To, co się zdarzyło, istnieje w tym, co aktualne. Palimpsest doświadczenia, którego kolejne warstwy pozostają w nierozerwalnej łączności z tymi wcześniejszymi. To, co raz przeżyte i zapisane, w kolejnych aktach pisania powraca, stając się zarazem tematem i materią następnych warstw.

Urodziła się w 1940 roku jako Annie Duchesne w normandzkim Lilebonne, niewielkim miasteczku w dolinie Sekwany. Kilka lat później, wraz z rodzicami – drobnymi sklepikarzami wywodzącymi się ze środowiska robotniczego – przeniosła się do pobliskiego Yvetot. To właśnie tam zaczęła rozgrywać się scena fundamentalnego dla niej pęknięcia: między ciasną codziennością domu, w którym rozbrzmiewała gwara klientów sklepu, a przestrzenią szkoły, niosącej ze sobą inny język, inne wartości, inny sposób bycia. Tam też – w kuchni wciśniętej między sklep a kawiarnię, w piwnicy pod podłogą domu i w pokoju na strychu – rozegrała się scena, która powraca wraz z otwarciem *Wstydu*.

W 1952 roku ma dwanaście lat, a 15 czerwca – najwcześniejsza data z jej życia, którą pamięta – staje się dla Ernaux momentem granicznym, od którego zaczyna istnieć świadomość czasu. „Wcześniej istnieje tylko przesuwanie się dni i dat zapisywanych na tablicy i w zeszytach” (Ernaux, 2011a, s. 214) – zanotuje po latach.

W dzienniku pisarskim *L’atelier noir* (2011, uzupełniony w 2022), Ernaux często nadaje swoim projektom tytuły nie w formie znanych nam dziś nazw, ale lat, w których miały miejsce wydarzenia. *Wstyd* figuruje tam po prostu jako „52” – rok, w którym doszło do opisywanego faktu. Pierwsza myśl o książce, która powstanie w 1996 roku, pojawia się sześć lat wcześniej. 2 kwietnia 1990 roku notuje: „Co byłoby dla mnie *niebezpieczne* – a więc ekscytujące – do napisania? Czerwiec 52” (Ernaux, 2022b, s. 66).

Wejście na teren niebezpieczny staje się dla Ernaux jednym z motorów pisania – źródłem ekscytacji i pragnienia. „Jest jedna rzecz, którą wiem ponad wszystko: mogę pisać tylko w sposób niebezpieczny. Poza tym, nie ma dla mnie nic. Przynajmniej na początku, w momencie ruszania z miejsca” (s. 52) – zanotuje rok wcześniej. Niebezpieczeństwo, obecne u źródeł pisania, od

razu konstytuuje je jako działanie. Niebezpieczeństwo to nie wtórne odtwarzanie rzeczywistości w jej status quo, lecz aktywne przekształcanie, nakłuwanie, ujawnianie. To akt wejścia w przestrzeń, gdzie czai się zagrożenie, czyhające na ciało i egzystencję. Niebezpieczne pisanie polega na aktywnym działaniu w obrębie tego, co zagraża: wymaga decyzji, nie pozwala na wycofanie, wiąże się z bólem. Dla Ernaux niebezpieczeństwo nie jest tematem – jest samą istotą jej pisarskiego procederu. Nie należy tylko do sfery myśli, ale polega na poddaniu ciała i świadomości temu, co wymyka się kontroli. Dotyczy nie tylko prywatności, lecz także prawa i kultury. Chociaż autorka zdaje się całkowicie kontrolować swój styl, to równocześnie oddaje władzę nad tym, co ten styl poprzedza i determinuje – nad doświadczeniem, które staje się równoczesne z pisaniem. „Uczynić z pisania przedsięwzięcie nie do zniesienia" – napisze w *Pamięci dziewczyny* (Ernaux, 2024b, s. 107). „Zawsze chciałam pisać tak, jakbym, miała być nieobecna w momencie ukazaniu się tekstu. Pisać tak, jakbym miała umrzeć" (Ernaux 2011a, s. 879) – pierwsze zdanie *L'occupation* (2002).

Wyrażona w 1990 roku myśl o niebezpieczeństwie nierozerwalnie splata się z początkiem powrotu do roku 1952. To pragnienie – wielokrotnie analizowane i przywoływane – przez kolejne sześć lat zbliża ją do właściwego działania. Ernaux obsesyjnie powraca do „52" – czasem wystarczy usłyszana w radiu melodia z tamtego roku, by temat został przywołany (Ernaux, 2022b, s. 79). Zadaje pytania o cel przedsięwzięcia i szuka dla niego formy. „Cel «52» jest jasny: stworzyć metodę badania dzieciństwa" (s. 70) – zapisze w 1993 roku. Rozważa, czy uczynić „52" częścią szerszej narracji, na przykład o całym pokoleniu, czy raczej skoncentrować się wyłącznie na dzieciństwie (s. 83).

W 1994, zmagając się z niemocą kontynuowania jednego z projektów, pyta: „Jaki inny temat? Coś o wstydzie, ale z jakim początkiem? 52?" (s. 91). To

właśnie wtedy zaczyna się klarować drugi, obok „metody badania dzieciństwa", cel przedsięwzięcia: opowieść o wstydzie. Do zapisania tekstu wciąż pozostają dwa lata. W notatkach z tego okresu stwierdza: „Interesuje mnie to, nawet jeśli nadal muszę poszukiwać formy. Być może trzeba ją wynaleźć (nie da się opowiedzieć dzieciństwa tak jak robiło się to w XIX wieku). Nie poszukiwanie szczegółowe tamtego roku. Inny sposób uchwycenia dzieciństwa – pod kątem wstydu" (s. 94). Kilka dni później zanotuje pytanie: „Jaką poetykę nadać wstydowi?" (s. 95).

Równocześnie myśli nad połączeniem dwóch zdarzeń – z 1952 i z 1958 – które ostatecznie rozdzieli: rok 1958 stanie się sceną *Pamięci dziewczyny.* W 1995 roku krąży wokół trzech tematów: „52", „58" i „młody mężczyzna". W jednej z notatek łączy rok 1952 z podróżą do Lourdes, którą odbyła z ojcem (s. 98). W tym samym fragmencie pojawia się zapis o trzydziestu czterech zabitych w Sarajewie – wyrzut sumienia, że jej pisanie niewystarczająco dotyka teraźniejszości, a ona sama nie potrafi uchwycić siebie jako bytu zanurzonego w historii (s. 99). Chwilę później pyta: „Jak uczynić z 52 początek czegoś – lub materiał do większej pracy? (Taka myśl, tej nocy)" (s. 99). Kilka miesięcy później zapisuje: „Coraz bardziej narzuca się «52». […] To nie jest opowieść o dzieciństwie. Zdefiniować. Opowieść etnologiczna. […] Problem postrzegania tamtego « ja» = ciało (fotografia), zarazem inne i mimo wszystko *moje*. Tak samo w pisaniu: piszę z dystansu. Bardziej niż kiedykolwiek" (s. 99). Te notatki okażą się kluczowe dla przyszłego kształtu książki.

Widzę ją, jak pisze. Pierwsza scena – zapisana po raz pierwszy. Choć nie spotyka jej żadna kara, a pisanie nadal jest możliwe, towarzyszy jej poczucie niedosytu. „Ponieważ zawsze miałam w sobie tą scenę jako obraz bez słów i zdań […], słowa, których użyłam, wydają mi się obce, wręcz nie na miejscu.

Stała się sceną odgrywaną przed innymi" (Ernaux, 2011a, s. 214, 215). W tej uwadze ujawnia się jeden z fundamentów jej metody i pisarskiego projektu: nieustanna weryfikacja skuteczności języka. Ernaux często sprawdza, czy dane słowa odpowiadają obrazowi – czy są jedynymi możliwymi, jakby tylko jedna konkretna konstelacja wyrazów odpowiadała danej konstelacji faktów. „Właśnie odnalazłam tę scenę w swoich papierach, opisałam ją już wiele miesięcy temu. Stwierdzam, że użyłam tych samych słów" – pisze w innej swojej książce (*Zdarzenie*) i kontynuuje: „Niemożność wypowiedzenia rzeczy innymi słowami, definitywne połączenie minionej rzeczywistości z jednym obrazem – z wykluczeniem wszystkich innych – wydaje mi się dowodem na to, że rzeczywiście przeżyłam to zdarzenie w taki sposób" (Ernaux, 2024c, s. 62). W przypadku *Wstydu* i sceny z 15 czerwca jest inaczej – słowa nie są tymi właściwymi. Co więcej, opis jawi się jej jako powierzchowny. „Zanim zaczęłam, wierzyłam, że będę w stanie przypomnieć sobie każdy szczegół. W rzeczywistości oddałam jedynie atmosferę, pozycję osób w kuchni, kilka słów" (Ernaux, 2011a, s. 214, 215) – przyznaje, wskazując później na obecne w opisie białe plamy (na przykład: co było powodem kłótni?). Nie skreśla, zostawia ten fragment jako otwierający – ujawniona porażka niszczy iluzję, odsłania procesualność i niesie swoją treść. Jest wydarzeniem, które poddaje się oglądowi. W tym przypadku: język nie oddaje pełni doświadczenia. Coś wciąż domaga się wypowiedzenia.

Chociaż szczegóły sceny wymykają się jej pamięci, to realność tamtego zdarzenia nie ulega wątpliwości. A ono samo wciąż przedstawia się jej jak zadanie. „Tamta niedziela wdarła się, jak filtr, między mnie a wszystko, czego doświadczałam. Bawiłam się, czytałam, zachowywałam się jak dawniej, ale nie byłam w niczym obecna" (s. 215). Rzeczywistość tamtego zdarzenia sytuuje się już nie tylko w nim samym, lecz także w tej – związanej z nim, ujawnionej przez nią – wyrwie. W tym, co jest w nieustannym pomiędzy i

pozostaje nie do wypowiedzenia. To pęknięcie i stojąca za nim rzeczywistość staje się tym, co jest niebezpieczne; wchodzenie w tę wyrwę i dopasowywanie do niej zdań odsłaniają ją jako realną i nieodwracalną. Niemożliwą do przemilczenia – odtąd obecną w każdym zapisywanym słowie. Metody Ernaux – między innymi chłodny zapis, palimpsestowe nadpisywanie, ujawnianie porażki języka i stylu – podporządkowane są uchwyceniu doświadczenia *pomiędzy*, przestrzeni wyrwy i szczeliny, która wymyka się pełnej narracji i sama, wraz z tym, co w niej się znajduje, stanowi temat jej pisania.

Zapisane zdarzenie nie wystarcza – trzeba za nim pójść, dać mu się poprowadzić, by je rozwibrować i wydobyć z niego pełnię przychodzącego z przeszłości przeżycia. „Tę scenę, zastygłą od lat, chcę teraz wprawić w ruch, aby odebrać jej charakter uwewnętrznionej świętej ikony" (s. 221) – pisze. Scena jest ikoną skrywającą prawdę o świecie, w którym się wydarzyła. Wprawianie jej w ruch będzie polegało na staniu się „etnolożką samej siebie" (s. 224) i na zobaczeniu w sobie i w swojej pamięci symptomów tamtej rzeczywistości, nieodwracalnie utraconej w fizycznym wymiarze, ale zarazem nieustannie realnej w egzystencji autorki. Ta intymna etnologia polegała będzie na wejściu na terytorium tego pomiędzy – na terytorium, na którym wykonuje się działania, ale „nie jest się w niczym obecną". Na terytorium prywatnego wstydu.

Po pierwsze będzie, jak etnolożka, opisywała dokładną topografię miasta z 1952 roku, panujące tam realia, język, którym się mówiło. Wyobrażenia na temat świata. Geografię widzianą z jego perspektywy. Będzie odtwarzała zapisaną w swoim ciele choreografię. Gesty mężczyzn i kobiet. Powiedzonka. Sposób myślenia o czasie. Lokalny savoir-vivre. Wartości i wierzenia. Stworzy zdyscyplinowany i precyzyjny opis pełen detali, które nosi w swojej

pamięci. Czasem, w nawiasach, zapisze refleksje rozsadzające narrację i sytuujące ją wobec swojej pracy: „nazwanie tego miasta – jak czyniłam to przy innych okazjach – wydaje mi się tu niemożliwe; nie chodzi o miejsce geograficzne zaznaczone na mapie […]. To bezimienne miejsce pochodzenia" (s. 226).

Po drugie będzie opisywała rzeczywistość prywatnej szkoły katolickiej. Jej zasady, wartości i rytuały. Restrykcyjne katolickie wychowanie. To, co wypada i to, czego nie wypada robić. To, co się czytało. Koleżanki i ich pochodzenie. Hierarchie. Będzie opisywała sposoby na przetrwanie i system nagród oraz kar. Podobnie jak wcześniej wprowadzi wtrącenia w nawiasach będące metakomentarzem do działania i ujawnieniem jej własnej nażywej obecności w tekście: „Mogę wypowiadać i opisywać zasady tamtego świata tylko w czasie teraźniejszym, jakby nadal pozostawały tak trwałe, jak były dla mnie wtedy, gdy miałam dwanaście lat" (s. 243).

W konsekwencji wypreparuje ze swojego ciała i pamięci archiwum elementów składających się na tamtą rzeczywistość – sieć słów, myśli i zdarzeń, wśród których, nierozerwalnie z nimi połączona, ale niepasująca do żadnego z tych dwóch światów, znajduje się scena z 15 czerwca 1952 roku. „Nie można było tego opowiedzieć w żadnym z dwóch światów, do których należałam" (s. 256) – zapisze, wskazując na obecność innego jeszcze, ukrytego świata – sytuującego się w wyrwie pomiędzy nimi i będącego właściwym tematem i terytorium *Wstydu*.

Scena z 15 czerwca ma kontynuację. W kolejnych tygodniach pojawiają się sytuacje, które – choć niezwiązane bezpośrednio z tamtym dniem – są jego przedłużeniem (s. 257). Dwunastolatka zaczyna dostrzegać elementy wcześniej niewidzialne; cała seria zdarzeń budzi w niej lęk i zażenowanie. Stopniowo pojawia się u niej dystans – nie przynależy już w pełni do żadnego

świata. Przekonana, że pochodzi z brutalnej rzeczywistości, nie może w pełni wejść w świat szkoły; coraz bardziej pochłonięta rzeczywistością szkolną, nie potrafi należeć do świata swojego pochodzenia. Powstaje przestrzeń bez języka i – jak się jej wydaje – bez wspólnoty doświadczenia: „najstraszniejsza we wstydzie jest wiara, że jest się jedyną, która go odczuwa" (s. 256). Konieczna jest jeszcze inna etnologia samej siebie: etnologia prywatnego wstydu. Ta etnologia staje się metodą zapisu tego, co następuje po 15 czerwca.

Kilka dni później dwunastoletnia Ernaux uczestniczy w spotkaniu chrześcijańskiej młodzieży w Rouen. Uroczystości kończą się późno, a nauczycielka odprowadza ją pod dom w towarzystwie kilku innych uczennic. Drzwi otwiera matka – zaspana, rozczochrana, w poplamionej koszuli nocnej. Nikt nie odpowiada na jej „dobry wieczór". Dziewczynka rejestruje osłupienie nauczycielki i uczennic; ma wrażenie, że w ciele matki i w jej poplamionej koszuli nocnej ujawnia się „prawdziwy sposób ich życia" (s. 257). Milczenie nauczycielki i uczennic jawi się osądem, a zawieszone pomiędzy nimi ujawnia hierarchię.

Mikrozdarzenia tworzą archiwum, które Ernaux bada i zapisuje. Kilka tygodni później, po śmierci babki, kuzyn dziewczynki bije ciotkę – zachęcany przez wuja i na oczach przechodniów. Ernaux skupia się nie tylko na przemocy, ale także na spojrzeniach sąsiadów. W tym samym miesiącu, narzekając przy matce, że jej okulary są krzywe, doświadcza jej nagłego wybuchu gniewu: matka w szale roztrzaskuje okulary o podłogę (s. 258).

W sierpniu wyrusza z ojcem na wycieczkę do Lourdes. Plan obejmuje szereg miejsc turystycznych usytuowanych wzdłuż trasy. Opis podróży staje się przejmującym świadectwem relacji z ojcem i zarazem rejestrem momentów nieprzynależności. *Wstyd* uzupełnia i rozwija – lecz nie powtarza – intuicje z

Miejsca (1983), gdzie Ernaux wypracowała podszyty miłością, a jednocześnie rzeczowy i beznamiętny język pisania o ojcu i jego obawie, że „będzie się nie na swoim miejscu" (Ernaux, 2022b, s. 36). Metodą tamtej – wyjątkowej na początku lat osiemdziesiątych, bo powołującej język pisania o człowieku, który dotychczas był poza językiem literatury – książki było: „zebrać słowa, gesty, upodobania ojca, znaczące wydarzenia z jego życia, wszystkie obiektywne znaki istnienia, w którym ja również miałam udział" (s. 16). *Wstyd* tworzy kolejną warstwę palimpsestu, nadpisaną i wchodząca w szereg połączeń z poprzednimi, które oświetla i aktualizuje w nieustannej dynamice nawrotów i prześwitów.

Jadą razem do Lourdes. Podczas posiłków siedzą na uboczu – przestraszeni, niezdolni do rozmowy. Ojciec krytykuje potrawy – skupia obsesyjną uwagę na produktach, z których są wykonane. Dziewczynka boleśnie odczuwa obcość wobec innych dzieci – zwraca uwagę na te maniery i cechy fizyczne, które kontrastują z jej własnymi. W Lourdes doświadcza jedynie pustki i nudy: uczestniczy w zaplanowanych rytuałach, ale pozostaje obok, oddzielona od religijnej ekstazy. Potem, w Biarritz, nie ma stroju kąpielowego, więc spaceruje wśród opalających się w swoich codziennych ubraniach. W kawiarni ojciec opowiada sprośny żart – reakcją otoczenia jest wymuszony śmiech. W hotelu wystawia przed drzwi brudne buty, tak jak inni, ale nie zapłaciła za usługę – tylko jej buty pozostają nieoczyszczone. Nie wzięła pasty do butów, nie przyszło jej do głowy, że można ją kupić „poza domem" – do końca wycieczki będzie chodziła w brudnych (Ernaux, 2011a, s. 259-263).

Podczas postoju autokaru dziewczynka oddala się, by załatwić potrzeby fizjologiczne. Zapisuje później, że miała wrażenie, iż zostawia tam cząstkę siebie, w miejscu, do którego nigdy nie wróci. „Za chwilę, jutro, będę już daleko, wrócę do szkoły, a przez wiele dni, aż do zimy, ta część mnie

pozostanie porzucona na tym pustkowiu” (s. 263) – notuje, tworząc z tego konkretnego obrazu rozwibrowaną znaczeniami alegorię: dystansu – obraz oddalania się od czegoś, co stanowiło kiedyś jej tożsamość; pisania – to, co wydarzyło się jej ciału, ślad przez nie pozostawiony, powraca i dopełnia się w literaturze; wstydu – doświadczenia rozdwojenia i niemożności scalenia fragmentów siebie samej.

W autobusie są głodni, bo nie zabrali prowiantu, przekonani, że „nie wypada”. Podczas zwiedzania zamku w Blois ojciec dostaje ataku kaszlu, który zagłusza komentarze przewodnika. Reszta grupy oddala się, on zostaje z tyłu, a córka czeka na niego – pewnie rozdarta między lojalnością wobec ojca a poczuciem wstydu wynikającym z tego, że inni patrzą na nich jak na „innych”, wyłamujących się z rytmu wspólnoty turystycznej. W restauracji w Tours siedzą na końcu stołu, ignorowani przez obsługę. Gdy wreszcie dostają posiłek, upokorzony ojciec wybucha gniewem: awanturuje się, że podano im „purée z kartofli dla świń” (s. 263).

Obserwowana z perspektywy lat podróż to laboratorium wstydu, w którym każdy brak staje się znakiem klasowej różnicy i wykluczenia. Archiwum mikrozdarzeń (każde odsłania strukturę klasowego upokorzenia) i zapis bezpośrednio podanych detali, które uruchamiają cały aparat emocji.

Chodzi tu jednak nie tylko o opis i rekonstrukcję, ale także o stworzenie języka, który wypowie to, co nie znajdowało ujścia w pojęciach dwóch opisanych wcześniej światów. Celem nie są wspomnienia, lecz powołanie sposobu pisania, mówienia i myślenia, który pomieści doświadczenie pęknięcia determinujące jej egzystencję. Język ten – w swojej istocie – musi wyrastać z tego terytorium i sam powinien poddawać się możliwości etnologicznego oglądu, świadcząc o przeżyciu, które za nim stoi. We *Wstydzie* nie tylko mamy do czynienia z przejmującym opisem zdarzeń, lecz

także – z nieustannie autoanalizowanym działaniem autorki, mającym na celu wytworzenie struktury i sposobu mówienia pozwalającego na stworzenie tego opisu. Ta całość składa się na język wyrastający z terytorium wstydu.

Cechą podstawową tego języka jest dystans – odczucie, które zaistniało w niej 15 czerwca 1952 roku. Znajduje ono swoją realizację w konkretnych zabiegach gramatycznych i w relacji słów wobec opisywanych zdarzeń. Tak jak cechą dystynktywną wstydu jest poczucie nieprzynależności i nieustannego bycia obok, tak też jej pisanie skoncentrowane jest na obserwowaniu zdarzeń z oddalenia. Dystans zapisany w języku – eksperyment trwający w całej jej twórczości – staje się między innymi próbą oddania i rozwibrowania tego, co znajduje się pomiędzy: procesu nieustannego oddalania się od tego, co było i do czego się kiedyś należało.

To język, który jest w nieustannej uważności i czujności – służy deziluzji. Tak jak tamta dziewczyna zauważała w trakcie 1952 roku szczegóły, które stawały się dla niej dowodami obcości, tak też język stosowany przez Ernaux unika nostalgii dającej poczucie jedności – pejzaż dzieciństwa wyrażony jest za pomocą ostrego opisu wskazującego na podziały klasowe i językowe. Pisarka nazywa to „świętokradztwem". „Wrażenie, niemal, świętokradztwa: zastąpienie łagodnej topografii wspomnień […] inną, o twardych liniach, która rozczarowuje, lecz której oczywista prawda nie podlega dyskusji wobec pamięci: w roku 1952 wystarczyło mi spojrzeć na wysokie fasady za trawnikiem i żwirową aleją, by wiedzieć, że ich mieszkańcy nie byli tacy jak my" (s. 229) – pisze w jednym z zapisanych w nawiasie autokomentarzy. To język i struktura, które nieustannie – już w swojej gramatyce – wskazują na różnice.

Cechą charakterystyczną tego stylu jest także śledzenie poruszeń, które narzucają się jej w trakcie pisania, ale nie zawsze muszą znaleźć pełną

realizację. „Po każdym z obrazów z tamtego lata naturalną rzeczą byłoby napisać: „wtedy odkryłam, że…” albo „zrozumiałam, że…”, lecz te wyrażenia zakładają istnienie świadomości przeżywanych sytuacji. Tymczasem istniało tylko poczucie wstydu, które utrwaliło je poza wszelkim znaczeniem. Nic nie może sprawić, żebym nie odczuła tego ciężaru, tej nicości. To jest ostateczna prawda. To ona łączy dziewczynkę z 1952 roku z kobietą, która dziś pisze” (s. 264) – stwierdza, splatając to, co formalne, z tym, co egzystencjalne w nierozerwalny supeł. Pokusa napisania, że „coś wtedy odkryła”, wskazuje na fakt zmieniającego się wówczas obrazu świata, dystansujący ruch, który się w niej odbywał. Równocześnie jednak, odrzucając to pragnienie, wskazuje na cechę charakterystyczną swojego stylu: odporność na pokusę sensu. Chodzi o utrwalenie nicości doświadczenia. Język staje się tutaj nie narzędziem interpretacji, lecz katalizatorem dla odczuwanego ciężaru, który – choć pozbawiony znaczenia – nieustannie trwa. To nie sens łączy dziewczynkę z 1952 roku i kobietę, która dziś pisze, lecz sam wstyd – jawiący się jako jedyna, nieustanna realność.

Unika wartościowania. Jej słowa rzadko zabarwione są emocjonalną albo moralną relacją wobec zdarzeń. „To scena, której nie można było osądzać” (s. 215) – pisze chwilę po zapisaniu zdarzenia z 15 czerwca. To zdanie dotyka fundamentów jej projektu pisarskiego: wycofanie osądu na rzecz laboratoryjnego oglądu sytuacji i zbliżenia się do bezpośredniości przeżycia. Jednocześnie odnosi się ono do dwóch porządków myślenia – zarówno do sposobu rozumienia zdarzenia przez dwunastoletnią dziewczynkę, jak i do refleksji dojrzałej autorki, która dziś podejmuje próbę zapisu. „Mój ojciec, który mnie uwielbiał, chciał zabić moją matkę, która też mnie uwielbiała […]. Nie było winy ani winnego. Musiałam tylko nie dopuścić do tego, żeby ojciec zabił matkę i trafił do więzienia” (s. 215) – autorka próbuje zrekonstruować sposób rozumienia tej sceny przez dziecko, zarazem ukazując, że i dziś nie

poddaje jej osądowi, lecz traktuje jako materiał do zobaczenia siebie z wtedy. Zbliżyć się jak najbardziej do tamtej dziewczynki, która w samym przeżywaniu nie miała możliwości osądu, a równocześnie – rezygnując z osądu dziś – skupić się na laboratoryjnym, etnograficznym oglądzie sytuacji. Dbałość o neutralność języka pozwala obserwować zdarzenia w ich sensie inicjalnym, w ich działaniu – nie zaś przez pryzmat analizy lub ich moralnej wartości.

„Wydaje mi się, że wciąż próbuję pisać w tym materialnym języku tamtych czasów, a nie przy pomocy słów i składni, które nie przyszłyby mi wtedy do głowy, które nie byłyby dla mnie dostępne. Nigdy nie zaznam zachwytu metaforą ani upojenia stylem" (s. 239). Nie tworzy stylu literackiego w tradycyjnym sensie. Świadomie utrzymuje się w obrębie języka, który wyrasta z konkretu i materialności – to język, który zachowuje ciężar jej pochodzenia i podkreśla, nie zaś estetyzuje, wynikające z niego sprzeczności.

„Zawsze chciałam pisać książki, o których potem nie byłabym wstanie mówić i które sprawiają, że spojrzenie innych staje się nie do zniesienia" – wyznaje, a potem kontynuuje, że żadna książka nie może się jednak równać z tym, czego doświadczyła w 1952 roku (s. 267). Samo pisanie – jako działanie wobec ludzi i świata – staje się jednak próbą rekonstrukcji tego doświadczenia. Nigdy nie dorówna przeżyciu, ale jednocześnie jest możliwą próbą jego rekonstrukcji i dowodem na jego realność – w swojej formie niesie ślady, które poddają się takiej samej etnologii jak ludzkie czyny. Ernaux nie tylko myśli o tym, co się zdarzyło, lecz także – o tym, co się zdarza, gdy o tym myśli i pisze. Jej metoda polega więc na podwójnym oglądzie: zarówno wydarzenia, jak i własnego pisania, które samo staje się aktem doświadczanym, potencjalnie wstydliwym, obserwowanym i poddawanym analizie.

Dystans, deziluzja, odporność na sens, wycofanie osądu, materialność języka, podwójny ogląd to ważne cechy jej metody znajdujące zróżnicowaną realizację w poszczególnych odsłonach jej projektu pisarskiego. Mają źródło w poprzednich pracach, a w kolejnych są rozwijane i kumulowane. Ich celem jest wyrażanie tego, co dotąd nie miało języka oraz wytwarzanie nowych sposobów mówienia zdolnych pomieścić zdarzenia sytuujące się w nieustannym *pomiędzy*. Niebezpieczne pisanie Ernaux jest szczególnie wrażliwe na ulokowane tam fenomeny – nie ma na nie języka, a szukanie go związane jest z ryzykiem ściągnięcia na siebie spojrzeń, które mogą stać się „nie do zniesienia".

Na początku lat sześćdziesiątych Annie Duchesne (później Ernaux) rozpoczęła studia z literatury francuskiej na Uniwersytecie w Rouen. Rzeczy, które czytała na studiach w żaden sposób nie odpowiadały doświadczeniu niechcianej ciąży i próbom jej usunięcia. „Co godzinę robię nożyce, rowerek, albo opieram nogi o ścianę. Żeby przyspieszyć" (Ernaux, 2011, s. 105) – pierwsze zdanie jej debiutanckiej powieści *Les armoires vides.* W jej brzuchu jest sonda – narzędzie do nielegalnej wówczas aborcji: rozciągniętej w czasie i wykonywanej w zagrażających życiu warunkach. Sonda zostanie w niej jeszcze przez kilka dni.

„Są modlitwy na wszystkie okazje, na narodziny, na ślub, na agonię, powinny istnieć fragmenty o wszystkim, o dwudziestoletniej dziewczynie, która poszła do fabrykantki aniołków, od niej wyszła, o tym co ona myśli, idąc i padając na łóżko. Czytałabym i czytałabym znowu. Książki milczą na ten temat" (s. 106) – pisze w otwierających akapitach swojej pierwszej publikacji, wskazując na problem fundamentalny dla całej jej twórczości. Zastany język i zastana literatura nie są w stanie sprostać rzeczywistości – tworzą wyrwy, w których trwa to, na co nie ma miejsca w narracji. Ta diagnoza stoi u źródeł jej

projektu pisarskiego; przecież wszystko ma prawo być odnalezione i ocalone za pomocą literatury.

Les armoires vides jest książką pisaną z wnętrza takiej wyrwy w języku – intensywnym, potoczystym, obrazowym stylem charakteryzującym się długimi zdaniami o rwanej, gwałtownej składni mającej niemal fizjologiczny rytm. Zamknięta w pokoju dziewczyna, z sondą umieszczoną w brzuchu, próbuje opowiedzieć – „między jedną a drugą falą bólu" (s. 109) – wszystko to, co zdarzyło się jej do tej pory, na czele z dzieciństwem. To obserwacja świata – jej świata – z perspektywy dokonującej się właśnie aborcji; zdarzenia, które w tamtym porządku jest największym tabu. Nie ma w tej książce jeszcze precyzyjnego, etnologicznego stylu – jest natomiast próba znalezienia reprezentacji dla bolesnego doświadczenia stopniowego odklejania się od świata pochodzenia. „Próbuję wszystko odtworzyć, poukładać, jak na taśmie produkcyjnej, jedno po drugim. Zrozumieć, dlaczego dziś siedzę zamknięta w akademiku, przerażona, że umrę" (s. 109).

To nie tyle pisanie ponad wstydem, ile raczej pisanie nim samym; w momencie debiutu nie wypracowała jeszcze narzędzi dystansu, więc wstyd nie jest przedmiotem badania, ale samym żywiołem zapisu. Przywoływana w retrospekcji rzeczywistość domu rodzinnego jest ciasna, klaustrofobiczna, nie ma tam dla niej miejsca. Siedzi wciśnięta w ścianę pokoju na poddaszu. Słyszy wulgarne odzywki klientów. Ich twarze wydają się wykrzywione – jak z ekspresjonistycznego malarstwa. „Boże, w którym momencie, którego dnia ściany zaczęły być brzydkie, nocnik zaczął śmierdzieć, faceci stali się starymi pijakami, wrakami…" (s. 130) – pisze. W konsekwencji poniżeń doświadczanych w szkole zaczyna mieć wrażenie bycia obok siebie. W ten sposób, doświadczając wstydu, może go także obserwować. Jej debiutancka powieść jest zapisem rodzenia się dystansu wobec siebie samej: z wnętrza –

jeszcze bez ujarzmionego formalnego dystansu charakteryzującego jej przyszły styl. „Spoglądam ironicznie na tę głupią laskę, którą byłam jeszcze wczoraj" (s. 193) – wskaże na rodzący się w niej wtedy sposób myślenia; tak bliski i zarazem tak bardzo odległy od tego, który obecny jest w jej późniejszych książkach. Literatura i język, które poznaje w szkole, stają się dla niej azylem – sposobem na wyobrażanie i kreowanie innego wariantu siebie: wymyśla historie i tworzy swoje sobowtórki, będące niejako rewersem jej samej.

Podwójność, sobowtórowość – i związany z nimi interwał pomiędzy dwiema wcieleniami tej samej, podobnej lub siostrzanej egzystencji – nie są u Ernaux jedynie motywem, lecz metodą: sposób pracy na własnym życiu, polegający na odkryciu sobowtóra, aby zdystansować samą siebie, zmienić perspektywę, oddać głos doświadczeniu w jego uniwersalności lub uchwycić to, co sytuuje się w *pomiędzy*. Jej sobowtórkami, innymi wariantami niej samej są między innymi kobiety, którymi była – trwają zapisane na wcześniejszym warstwach palimpsestu. Sobowtórką jest też jej siostra – zmarła przed narodzinami autorki. *Druga córka* jest „listem" do niej. „Żyłam w twojej nieobecności" (Ernaux, 2022a, s. 160) – pisze, a potem dodaje: „przyszłam na świat, ponieważ ty umarłaś a ja cię zastąpiłam" (s. 163). Krótka książka staje się „uganianiem za cieniem" (s. 164) – próbą zapisania tej przestrzeni rozciągającej się między autorką a tą, za którą żyje: szukaniem w sobie symptomów, śladów, dowodów realności tamtej. W swoim dzienniku opisuje sytuację, w której – „jadąc w środę pociągiem RER do kina Ursulines" – nagle „zobaczyła siebie oczami dziecka, którym kiedyś była: ośmio-, dwunastoletniej dziewczynki". Dojrzała, elegancka, wykształcona kobieta, jaką się stała, wydała się jej wtedy kimś całkowicie obcym – odległym od matki, onieśmielającym. Ten przebłysk odwróconej pamięci – nie od dorosłej ku dziecku, lecz od dziecka ku dorosłej – wskazał na przepaść: pomiędzy nią i

jej matką, a zarazem pomiędzy dziewczynką z przeszłości a kobietą teraźniejszą. Mała dziewczynka, którą była, pozostaje po stronie matki, i nie zaakceptowałaby tego, kim się stała. W tej wizji Ernaux jawi się sobie jako postać wroga tej, którą była (Ernaux, 2011, s. 20). Widzi też swoje doświadczenia – siebie z przeszłości – w innych kobietach. W ten sposób wskazuje na wspólność doświadczenia. W 1993 roku – o czym pisze w dzienniku – ogląda na Arte program o aborcji (która we Francji była już wtedy legalna): na ekranie widzi Polkę. „Byłam tą dziewczyną drżącą ze strachu, niepokoju, poczucia winy, która decyduje się usunąć ciążę. Sobowtórka mnie sprzed trzydziestu dziewięciu lat". A potem, relacjonując jedno z działań towarzyszących pisaniu *Zdarzenia* – powrót na miejsce, gdzie pracowała kobieta przeprowadzająca nielegalne zabiegi – pisze: „wracając do miejsca mojej aborcji […] nie odnalazłam siebie z wtedy, ale *drugą dziewczynę* [używa tutaj tych samych słów, które stanowią tytuł książki przetłumaczony na polski jako *Druga córka – autre fille*], Polkę, o której nic nie wiem, która nie mówi w moim języku, ale oddaje mi moje zagubione i zapomniane ja" (Ernaux, 2011, s. 56). Dzięki sobowtórkom Ernaux wychodzi poza ograniczenia autobiografii; widzi siebie w innych i inne w sobie, co tworzy wspólny język wyrastający z jednostkowego doświadczenia.

Oprócz wątku sobowtóra w *Les armoires vides* pojawiają się – w jeszcze niewykrystalizowanej formie – obrazy i motywy, które powrócą w jej późniejszych pracach: między innymi nierozerwalne połączenie ciała i pamięci oraz obserwacja samej siebie z dystansu. A także figura, która – w mojej perspektywie – stanie się dla niej emblematyczna: na festynie widzi zamkniętą w skrzyni, przeszywaną mieczami kobietę – iluzjonistyczne widowisko, które działa jak alegoria jej twórczości. To obraz, który wraca – kondensacja uwięzienia, rozszczelnienia, niebezpieczeństwa. Tak jak kobieta w skrzyni „przeszywana" jest mieczami podczas publicznego performansu,

tak samo Ernaux w swoim rozciągniętym na dziesiątki lat pisarskim performansie wystawia swoje ciało i swoją egzystencję na ryzyko, czyniąc z nich przestrzeń doświadczania, badania, oglądania. „Bierzcie i czytajcie, bo to jest moje ciało i moja krew, które będą za was oddane" (Ernaux, 2011a, s. 224) – pisze we *Wstydzie*, parafrazując fragment mszału, a zarazem wskazując na performatywny, łączący to, co intymne z tym, co publiczne, charakter swojej twórczości. Można zaryzykować twierdzenie, że prywatne ciało i pamięć stają się publiczną ofiarą, a literatura – świecką liturgią wspólnoty. To właśnie w tej przestrzeni ryzyka, rozpiętej między intymnością a wspólnotą, rodzi się jej metoda: uczynić z pisania performans, w której prywatne staje się publicznym.

Les armoires vides to w dosłownym tłumaczeniu „puste szafy". W następnych latach będzie je wypełniała kolejnymi, znajdującymi niepowtarzalną materialną formę zdarzeniami-obiektami. Do doświadczenia aborcji wraca po dwudziestu pięciu latach i czyni je tytułowym *Zdarzeniem*. „Skończyłam ujmować w słowa to, co jawi mi się jako totalne ludzkie doświadczenie – życia i śmierci, czasu i moralności, zakazu i prawa, doświadczenie przeżyte od początku do końca poprzez ciało" (Ernaux, 2024c, s. 73) – pisze w finale tego tekstu, w którym narzędziami wypracowanym przez ćwierć wieku, splatając go z szeregu działań, stara się „zrobić coś z tym zdarzeniem" (często używa tego określenia). Rozpoznanie dotyczące tamtych okoliczności brzmi: „Pomiędzy momentem, gdy dziewczyna odkrywa, że jest w ciąży, a tym, w którym w ciąży już nie jest, była dziura" (s. 26). Tematem tekstu i zarazem terytorium badania staje się właśnie ten obszar: uporczywe próby samodzielnego usunięcia płodu, szukanie kogoś, kto to zrobi, wizyty u lekarzy, wizyta u „fabrykantki aniołków", trwanie z sondą w brzuchu, poronienie w akademiku, wykrwawienie, pobyt w Hôtel-Dieu, czyli w szpitalu dla osób z niższych klas, dziesiątki sytuacji, spotkań,

słów składających się na ten czas. Ernaux rozpisuje zdarzenie na fragmenty, traktując każdy z nich nie jako etap fabuły, lecz jako punkt do zbadania – „aż do momentu, gdy fizycznie odczuję, że go dotykam, i gdy pojawią się jakieś słowa, o których będę mogła powiedzieć to jest to, aż do momentu, gdy usłyszę jeszcze raz każde z tych zdań nie do zdarcia w moim wnętrzu" (s. 18).

„Nie będę miała już żadnej władzy nad moim tekstem, który zostanie wystawiony na widok publiczny – jak moje ciało w Hôtel-Dieu" (s. 63). Tekst, podobnie jak kiedyś jej ciało, zostaje wystawiony na cudze spojrzenia i działania. Nie sposób nie wysłyszeć tu echa innej sceny – kobieta w skrzyni przeszywana mieczami – która okazuje się figurą pisarstwa Ernaux: wystawić siebie na ryzyko, oddać się cudzej percepcji, uczynić z własnej egzystencji eksperyment.

Doświadczenie bycia pomiędzy – doświadczenie, którego cechą charakterystyczną jest nieprzystawalność własnego doświadczenia do oficjalnych języków, co skazuje na pokątność – dotyczy różnych sfer egzystencji. W *L'occupation* tworzy fascynującą etnologię zazdrości. Gdy były partner związał się z inną kobietą, ona opisuje stan obsesyjnego opętania obecnością tamtej. Nie może przestać o niej myśleć i wykonuje różne działania w celu zbliżenia się do niej. „Ta kobieta wypełniała moją głowę, moją klatkę piersiową i mój brzuch, towarzyszyła mi wszędzie, dyktowała emocje" (Ernaux, 2011b, s. 880) – pisze, a kilka stron później porównuje się do squatu, który został zamieszkany przez obcą kobietę (s. 883). Ernaux rejestruje stan zazdrości z precyzją badaczki – tworzy inwentarz jego aktywnych przejawów: obsesyjne wyobrażenia, głuche telefony, fantazje o zdobyciu numeru telefonu, marzenia o przemocy („W tych chwilach czułam, jak rośnie we mnie pierwotna dzikość. Wyobrażałam sobie wszystkie akty, do

których mogłabym się posunąć, gdyby społeczeństwo nie powściągało moich instynktów, jak na przykład […] strzelanie do niej z rewolweru, krzycząc: Suka! Suka! Suka! […] Moim cierpieniem było to, że nie mogłam jej zabić", s. 890). Intymne doświadczenie zazdrości staje się dla niej zjawiskiem, które można obserwować jak performans. Ernaux zapisuje je jak etnolożka samej siebie, a zarazem wystawia na widok publiczny jak performerka.

***

Tak jak każde zdarzenie zawiera w sobie fragmenty innych zdarzeń (ich zalążek lub kontynuację), tak większość utworów Ernaux zawiera w sobie metodologiczne cechy pozostałych. *Wstyd* rozwija intuicje formalne zapisane w *Miejscu* i w *Pewnej kobiecie*. *Zdarzenie*, *Pamięć dziewczyny*, *Młody mężczyzna* kontynuują i weryfikują te obecne we *Wstydzie*. *Lata*, zbierając zdarzenia rozgrywające się od początku lat czterdziestych do momentu napisania – początku XXI wieku – stają się syntezą ich wszystkich: zarówno w kontekście tematycznym, jak i metodologicznym. W konsekwencji literatura staje się żywą tkanką i modelem egzystencji rozumianej jako palimpsest, w którym nie istnieją warstwy wyizolowane od innych. O tym niejako opowiada sposób wydawania jej publikacji przez Wydawnictwo Czarne. Poszczególne tomy wskazują na palimpsestowy charakter poszczególnych tekstów, a tytuły dają podpowiedź w kontekście łączenia poszczególnych warstw.

„Jedyna prawdziwa pamięć jest materialna" (Ernaux, 2024c, s. 46) – pisze w *Zdarzeniu*. W konsekwencji jej autoperformatyczna metoda obfituje w działania, które mają doświadczyć pamięci w jej materialności lub odsłonić ją w tym, co konkretne. Te działania składają się na jej autoperformatyczną metodę. Co jeszcze robi Ernaux?

Sprawdzanie pragnienia pisania

Polega na testowaniu własnej gotowości do podjęcia tematu. Świadectwem tego są między innymi działania, które Ernaux podejmuje na początku pisania, a które stają się częścią tekstu. Zanotowanie kilku akapitów, żeby sprawdzić, co się z nią wydarzy. W *Zdarzeniu* opisuje wizytę w przychodni w celu zbadania się na obecność wirusa HIV (lata dziewięćdziesiąte), co odsyła ją do innej przychodni – tej z lat sześćdziesiątych, gdy czekała na werdykt w sprawie ciąży. Potem przywołuje kilka szczegółów z 1963 roku (tytuły piosenek, termin planowanego porodu), sprawdzając, czy akt zapisu sprowokuje pamięć. „Mija tydzień, odkąd zaczęłam tę opowieść, absolutnie nie mając pewności, że będę ją ciągnąć. Chciałam jedynie sprawdzić swoje pragnienie pisania na ten temat" (Ernaux, 2024c, s. 17). Pragnienie staje się tu materialnym symptomem, a pisanie – nie tylko rejestrowaniem przeszłości, ale weryfikowaniem i prowokowaniem tego pragnienia.

Śledzenie we współczesności mechanizmów odsyłających do przeszłości

To kolejny element tej metody. Współczesne zdarzenia działają u Ernaux jak katalizatory pamięci – nie tylko przywołują obrazy z przeszłości, ale też otwierają możliwość ich zapisu. Oczekiwanie na wynik testu HIV w latach dziewięćdziesiątych odsyła ją do oczekiwania na wynik testu ciążowego w latach sześćdziesiątych; stygmatyzacja związana z HIV uruchamia pamięć o piętnie, które towarzyszyło młodej, niezamężnej dziewczynie w ciąży. Impuls do napisania *Pamięci dziewczyny* dają sprawy Strauss-Kahna i Polańskiego, które otwierają publiczną debatę o przemocy seksualnej (Ernaux, 2022b, s. 10). Pisarka zestawia też aktualne okoliczności tworzenia tekstu z dawnym

doświadczeniem – w *Zdarzeniu* notuje: „Nikt nie podejrzewa, o czym piszę” (Ernaux, 2024c, s. 63), podobnie jak wcześniej prawie nikt nie podejrzewał jej cierpienia i desperackich prób usunięcia ciąży.

Wizja lokalna

To technika chłodnej rekonstrukcji: zdystansowany opis danej sytuacji skoncentrowany na odtworzeniu jej przebiegu, rozmieszczenia osób i przedmiotów w przestrzeni, z wyłączeniem aspektu emocjonalnego. Ernaux tworzy mapę zdarzenia, aby zobaczyć je z zewnątrz.

Opis sytuacji jak sceny teatralnej / filmowej

„Scena ta rozgrywa się powoli, już się ściemnia” (Ernaux, 2024c, s. 53) – pisze w *Zdarzeniu* o momencie, gdy opuszcza mieszkanie „fabrykantki aniołków”. „To scena, której nie dało się osądzić” – pisze o sytuacji z 15 czerwca 1952 roku. Opis nie ma charakteru psychologicznej interpretacji, lecz reinscenizacji: zdarzenie zostaje pokazane tak, jakby było autonomiczną sceną teatralną lub filmową – zamkniętą, powtarzalną, poddaną wieloperspektywicznemu oglądowi. Ernaux podkreśla zarazem zewnętrzność wobec tej sceny – własną i czytelnika – jakby oboje znajdowali się na widowni. Wzmacnia dystans wobec samej siebie i jednocześnie – tworząc mocny, zdecydowany obraz – materializuje przeszłość (jakby była zapisana na taśmie filmowej lub odgrywana na scenie). W odniesieniu do swoich przeszłych wcieleń autorka często powtarza formułę: „widzę ją jak…”, jakby oglądała samą siebie zapisaną na taśmie filmowej albo wystawioną na scenie. „Sobota, koniec października, widzę ją, jak leży na łóżku rodziców obok nieużywanego kominka, pod obrazem ze świętą Teresą z Lisieux w olbrzymiej ramie” (Ernaux 2024b, s. 154) – pisze o sobie z przeszłości w

Pamięci dziewczyny. A kilka zdań później: „Aktorzy w tej scenie są milczący, skoncentrowani”.

Gra czasami i osobami gramatycznymi

Autorka przełącza się między pierwszą i trzecią osobą liczby pojedynczej („Jej życie po maturze to schody, którymi trzeba się piąć ku szczytowi schowanemu we mgle”, Ernaux, 2022c, s. 60), stosuje tryb bezosobowy („Do albumu wklejało się zdjęcia Brigitte Bardot…”, s. 56), a także sięga po pierwszą i trzecią osobę liczby mnogiej. Zróżnicowanie czasów ma nie tylko na celu wskazywać na oddalanie się od przeszłych wariantów siebie lub na przynależność do zbiorowych mechanizmów, lecz także – tworzyć efekt obcości. Opisywane zdarzenia – zapisane w trzeciej osobie – lepiej poddają się analitycznemu oglądowi. Pęknięcia gramatyczne rozbijają autobiograficzną spójność, eksponując fragmentaryczność doświadczenia i wielość podmiotów, które w niej współistnieją. Metarefleksja dotycząca decyzji gramatycznych stanowi integralną i nieustannie powracającą część jej dzieła.

Kontemplacja fotografii

Ernaux długo przebywa ze zdjęciami, wpatruje się w nie, dotyka, analizuje ich materialność, technikę wykonania, kontekst i sposób przechowywania. W przypadku roku 1952 pozostały jej dwie fotografie: pierwsza – w stroju komunijnym, wykonana dziesięć dni przed czerwcowym zdarzeniem; druga – z ojcem w Biarritz, w sierpniu, podczas wycieczki do Lourdes. Opis staje się sposobem kontemplowania; pozwala zobaczyć wszystkie szczegóły. To moment wzmożonego współistnienia z tamtym punktem w czasie. W *Pamięci dziewczyny* pisze: „Nie staram się sobie przypominać, staram się być w

momencie robienia tego zdjęcia…” (Ernaux, 2024b, s. 148). Fotografia staje się narzędziem wcielenia – doświadczenia oddechu i ciała sprzed lat. „Dziewczyna z fotografii to obca osoba, która zostawiła mi w spadku swoją pamięć” (s. 91) – pisze, wpatrując się w siebie z 1958 roku, a zarazem inicjując poszukiwanie jej śladu w swojej obecnej egzystencji. „Jeśli zgodnie z definicją w słowniku rzeczywiste jest to, co działa i wywołuje skutki, to ta dziewczyna nie jest mną, lecz jest we mnie rzeczywista. Jako swego rodzaju rzeczywista obecność” (s. 92). Z projektu pisarskiego Ernaux można wypreparować przepastny album fotograficzny obejmujący całe jej życie. Proponowane przez nią opisy fotografii, sposób ich użycia są fascynującą przygodą, w której literatura staje się nierozerwalną częścią zdjęcia – sposobem na jego poruszenie. A zmieniająca się technologia dowodem zmiany i upływu czasu – stare fotografie ogląda w albumach, te nowe – w folderach na komputerze, oddając w opisie ich cyfrową naturę.

Rejestr obiektów – materialnych dowodów przeszłości

Pisarka opisuje i kataloguje przedmioty, które przetrwały z danego roku, np. modlitewnik z 1952 roku. Kartkuje go i zapisuje wrażenia: dziwność, wrażenie przeglądania ezoterycznej broszury w obcym języku, zażenowanie. To działanie eksperymentalne: próba sprawdzenia, jakie ślady może uruchomić materialny obiekt w obecnym ciele i świadomości. Rejestrując te wrażenia – dystans, obcość, lekkie zakłopotanie – Ernaux zapisuje nie tyle obiektywną treść modlitewnika, ile raczej: treść, którą niesie ten konkretny ślad, a której niezbywalnym katalizatorem jest jej pamięć i ciało. „Tak jak zdjęcia stanowią dowód na moje ciało z 1952 roku, modlitewnik […] jest materialnym dowodem istnienia religijnego świata, który był mój, ale którego

nie mogę już poczuć” (Ernaux, 2011a, s. 220) – pisze. Jej działanie staje się zawsze skazaną na porażkę próbą doświadczenia tego, co nieodwracalnie utracone w swoim konkrecie, a jednak wciąż obecne w symptomach ciała i pamięci. Świadomość niepodważalności przeżycia – możliwość powiedzenia: „to się zdarzyło” – wywołuje dreszcz, wrażenie dziwności, paradoksalnej niemożliwości i podnieca do archeologicznego śledztwa.

Przeglądanie prasy i informacji z danego momentu

W kontekście 1952 roku idzie do archiwum i przegląda wydania dziennika „Paris-Rouen” z tamtego miesiąca. To działanie-rytuał. „Do teraz nigdy się na to nie odważyłam, jakbym, otwierając ponownie gazetę z czerwca, miała *ściągnąć na siebie nieszczęście*” (s. 221) – pisze, nawiązując do słów ojca ze sceny inicjalnej. Idąc do archiwum, ma wrażenie, że zmierza na „przerażające spotkanie”. Przegląda dzienniki począwszy od wydania z 1 stycznia – chce odciągnąć moment konfrontacji z 15 czerwca. Prognozy pogody. Humorystyczne komiksy, które natychmiast rozpoznaje, i dowcipy dnia (czy ją bawiły?). Reklamy filmów i repertuary kin. Rubryka kryminalna. Niewybuchy z czasów wojny – śmiertelne zagrożenie. Reklamy i ceny masła i mleka. Wojna w Indochinach i w Korei. „Większość wspomnianych wydarzeń znałam […], ale nie umiałabym ich umiejscowić w 1952 roku, pewnie przyswoiłam je w późniejszych latach swojego życia” (s. 222). Nie jest w stanie połączyć tych zdarzeń „z żadnym obrazem siebie z tamtego roku”. „To, że Stalin, Churchill i Eisenhower byli dla mnie wtedy tak realni jak dziś Jelcyn, Clinton czy Kohl, wydawało mi się dziwne” (s. 222) – pisze na przełomie 1995 i 1996 roku. Współczesny Ernaux, dzielący z nią 2025 rok, czytam to zdanie i ogarnia mnie poczucie dziwności – Jelcyn, Clinton i Kohl

to bohaterowie sprzed moich narodzin, tak samo nierealni jak Stalin i Churchill.

Czytanie kolejnych numerów *Paris Rouen* staje się rytuałem zbliżania do 15 czerwca – symbolicznym przechodzeniem przez kolejne dni roku, podobnie jak dziewięć czytań w liturgii Wielkiej Soboty rytualnie prowadzi przez kolejne etapy historii zbawienia aż do dnia zmartwychwstania Chrystusa. W takim rytuale czas historyczny i symboliczny zakrzywia się siłą wiary i wyobraźni, stając się czasem uczestnika – nakłada się na jego teraz.

Szukanie napięć między porządkami czasowymi

Pisarka tropi zbieżności między różnymi kalendarzami: historycznym, biograficznym, symbolicznym. W *Pamięci dziewczyny* notuje, że codzienne pisanie „zgodne co do dnia" z wydarzeniami sprzed czterdziestu pięciu lat miało być sposobem na zniesienie różnicy (Ernaux, 2024b, s. 87). Innym razem odnosi swoje doświadczenie aborcji do *Pasji według św. Jana* Bacha – czas pasyjny staje się matrycą do odczytania jej czasu. „Kiedy samotny głos Ewangelisty opisywał po niemiecku mękę pańską, wydawało mi się, że to historia mojej katorgi między październikiem a styczniem opowiadana w nieznanym języku" (Ernaux, 2024c, s. 70) – pisze, sytuując swoje doświadczenie w czasie teologicznym.

Rytm pisania Ernaux często odpowiada – na zasadzie analogii – rytmowi doświadczania. Często opisuje „odraczanie", które funkcjonuje równocześnie jako element przeszłego doświadczenia i jako element dramaturgii narracji (nie zbliżyć się – jeszcze – do danego punktu zdarzenia). W ten sposób czas tekstu powtarza i zarazem reinscenizuje czas przeżycia.

Czas narracji – czas pisania – projektowany jest w taki sposób, żeby wydawał się współczesny czytelnikowi. Autorka często podkreśla, że zrobiła coś „wczoraj” albo „tydzień temu”.

Szukanie śladów w innych ludziach – praca wyobraźni

„Postaci swojego ojca szukałam w sposobie, w jaki ludzie siedzą w poczekalniach i się w nich nudzą, przywołują dzieci lub machają na pożegnanie na peronach dworców. Zapomnianą rzeczywistość jego kondycji odnajdywałam w anonimowych osobach spotykanych w dowolnych miejscach, nieświadomie noszących w sobie oznaki siły lub upokorzenia” – pisze w *Miejscu* (Ernaux, 2022b, s. 60).

„Nie jest już możliwe, bym odczuła teraz to, czego mogłam doznać wtedy. Tylko, gdy w kolejce w supermarkecie albo na poczcie wybieram losowo jakąś kobietę po sześćdziesiątce, wystarczająco szorstką w obejściu i antypatyczną, i wyobrażam sobie, że ta kobieta wepchnie mi do pochwy jakiś przedmiot, zbliżam się przelotnie do stanu, w którym byłam pogrążona przez tydzień” (Ernaux, 2024c, s. 49) – pisze w *Zdarzeniu*.

Teksty kultury jako archiwa pamięci

Ernaux traktuje lektury, filmy i piosenki nie jako odrębne od niej byty, ale jako archiwa jej własnej pamięci – zewnętrzne rezerwuary przeżyć. Powrót do tego, co kiedyś czytała i oglądała, nie uruchamia zwykłego procesu narracyjnego wspominania, lecz natychmiast umieszcza ciało w dawnej konfiguracji afektów. W lutym 1998 roku, znajdując u znajomego wydanie Apollinaire’a, które czytała jako nastolatka, notuje: „Czytam znów te same

wiersze, które po raz pierwszy poznałam w Ernemont: *O ma jeunesse abandonnée…* I wtedy wydaje mi się, że jestem najbliżej, jak się da, tamtego opuszczenia i tamtej białej światłości z lat 1958-59. Więc to prawda, że nasze życie mieści się w tym, co przeczytaliśmy, że tam zostało złożone" (Ernaux, 2011a, s. 44). Nie treść wiersza jest tu istotna, ale fakt, że zawiera on w sobie niepowtarzalną pamięć jej ówczesnego stanu emocjonalnego, która aktualizuje się w momencie ponownej lektury.

Podobny mechanizm działa w odniesieniu do filmów, piosenek i spektakli teatralnych. Ernaux nie traktuje ich jako autonomicznych narracji, lecz jako nośniki przechowujące treść jej własnego życia (lub życia społeczeństwa i pokolenia w danym momencie). Treścią filmu *Kanał*, oglądanego przez nią w 1958 roku, nie jest opowieść o powstaniu warszawskim, lecz obraz jej samej – młodej opiekunki na koloniach, siedzącej z głową opartą o ramię chłopaka (Ernaux, 2024b, s. 125). W ten sposób kultura staje się dla niej nie tyle zewnętrznym światem znaczeń, ile miejscem, w którym przechowywana jest intymna pamięć jej egzystencji.

Analizowanie błędów i białych szumów pamięci

Ernaux traktuje pamięć nie jako wierny zapis, lecz jako taśmę, na której równie istotne jak same obrazy są zakłócenia, przesunięcia, glitche. „Nie jestem już pewna, czy rzeczywiście miała na nogach kapcie. Fakt, że zawsze przypisywałam jej ów zwyczaj kobiet, które wyskakują z domu, by kupić coś w sklepie na rogu, świadczy o tym, że jest ona dla mnie figurą z ludu, ze środowiska, od którego się wówczas oddalałam" – pisze w *Zdarzeniu* o kobiecie przeprowadzającej zabiegi aborcji w 1963 roku (Ernaux, 2024c, s. 53). Zniekształcenie w obrębie pamięci ujawnia jej konkretność – czyni

podobną do taśmy, daje namiastkę materialności.

Te – jak i dziesiątki innych – działań stanowiących łącznik między aktualnością pisania a realnością przeżycia są bezpośrednią treścią jej pisarstwa. To metody, które nie tyle opisują pamięć, ile czynią z niej performans – powtarzany wobec czytelnika, a zarazem wobec samej autorki. Ich celem jest uchwycenie zdarzeń w ich konkretności, trójwymiarowości i obiektywności, wbrew rozmyciu i ulotności wspomnienia. Zatrzymane w tekście rzeczy – zawieszone w nieustannym „zdarzyło się" – układają się w swoistą martwą naturę. Świadomość nieuchronnej utraty – a więc śmierci – przenika każde jej zdanie. „Éric, schodzący wczoraj po schodach, z przytulonym do siebie małym czerwonym samochodzikiem. To należy do tej samej natury, jak wszystkie rzeczy, które mnie wzruszają: smutna zachłanność, zapowiedź przyszłej utraty, która czai się w każdej rzeczy" – pisze w 1966 roku w dzienniku (Ernaux, 2011a, s. 68). Pisanie staje się działaniem ocalającym – utrwalającym rzeczy w ich czasie, wraz z wydarzającą się w nich utratą. W konsekwencji jej pisanie – do czego kilkakrotnie nawiązuje – przypomina działanie malarza tworzącego martwe natury. Martwa natura jawi się tu jako forma, która w samej swojej strukturze łączy obecność i brak: utrwala trwanie rzeczy w ich minionym czasie, a zarazem wystawia na widok wpisaną w nie utratę. „Chce pochwycić światło opromieniające nieobecne już twarze, obrusy zastawione niejadanymi już potrawami, to światło, które było w opowieściach dzieciństwa i nie przestało osadzać się na rzeczach i zdarzeniach, gdy tylko się je przeżyło, światło minione" – pisze w trzeciej osobie o swoim pragnieniu w finale *Lat* (Ernaux, 2022c, s. 235). W tym sensie jej niebezpieczne pisanie zyskuje szczególną stawkę – staje się działaniem wobec śmierci. To, co nie zostanie zapisane, nie wydarzy się w pełni. „Opierałam się [pragnieniu napisania o doświadczeniu aborcji – uzup. T.F.], ale nie umiałam przestać o tym myśleć.

To, że miałabym mu się poddać, przerażało mnie. Ale mówiłam też sobie, że mogę umrzeć nie zrobiwszy nic z tym zdarzeniem. Jeśli istniała jakaś wina, polegała właśnie na tym" (Ernaux, 2024c, s. 17-18) – pisze w *Zdarzeniu*. Nie chodzi tu już o pamiętnikarskie utrwalenie, ale o akt ontologiczny: autoperformatyczny zapis czyni wydarzenie możliwym i ostatecznym, wystawiając je na spojrzenie innych. „Rzeczy nienapisane nie doszły do końca, zostały tylko przeżyte" (Ernaux, 2024a, s. 215) – pisze w *Młodym mężczyźnie* (2022).

Konstruowanie tekstu z takich działań – fragmentów – sprawia, że spójna opowieść ulega nieustannemu rozpadowi, a postać nigdy nie zyskuje ostatecznej formy. Nie powstaje żadna fikcyjna rzeczywistość, nie zostaje postawiona żadna diagnoza ani nie wyłania się żaden psychologiczny przebieg, ani tym bardziej – sens. Celem nie jest bowiem narracja, lecz nieustanne, zawsze otwarte eksplorowanie pamięci i zdarzenia. Celem nie jest też szukanie psychologicznych i terapeutycznych wyjaśnień. „Nie oczekuję niczego od psychoanalizy ani od psychologii rodzinnej – pisze – Powiedzenie: «chodzi o rodzinną traumę» albo «tamtego dnia obalono bogów dzieciństwa» nie poruszy tej sceny" (Ernaux, 2011a, s. 221). Pisarstwo Ernaux jest antypsychologiczne i antyterapeutyczne, bo dąży do uchwycenia tego, co wymyka się diagnozie i pozostaje nieustannie nowe i nieuleczone. Stroniąc od fikcji, stroni od psychologicznych, oswajających pojęć: chce zobaczyć człowieka w żywiole jego działania. Chodzi o ocalenie zdarzenia w jego sensie inicjalnym, a nie – wtórnie nadanym.

Patrzy na ludzkie działania jako na nieustannie obce, nieoswojone fenomeny, które podlegają laboratoryjnemu oglądowi. W nich ujawnia się usytuowanie człowieka w krajobrazie społecznym i w nieustannym szmerze myśli, idei, przekonań i wartości. Ludzie, doświadczając lęku, namiętności, pragnienia

doświadczają swojego usytuowania w krajobrazie zdarzeń. Egzystencjalny potencjał – trwanie po stronie tego, co niewypowiedziane; polityczny – człowiek nie jest psychologicznym bytem, lecz fizjologicznym istnieniem usytuowanym w sieci idei, wartości, wiar i języków.

Niebezpieczeństwo nie ogranicza się u Ernaux wyłącznie do samej tematyki – do odsłaniania intymnych czy poddawanych społecznej ocenie zdarzeń. Jest ono również cechą struktury i metody jej tekstów. Pisarka nie buduje bezpiecznej, zamkniętej narracji, ale odsłania proces pisania w jego kruchości i rozpadzie. Wystawia na widok tę delikatną relację, jaka łączy ją ze zdarzeniami i ich śladami. Niebezpieczeństwo jest więc wpisane w samą formę jej prozy: w urwane notatki, powracające obrazy, fragmentaryczność, która nie daje się zamknąć w całość. Tekst nie jest konstrukcją, która chroni, lecz przeciwnie – polem nieustannego wystawiania się na ryzyko. To ryzyko nie tylko treści, ale i formy, która odmawia fikcyjnej spójności i zamiast osłaniać, odsłania.

Metoda taka prowadzi do odsłonięcia własnych czynów – bez komentarza, bez psychologizujących wyjaśnień, bez prób instrumentalizacji. Ernaux zapisuje: „to robiłam", „to myślałam". Taka struktura – fragmentaryczna, odsłaniająca, niebezpieczna – staje się przestrzenią spotkania z prawdą doświadczenia.

Prawda tworzy sytuację wspólnoty. Przekracza wstyd, który każe myśleć człowiekowi: tylko ja tak mam. W momencie odsłonięcia to, co intymne ujawnia się jako potencjalnie wspólne. Znalezienie języka, który potrafi nazwać to, co dotąd trwało poza nim, uwalnia jednostkę z jej samotności i czyni ją częścią wspólnoty doświadczenia. W finale *Lat* pisze o sobie, wskazując na cel swojej egzystencji: „Tym co świat wdrukował w nią i w jej współczesnych, posłuży się, aby odtworzyć czas wspólny, ten, który

przesunął się od odległych chwil do dnia dzisiejszego, ażeby – odnalazłszy w indywidualnych wspomnieniach pamięć zbiorowej pamięci – opisać przeżyty wymiar Historii” (Ernaux, 2022c, s. 233).

***

Za rozmowy o Annie Ernaux dziękuję Zuzannie Bojdzie, Annie Oramus, Klaudynie Schubert, Nikodemowi Dybińskiemu, Natanowi Berkowiczowi, Irenie Telesz-Burczyk, Agnieszce Gizie, Emilii Lewandowskiej, Barbarze Prokopowicz, Wojciechowi Rydzio, Magdalenia Kunikowskiej, z którymi pracowałem podczas realizacji spektaklu *Lata* w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie. Tamta praca stała się dla mnie formą aktywnej, praktycznej lektury Ernaux – doświadczeniem, które ukierunkowało dalsze czytanie jej prozy w stronę myślenia o zdarzeniu.

Wzór cytowania:

Fryzeł, Tomasz, *Niebezpieczne pisanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/niebezpieczne-pisanie.

Autor/ka

Tomasz Fryzeł

Tomasz Fryzeł – absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie oraz Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiował literaturę francuską na Université Paris Sorbonne. Debiutował w 2020 roku przedstawieniem *Bezpieczne miejsce* (tekst i dramaturgia: Piotr Froń, Teatr Łaźnia Nowa), które zostało wyróżnione na 14. Festiwalu Boska Komedia.

Bibliografia

Ernaux, Annie, *Druga córka*, [w:] tejże: *Bliscy*, tłum. A. Kozak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022a.

Ernaux, Annie, *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011.

Ernaux, Annie, *La honte*, [w:] tejże: *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011a.

Ernaux, Annie, *L'occupation*, [w:] tejże: *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011b.

Ernaux, Annie, *L'Atelier noir*, Gallimard, Paris 2022b.

Ernaux, Annie, *Lata*, tłum. M. Budzińska, K. Jarosz, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022c.

Ernaux, Annie, *Les armoires vides*, [w:] tejże: *Écrire la vie*, Gallimard, Paris 2011c.

Ernaux, Annie, *Miejsce*, [w:] tejże: *Bliscy*, tłum. A. Kozak, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022b.

Ernaux, Annie, *Młody mężczyzna*, [w:] tejże: *Ciała*, Wydawnictwo Czarne, tłum. A. Kozak, Wołowiec, 2024a

Ernaux, Annie, *Pamięć dziewczyny*, [w:] tejże: *Ciała*, Wydawnictwo Czarne, tłum. A. Kozak, Wołowiec, 2024b.

Ernaux, Annie, *Zdarzenie*, [w:] tejże: *Ciała*, Wydawnictwo Czarne, tłum. A. Kozak, Wołowiec, 2024c.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/niebezpieczne-pisanie*