

MARTA CUBER

Hologramy Zagłady

Zatajone świadectwa

Jeżeli proza może nas odwieść od pomysłu procesowania się o idee — bo zrobi to szybciej i sprawniej niż jakiegokolwiek inne, nieartystyczne medium — to temperament jurysdykcyjny twórczości Ewy Kuryluk, podważającej najszczerze intencje literatury o Zagładzie, wybiega daleko poza pomysły najsprytniejszych brokerów. Umówmy się — wybiega również daleko poza granice potocznie rozumianej przyzwoitości. Być może kilka lat wcześniej należałoby tę literaturę rozumieć najzupełniej dosłownie i zzywać się na jej wielojęzyczność, cytatowość oraz iskrzące się kotylionowe sentencje czy złote myśli. Dziś wszakże, po dość oczywistych wysokich ocenach, jakie uzyskały jej dwie książki autobiograficzne, *Goldi* (2004) oraz *Frascati* (2009) (pierwsza została finalistką Nagrody Nike 2005, druga zdobyła nominację do „Śląskiego Wawrzynu Literackiego” w 2010 roku), proza polsko-francuskiej autorki przestała bezinteresownie błyszczeć i kłaniać się czytelnikom. „Wmawiałam sobie — tłumaczy się bohaterka ostatniej z wspomnianych narracji, Miriam Kohany (Maria Kuryluk) — że przeżyłam, żeby dać świadectwo. Ale prawda mnie przerosła (...). W rezultacie ocalałam, żeby zataić” (*Frascati*: 42).

Przesunięcie środka ciężkości z ozdobnego języka na tematykę wykluczenia nie uratowało tekstów Kuryluk od cięć budżetowych. Odkąd zdradziła swój rodowód, literatura autorki *Wiedeńskiej apokalipsy* odcięła się również od retorycznej swobody, aby przemówić językiem poskromionego i zakonspirowanego faktu. Językiem przedawnionego i zawstydzonego własną staroświeckością dokumentu. Wbrew przekonaniom Berela Langa, twierdzącego, że wartość informacyjno-poznawcza naocznego świadectwa przewyższa wszelkie konstrukcje fikcyjne (Lang 2004: 25), Kuryluk podjęła walkę o cenę dokumentu zawołanego, zmistyfikowanego i zmontowanego. Cała jej twórczość literacka — od debiutanckiego tomu poetyckiego *Kontur* z 1979 roku, przez powieść *Grand Hotel Oriental*, wydaną w roku 1997, aż po ostatni tom skądinąd kapryśnych, lecz czarujących wspomnień *Frascati* (2009) — ułożyła się tedy w zamaskowaną kartotekę, prowadzoną jednak ręką artysty, nie archiwisty. W dokładnie taką samą kompozycję uformować daje się szereg wykonywanych latami przez autorkę *Salome albo o rozkoszy fotomontaży* instalacji i autofotografii. „Nic nie jest

jednoznaczne ani w życiu, ani w sztuce, a najmniej w naszej psychice” (*Tryptyk...*: 5). Przekierowanie energii z dawania świadectwa na udawanie jego niedawania uczyniło z prac Kuryluk galerię niejasnych dziwactw i niejawnych dwuznaczności. W tradycyjnej literaturze świadczenia o Shoah mieliśmy do czynienia z sytuacją odwrotną. Ofiary wojennego dramatu decydowały się żyć, by opowiadać. Sytuacja zdawania relacji urastała w tym i podobnych przypadkach do rangi językowego przymusu; schorzenia, które mobilizuje całkowicie oddany sprawie podmiot do nieskończonego powtarzania, lecz tracąc z horyzontu obowiązek moralny, zaczyna być tylko maniacką trwogą. Primo Levi wskazał dla takiej jednostki chorobowej, której doświadczył zresztą (jako schorzenia właśnie) tuż po uwolnieniu z Auschwitz, odpowiednio ironiczną literacką analogię w postaci toposu sędziwego, nachalnego marynarza z ballady Coleridge’a, zmuszającego gości weselnych do wysłuchiwania swojej opowieści. „Levi nie czuje się jednak pisarzem, staje się nim jedynie po to, by dać świadectwo” (Agamben 2008: 14). Jeżeli więc utwierdzanie przybyszy w prawdzie kojarzyć powinniśmy z ułomną gawędą starego nudziarza, w opowieściach Ewy Kuryluk należałoby widzieć inny poemat poety jezior — *Kubla Khan*. Podobnie jak tam, w prozie autorki *Hiperrealizmu* pamięć zwraca rzeczywistość w szczątkach wspomnienia i zaciera ją wszędzie, gdzie akurat powinna otwartym tekstem przemówić. Dobrze widać tę prawidłowość w powracającej bodaj w każdej pracy, kluczowej scenie ratowania Żydówki przez Polaka (wedle określenia Jacka Leociaka, zob. Leociak 2010), która w rzeczywistości rozegrała się w czasie wojny we Lwowie, natomiast w tekście — poza realistycznym — otrzymała również wymiary abstrakcyjny i czysto informacyjny. Tymczasem w rzeczywistości przechodzący przez park Stryjski Karol Kuryluk, ojciec pisarki, „zobaczył na ławce młodą dziewczynę o kamiennej twarzy, takiej, jaką mają tylko ludzie idący na śmierć, ludzie, dla których nie ma już wyjścia. Była to dziewczyna, której udało się wymknąć z getta lwowskiego. Kuryluk niewiele rozmyślając wziął tego obcego człowieka do siebie do domu” (*Frascati*: 98). W fikcjach córki redaktora „Sygnałów” i „Odrodzenia” tamta scena, na długo przed umieszczeniem jej w otwartej autobiografii, bywa petryfikowana i pacyfikowana. W *Grand Hotel Oriental* Miriam Kohany zamieniła się na przykład w młodziutką Mirage, spacerującą po nowojorskim Parku Centralnym, i obiekt beznadziejnego pożądania starego Juliana Apostaty; w *Encyklopedierotyku* scena rodzinna to tylko bezwiedne, dalekie skojarzenie. Zastyszana u lekarki historia o znajomym rodziców, „który ratował Żydów we Lwowie” (*Encyklopedierotyki*: 182), otrzymała jednak certyfikat terapeutyczny dopiero wówczas, gdy jedna z bohaterek, narcystyczna Plania, chciała zostać ratowniczką Żydów i otworzyć się na cierpienie drugiego. Także wtedy Ewa Kuryluk uświadomiła sobie mentalną obcość obrazu

Lwowa w stosunku do pozostałej części swojej prozy, która zdołała się zahartować w ukrywaniu lub miksowaniu kulturowych kontekstów w duchu najprostszej postmoderny, ale nie nauczyła się korzystać z jej dóbr w przechowywaniu sekretów cywilizacji. Gdy zatem opowiedziała o pierwszym spotkaniu rodziców w czasie wojny nie w kategoriach przyjaźni polsko-żydowskiej, lecz kampowym językiem społecznego problemu, uwzględniając raczej niejasność prawną tej sytuacji, a nie jej etyczną poprawność, otrzymaliśmy pierwsze tak silne zakwestionowanie przywiązania Zachodu do świadczenia prawdy w formie bezdusznego dokumentu. „(...) równoczesność Holocaustu nie manifestuje się w ceremoniach właśnie dlatego, że musi pozostać bezsensowna, żeby mogła być autentyczna” (Heller 2001: 22). W zdaniu Ágnes Heller nie słyhać pretensji do takich prozaików jak Ewa Kuryluk, istniejących dzięki kłamstwu estetyki. Przeciwnie, dzieło autorki *Goldiego* to bardzo skomplikowana wersja fizjologicznej potrzeby poznania prawdy, która zawarła pakt ze swoją wyjątkowością w przekonaniu o wartości języka. Uznająca nieautentyczność wspomnień i zapominania o Holocaustie Heller włączyłaby, jak sędzę, tę twórczość do takiej wiedzy o świecie, która jest lepsza od niewiedzy, bo przynajmniej „nie zamyka możliwości pamiętania bardziej autentycznego” (Tamże, 27). A tymczasem wszystko, co na razie możemy powiedzieć o książkach Ewy Kuryluk, zamyka się w oczywistym słowie „wykluczenie”.

Geje, Żydzi i „polish psychos”

Zanim hitlerowcy rozpoczęli eksterminację Żydów, przeprowadzili skuteczną akcję likwidatorską, wymierzoną w chore psychicznie dzieci z niemieckich szpitali. Związek choroby psychicznej z Zagładą w prozie Ewy Kuryluk wydawałby się wobec tego dość oczywisty, nawet jeżeli opowiadano o nim w bardzo różnych i sprzecznych konfiguracjach. Oczywisty, bo potwierdzony zarówno biografiami zbiorowości, jak prywatnym życiorysem autorki. Dodajmy, że wpisującym się w rozległe i skomplikowane badania nad żydowską pamięcią obozu/getta (zob. Kępiński 2005: 101–116). O spotkaniu tematów żydowskiego i psychiatrycznego w tych samych tekstach zdecydował jednak przykry przypadek — pisarka przez długie lata nie знаła swoich żydowskich korzeni, za to dość dobrze rozumiała chorobę psychiczną matki i brata. W zatajeniu żydostwa przez uciekinierkę z getta Miriam Kohany vel Marię Kuryluk widziała również przyczynę późniejszej silnej traumy, którą matka miała „zarazić” genialnego syna. Bodaj najbardziej utajonym, autsajderskim wątkiem o jednocześnie najmniej wyraźnej biograficznej motywacji pozostał jednak umieszczony

w cieniu pozostałych obrazów wykluczenia homoerotyzm. Nietrudno zdać sobie sprawę, iż ekspozycja tych trzech kluczowych dla literatury ostatniego ćwierćwiecza tematów, połączona z językową ornamentyką, mogła nadwerżyć estetyczną wytrzymałość opowieści. Na szczęście Kuryluk zaniechała wspomnianej prostolinijności za cenę utraty kodu dostępu do autentycznej pamięci i mechanizmu dawania świadectwa.

„Psycholami” są więc bodaj wszyscy bohaterowie jej literatury: podmiot tomiku *Kontur*, świadek bliskiego szaleństwa („potem zroszone ciało / kornik drąży ciemię / na przedramieniu oparzenie / powieki ćmy dygocące”, *Kontur*: 26), siłujący się z medykacją języka poezji; wycofany Apostata, więziony w czasie wojny w obozach koncentracyjnych; anorektyczka Simone Weil, która „woli zagłodzić się na śmierć w angielskim szpitalu, szkicując esej o Annie Kareninie” (Kuryluk 2005: 12) niż wpaść w ręce hitlerowców; neurotyczna Plania z *Encyklopedierotyku*; kryptonimujący Piotra Kuryluka Edmund (w książce przedstawiony jako młodociany kochanek Rolanda Barthes’a), podobnie jak brat pisarki podpalający się w szpitalu psychiatrycznym; wreszcie sam Rolo, usidlony przez despotyczną matkę, i sadystyczna Yuki, zakochana bez pamięci w swojej profesorce. „Wariaci domowi”, czyli autobiograficzni bohaterowie *Goldiego i Frascati*, sprowadzeni do rozmiarów figur „polish psychos”, okazują się natomiast zdradliwie niegroźni i całkiem sympatyczni; ocaleni przez czułość (powie o nich później pisarka; zob. *Tryptyk...*: 5). Matka nie jest tu więc żydowską jędzą, terroryzującą córkę (jak w *Utworze o matce i ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff), lecz autorką niepodrabialnego języka schizofrenii i kilku mniej udanych (?) książek oraz „wariatką na strychu”, ukrywającą się mimo końca wojny, i zabunkrowaną w chorobie żydowską elegantką. Jedna z bardziej dramatycznych narracji, przypomnianych we *Frascati*, opowiada przeto dzieje kobiety zniszczonej całkowicie przez ocalenie:

Tamtej strasznej wiosny nie myła się, nie zdejmowała z siebie śmierdzącego szlafroka, nie wychodziła z domu. W nocy skradała się po mieszkaniu z uchem przy ścianie, pakowała i rozpakowywała walizki, darła listy i fotografie. O świcie kładła się na kanapie, po przebudzeniu człapała do kuchni. Piła wodę z kranu, napełniała wiadro i niosła do pokoju z fortepianem, a w siatce to, co znalazła w spiżarni: chleb, konserwę, cebulę, kostki cukru. Zamykała się na klucz i chowała pod fortepianem. — *Los! Gestapo!* — wrzeszczała, póki nie zdarła głosu (*Frascati*: 115–116).

We *Frascati* znieawidzony wizerunek matki-wariatki uległ złagodzeniu. Narratorka, wyruszywszy w ślad za jej przeszłością i dzielenie rozprawiwszy się z przekonaniem Heller, dotyczącymi dostępu do wspomnieniowego autentyku, odkryła wnik w dawnym lwowskim getcie, dzięki któremu Maria Kuryluk być może zdołała przedostać się poza mury i uciec

(rekonstrukcją symbolicznego wnyku jest w moim przekonaniu zdjęcie lwowskiego podwórza, wykonane przez autorkę w 2008 roku i zamieszczone później we *Frascati*; zob. Tamże, 185). Sposoby jego ominięcia, łącznie z wykluczeniem żydowskiej tożsamości albo przenoszeniem jej do archiwum metafikcji (*Grand Hotel Oriental*), dawały nie tylko nieprzekonujący i retorycznie rozwichrzony obraz całości, najczęściej lekceważony przez krytykę jako nadmiernie nastroszony lub irytująco lekki. Od kiedy autorka *Ludzi z powietrza* oddała się w całości retrospektywie, wnyk w lwowskim getcie okazał się kołem ratunkowym dla jej estetyki ready-made, otwierając przy tym szansę na napisanie prawdy, której nie było.

Autodafe i ludzka przyzwoitość

W postaci Piotrusia, która w prozie metafikcyjnej Ewy Kuryluk (*GHO, Wiek XXI, Encyklopedierotyki*) na długo przed ujawnieniem swojego imienia pojawiała się pod fałszywymi nazwiskami i przezwiskami (Edmund, Yuki, Rolo, Adam i inni), wiele było z świętokradztwa. I to niekoniecznie o proveniencji modernistyczno-romantycznej, sprzyjającej niemal wszystkim opowieściom o kazirodczych związkach rodzeństwa (od *Renégo Chateaubrianda* po *Ślad tyżwy* Anny Piwkowskiej). Świętokradczość tej postaci wyniknęła raczej z jej imitacyjnego charakteru (Piotruś-imitator Chrystusa, bohater tragedii greckiej, sfrustrowany opozycjonista). A przecież młody Kuryluk nie tylko nikogo nie naśladował, ale również nie wchodził w role kulturowe w ogóle. Także dlatego, że choroba psychiczna — w jego przekonaniu — pozostawała poza dostępem do języka, znaczenia i kultury. Tymczasem opowieść o schizofrenii otrzymała w prozie Ewy Kuryluk kilka rozpoznawalnych odsyłaczy kulturowych: od wspomnianego samospalenia, przez figurę chrześcijańskiego męczennika (święty Sebastian; w tej figurze Kuryluk zaszyfrowała obok szaleństwa i świętości jeszcze homoseksualizm, przypisywany autorowi obrazu, jakim był szesnastowieczny włoski malarz Sodomy G.A. Bazzi) i stygmatyka, po obraz statku szalonych. Wszystkie one na nowo połączyły szaleństwo z transgresją, szukając dla niego odpowiednio stylowej oglądy, która jednak nie odcinałaby tekstu od konkretności, a konkretności od wnyku. Czyli autentycznej sceny cierpienia. „Dzwonili ze szpitala (...). Piotr owinął się w kołdrę anilanową (...) i podpalił. Śmierć kliniczna (...) transplantują skórę” (*Frascati*: 144). Transplantacja tego wydarzenia w obszar tekstu wywołała kilka reperkusji: po pierwsze wyczuliła pisarkę na wszelkie „podprogowe” i nienormatywne zachowania ludzkiego i antropomorficznego podmiotu (widoczne najlepiej w tomiku *Kontur*, który zamiast

o ludziach chorych mówi po prostu o chorobie); po wtóre uczyniła z cierpiącego brata rodzaj figury tekstowej numer jeden (albo dwa, jeśli liczyć jeszcze Marię Kuryluk), obdarzonej biografią pozwalającą na sobie pasożytować wszystkim pozostałym życiorysom bohaterów. Na przykład ukochanemu Rolanda Barthes'a z *Encyklopedierotyku*.

Historie szaleństwa, opowiadane przez Kuryluk i pełne autoagresji, natręctw oraz skandalizujących wydarzeń, tylko z pozoru atakują obyczajowe przyzwyczajenia odbiorcy. Łatwo przeoczyć sadystyczną naturę bohaterki natrętnie zakochanej w profesor Ogawie Yuki, która w Parku Centralnym, odbezpieczając menstruujące ciało, paradowała nago. Pisarka, walcząca z medykaliczacją i usztywnianiem choroby psychicznej w języku prawników, zamiast zdusić „fatamorganę chorego umysłu (...) parkopaniem” (*Kontur*: 23), spróbowała ją ucłowieczyć i pokazać schizofrenię z ludzką twarzą. Szaleńcami są więc w jej prozie tylko ludzie niezwykli, obdarzeni wybitnymi umiejętnościami, sławni i zapisani w historii kultury Europy; krótko — tylko tacy, którym z uwagi na wielki talent wszystko, co irytujące, ale i potworne, się wybacza. Przy czym nieporozumieniem byłoby myśleć, że artystka po to, by psychiatrię rozgrzeszyć z demonizowania choroby, podstępnie oznaczyła ją piętnem grzechu. Zeświecczenie szaleństwa przejęła Kuryluk z filozofii Michaela Foucaulta. „Dzięki tej książce [mowa o *Historii szaleństwa*] zrozumiałam, że chodzi o większą sprawę, nie tylko o mamę. Że wobec chorych umysłowo nie możemy zachowywać się tak haniebnie jak w dawnych wiekach. Pojęłam, że świat, by mógł się poprawić, potrzebuje przyzwoitych ludzi” (*Maska...*: 20). Akurat na brak tej normy obyczajowej w literaturze Ewy Kuryluk trudno jest narzekać.

Zwykła nieprzyzwoitość czy beczczenie grobów?

Literatura o Zagładzie była najczęściej wypadkową tematu i stylu, regulowaną zasadą stylistycznego bezpieczeństwa, nazywanego przez znawców stosownością. Gdy zaczęła interesować się postaciami gejów, lesbijek i schizofreników, w dalszym ciągu stosując techniki relacjonowania tragicznej przeszłości, naruszyła właściwie tylko to, co od dawna było dla niej przeszkodą — kwestię sztywnego stylu. Lansowanie stylu homofilskiego, wynikającego z łączenia tropów transgresyjnych, prozie Kuryluk nie mogło grozić jednak z zupełnie innych powodów. Mimo jasnych deklaracji autorki, w których stawiała po stronie mniejszości, nigdy nie uczyniła ze swojej postawy artystycznego stronictwa. Przeciwnie, zapewniając literaturze bezsprzeczną dialogowość, artystka ocaliła dla siebie temat

homoseksualizmu w dużo bardziej niezależnej postaci — na przykład jej Roland Barthes został ukształtowany nie tylko jako stary, satyryczny nieszczęśnik, oszukany przez własną naiwność, ale też jako „dziecko” Zagłady, bojące się matki i własnego cienia. Nieco inaczej skonstruowana została zakochana w profesor Ogawie młoda studentka, szalona Yuki. W obu relacjach żydostwo oraz Holocaust pozostały jednak kontekstem albo domysłem niekonkurującym z obrazem społecznych „dziwactw”, szokujących zresztą tylko wtedy, gdy pisarka ujawnia je pośród kobiet. „Nie bały się skandalu. W pełni władz umysłowych wypięły się na tabu. Wsiadły do samolotu, trzymając się za ręce. Trzymając się za ręce, wylądowały w San Francisco. Całowały się na lotnisku. W kinie siadały sobie na kolanach” (*Encyklopedierotyki*: 47).

W prozie Kuryluk artystowski profil homoerotyki, wyłożony „modernistycznopodobnym” materiałem, otrzymał zatem status skandaliczności. Ale bardziej niż na łamaniu społecznego tabu zależało mu na lekkostrawności. Dlatego o relacjach Barthes-Edmund opowiedziano językiem świętokradczej estetyki („Wpadłeś do mnie w dniu, w którym kończyłem rozprawkę o ‘pięknie anielskim’ na przykładzie postaci anioła, który na obrazie z warsztatu Verocchia prowadzi za rękę Tobiasza. Byłeś uderzająco podobny do tego anioła...”, Tamże, 23). Z kolei przyjaźń lesbijek Yuko i Toshi stała się nieledwie częścią thrillera psychiatrycznego („Ciekawam, która się załapie na moje miejsce? Która po mnie oddziedziczy kajdanki i knebel, majtki z kolczastym krocem, stanik z pineskami na sutkach?”, Tamże, 48). Trudno byłoby tę literaturę rozpatrywać w kategoriach dyskursu emancypacyjnego. To w dalszym ciągu mistrzowska reprodukcja, „w której ani dzieło sztuki, ani jego odbitka nie posiada własnego, raz na zawsze określonego miejsca [i] może znaleźć się w każdej chwili gdziekolwiek i odegrać jakąkolwiek rolę” (Kuryluk 1983: 80).

Literacki hiperrealizm

W wydanej przez Ewę Kuryluk w 1983 roku książce *Hiperrealizm — nowy realizm* trudno jest znaleźć zobowiązującą i podręcznikową definicję tytułowego zjawiska. W koncepcji sztuki, zbudowanej przez artystkę, mówi się bowiem tylko o malarstwie z fotografii i jego krytycznych załamaniach w dialogu z realistyczną sztuką europejską, omówionym m.in. na paryskiej wystawie z 1974 roku (*Amerykańscy hiperrealiści — europejskim realistom*). Podkreśla się również ostrość widzenia amerykańskich przedstawicieli kierunku, połączoną z kombinacjami estetycznymi opartymi na cytowaniu fotografii i wycinków prasowych

w malarstwie, a także o popartowym rodowodzie zjawiska. Najciekawszy dla literackiego stanowiska Ewy Kuryluk wydaje się jej komentarz do własnej sztuki. Z pozoru proste przesunięcie go w obszar autokomentarza do tekstu literackiego daje zaskakująco dobry efekt:

Zajęcie się relacjami między światem prawdziwym i odbitym wymagało zmiany środków wyrazu, ścisłości i precyzji w odtwarzaniu realiów. Moją obsesją stało się dążenie do konkretności. By go sobie przyswoić, zaczęłam wertować ilustrowane magazyny, oglądać reklamy na ulicach, studiować programy telewizyjne, kadry filmów. Poczynając od roku 1971, wycinam zdjęcia z gazet, czasopism, afiszy i opakowań, a następnie wykorzystuję je rozmaicie w obrazach (...). W latach 1973–1974 namalowałam sporo obrazów, opierając się na dawnych zdjęciach rodzinnych (...). Ostatni cykl prac z roku 1976 ma charakter autoportretowy, (...) zaczynam intensywnie obcować (...) ze swoim drugim, trzecim ja — z sobowótami czasu minionego i przyszłego. Ukazujące moją postać często zwielokrotnioną, obrazy te świadczą, być może, o poczuciu znikomego uczestnictwa w aktywnym życiu i o samotności. Kontynuuję w nich ideę równoczesnego istnienia w intymnej przestrzeni, w której tkwi pojedynczy człowiek, i w obiektywnych, społecznych i historycznych warunkach, które jako przypadkowe epizody pojawiają się na prawdziwych i wyimaginowanych ekranach — jak w oknach na świat, przed którym uciec nie można i nie wolno (Tamże, 190–191).

Zwielokrotnianie rzeczywistości przez jej cytowanie, a także tworzenie kolaży z wycinków zużytej przeszłości oraz przypadkowość ich ułożenia to oczywiście techniki stosowane przez autorkę *Goldiego* z jednakowym powodzeniem w literaturze. A tu zarówno w tekstach o Zagładzie, jak również w narracjach psychiatryczno-homoseksualnych. Byłoby dobrze, stosując powyższe przesunięcia i porównania, uświadomić sobie tylko pozorną oczywistość tego zjawiska, związaną z faktem, że proza Kuryluk ma inny rodowód oraz układ odniesienia niż jej sztuka. Albowiem socjologiczne zaplecze tej pierwszej, zakodowane w języku przewrotnej estetyki bardzo skutecznie, zapewniło autorce *Hiperrealizmu*... opinię pisarza zgoła nierealistycznego. Czas ją odrzucić. Zachwycona analizami Haydena White'a, dotyczącymi książek Leviego, Verónica Tozzi dowodziła niedawno bezsprzecznej równoważności faktografii i retoryki w dziedzinie konstruowania relacji z wydarzeń „granicznych” nieodległej przeszłości (zob. Tozzi 2010: 11–27). Stwierdziła wówczas, opierając się na pracy *Realizm figuralny w literaturze świadectwa* White'a, że język wszystkich świadectw, łącznie z najsurowszymi stylistycznie tekstami, jest bezspornie figuralny i nie rzutuje na wartość poznawczą wspomnienia. Przeciwnie, im wyraźniej manifestuje ono swoją retoryczną biegłość, tym więcej walorów posiada. Dzieje się tak, dlatego że przekazywana przez świadectwo wiedza stanowi zawsze akt performatywny (zob. Tamże, 27). W przypadku tekstów Ewy Kuryluk nie performatywność ich przekazu, lecz jednoczesność reprezentacji — od Holokaustu po homoseksualizm; od popartu po postmodernizm; od lakoniczności po manieryzm — wydaje się cechą wyróżniającą je spośród

wszystkich innych świadectw nieodległej traumy. Ich hologramowość to równocześnie zarzewie sporu o granice sztuki. W jej klasycznych ramach artystki Kuryluk dawno już nie ma.

LITERATURA

- G. Agamben: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (homo sacer III)*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008.
- Á. Heller: *Pamięć i zapominanie*. Przeł. A. Kopacki, „Przegląd Polityczny” 2001, nr 52/53.
- A. Kępiński: *KZ-syndrom*. W: Tegoż: *Refleksje oświęcimskie*. Kraków 2005.
- E. Kuryluk: *Encyklopedierotyki*. Warszawa 2001.
- E. Kuryluk: *Frascati. Apoteoza topografii*. Kraków 2009.
- E. Kuryluk: *Hiperrealizm — nowy realizm*. Warszawa 1983.
- E. Kuryluk: *Kontur. Wiersze z lat 1972–1975*. Kraków 1979.
- E. Kuryluk: *Wiek 21. Trio dla ukrytych napisane po polsku w roku 2000*. Przeł. M. Kłobukowski. Warszawa 2005.
- B. Lang: *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*. Przeł. A. Ziębińska-Witek. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- J. Leociak: *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*. Kraków 2010.
- Maska to też skóra. Ewa Kuryluk opowiada Lidii Ostalowskiej o swoim życiu i sztuce*. „Gazeta Wyborcza. Duży Format” z 13.02.2003.
- M. Orwid: *O programie oświęcimskim, badaniach traumy poobozowej, o pracy doktorskiej*. W: Tegoż: *Przeżyć... I co dalej. Rozmawiają Katarzyna Zimmerer i Krzysztof Szwejca*. Kraków 2006.
- Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków 2005.
- V. Tozzi: *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*. Przeł. E. i J. Zięba. „Teksty Drugie” 2010, nr 6.
- Tryptyk na żółtym tle. Z Ewą Kuryluk rozmawia Agnieszka Drotkiewicz*. „Midrasz. Pismo Żydowskie” 2011, nr 2.
- W raju byliśmy nadzy. Maska to też skóra. Ewa Kuryluk opowiada Lidii Ostalowskiej o swoim życiu i sztuce*. „Gazeta Wyborcza. Duży Format” z 13.02.2003.



Bez pisemnej zgody autora lub Czytelni Sztuki (Muzeum w Gliwicach) zabrania się kopiowania, wykorzystywania bądź publikowania powyższego tekstu.