

Beata Piątek

(Uniwersytet Jagielloński)

## Tekst jako trauma – *Pejzaż w kolorze sepii* Kazuo Ishiguro

Słowo „trauma” pochodzi z greki, gdzie znaczy „rana”, jest ono powszechnie używane w literaturze psychologicznej i psychiatrycznej, a od drugiej połowy XX wieku również w historiografii i teorii literatury na określenie wydarzenia, które wywołuje okaleczenie psychiczne, oraz – co ciekawe – również na stan okaleczenia wywołany przez takie wydarzenie. Kai Erikson zwraca uwagę, że wydarzenie i jego skutek są nierozdzielnie związane, bo wydarzenie tylko wtedy jest traumą, gdy wywołuje traumę, ponieważ to reakcja człowieka sprawia, że jakiegoś wydarzenia staje się traumą<sup>1</sup>. Joshua Hirsch podkreśla, że pojęcie traumy już w definicji jest osadzone w przestrzeni reprezentacji, ponieważ jest to takie wydarzenie ekstremalne, które dana osoba postrzega jako całkowicie sprzeczne z jej mentalnym przedstawieniem świata. Stąd szok i niemożność przetłumaczenia wrażeń na spójną historię, wrażenia pozostają w umyśle i ponieważ nie zostały zasymilowane, nie poddają się normalnym procesom pamięciowym, powracają bez ostrzeżenia i nie dają się zapomnieć<sup>2</sup>.

Trauma pojawiła się w słowniku medycznym i prawniczym w Anglii na wiele lat przed Zygmuntem Freudem, w pierwszej połowie XIX wieku, kiedy to ofiary pierwszych katastrof kolejowych zaczęły się skarżyć na dolegliwości spowodowane wypadkiem, a nieuzasadnione fizycznymi uszkodzeniami ciała<sup>3</sup>. Freud używał tego terminu w swoich wczesnych pracach z lat 90. XIX wieku, w których opisywał przypadki hysterii u kobiet. Początkowo twierdził, że trauma ma swoje przyczyny w uwiedzeniu dziecka przez dorosłego – ponie-

---

<sup>1</sup> K. Erikson, *Notes on Trauma and Community* [w:] *Trauma; Explorations in Memory*, red. C. Caruth, Baltimore 1995, s. 183.

<sup>2</sup> J. Hirsch, *Post-traumatic Cinema and the Holocaust Documentary* [w:] *Trauma and Cinema*, red. E.A. Kaplan, B. Wang, Hong Kong 2004, s. 98.

<sup>3</sup> C. Davies, *Why Trauma?*, wykład inauguracyjny seminarium „Trauma, Fiction, History” w Royal Holloway College w Londynie, dostępny jako podcast <http://traumafictionhistory.org/>.

waż umysł dziecka nie jest w stanie przepracować doświadczenia seksualnego, zostaje ono wyparte ze świadomości i powraca w okresie dojrzewania jako histeria. W 1899 roku Freud odrzucił tę teorię na rzecz przekonania, że wspomnienia z dzieciństwa jednak nie są zapisem faktycznych wydarzeń, a raczej nieuświadomionych fantazji seksualnych<sup>4</sup>. W podejściu psychiatrów do traumy momentem przełomowym była I wojna światowa, która przyniosła liczne przypadki mężczyzn powracających z okopów we Francji z symptomami, które wcześniej opisywano u kobiet jako historyczne: zaniki pamięci, halucynacje, powracające dręczące obrazy, napady paniki, zaburzenia snu oraz objawy fizyczne, takie jak drgawki czy zaburzenia ruchu. Co ciekawe, zostały one oficjalnie sklasyfikowane jako jednostka chorobowa dopiero po wojnie w Wietnamie w 1980 roku, gdy Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne wpisało Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD) jako jednostkę chorobową na oficjalną listę podręcznika diagnostyczno-statystycznego. Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne definiuje PTSD przez opis symptomów w trzech zespołach, ale również przez opis wydarzenia, które może je wywołać. Jest to mianowicie „czynnik stresogenny, który generalnie pozostaje poza zasięgiem zwykłego ludzkiego doświadczenia”<sup>5</sup>. Definicja PTSD była modyfikowana dwukrotnie, w 1987 roku opis symptomów poszerzono o niemożność przypomnienia sobie części lub całości wydarzenia, a w 1994 do listy wydarzeń mogących wywołać traumę dołączono wykorzystywanie seksualne w dzieciństwie<sup>6</sup>.

W badaniach literackich teoria traumy wywodzi się z amerykańskiego poststrukturalizmu i została zbudowana na podstawie analizy świadectw osób ocalałych z Holocaustu. Podstawowe teksty teoretyczne Cathy Caruth, Shoshany Felman, Dominika LaCapry i Goeffreya Hartmana odwołują się do wspomnień i innych tekstów autobiograficznych oraz dokumentów historycznych. W swoich badaniach zajmują się fikcyjnym przedstawieniem traumy we współczesnej powieści brytyjskiej, przy czym fikcyjne przedstawienia Holocaustu nie leżą w centrum moich zainteresowań. Zostały one szczegółowo omówione w wydanej w 2004 roku książce Anne Whitehead pod tytułem *Trauma Fiction*. Autorka używa teorii traumy do analizy między innymi powieści Anne Michaels, W.G. Sebald i Benjamin Wilkomirskiego. Whitehead wychodzi od problemu, który jest podstawowy dla badań literackich nad traumą, mianowicie pytania o gatunek i formę literacką. Sprowadza się ono do kwestii: jak pisać o doświadczeniu, które z definicji nie poddaje się symbolicznej reprezentacji. Autorka zauważa, że próbując oddać obezwład-

---

<sup>4</sup> R.J. McNally, *Remembering Trauma*, Cambridge, MA 2005, s. 159–169 *passim*.

<sup>5</sup> Tamże, s. 8 (tłum. autorki).

<sup>6</sup> Tamże, s. 10.

niającą siłę traumy, pisarze uciekają się do naśladowania jej formy i objawów<sup>7</sup>. Przedmiotem tego artykułu jest analiza takiego właśnie przedstawienia traumy w jednej z wczesnych powieści Kazuo Ishiguro.

*Pejzaż w kolorze sepii* (1982) wydaje się zapowiedzią swoistej eksplozji literatury pamięci, która nastąpiła w Wielkiej Brytanii w latach 90. ubiegłego wieku. Już w 1993 roku Malcolm Bradbury zauważył, że powrót przeszłości „zaczął przybierać coś na kształt epidemii w czasie tej dekady”<sup>8</sup>. Warto tu podkreślić, że nawet na tle innych powieści, które wpisują się w ten nurt, a powstały później, na przykład powieści Iana McEwana, Martina Amisa, Grahama Swifta, Johna Banville’a czy piszącego po niemiecku W.G. Sebald, *Pejzaż w kolorze sepii* jawi się dziś jako tekst poruszający i niezwykle nowatorski w płaszczyźnie formalnej.

Mark Wormland, pisząc o twórczości Ishiguro w 2003 roku, stwierdził, że „jego proza zdaje się reagować na opowieści o stracie i traumie przez pokrywanie tego doświadczenia komentarzem o charakterze niekompletnego wyznania”<sup>9</sup>. Chciałabym zatrzymać się na dwóch słowach z tego cytatu, mianowicie na „wyznaniu” i „traumie”. Jak zauważa Stanley Cavell, pisząc o narracjach pierwszoosobowych: „ten, kto ma coś do wyznania, ma też coś do ukrycia”<sup>10</sup>. Widać to wyraźnie w krytycznych komentarzach dotyczących procesów mentalnych zachodzących w umysłach narratorów (niezmiennie pierwszoosobowych) powieści Ishiguro; słowem, które powtarza się najczęściej, jest „kłamstwo” i jego bardziej lub mniej eufemistyczne synonimy: „samooszukiwanie”, „niedopowiedzenie”. Peter Childs proponuje nawet oryginalny rzeczownik odsłowny, który łączy w sobie element pamiętania i samookłamywania, mianowicie *misremembering*<sup>11</sup>. Sam pisarz tak mówi o tym motywie w swojej twórczości: „Interesowało mnie to, jak ludzie okłamują samych siebie po to, żeby samych siebie mogli znieść”<sup>12</sup>.

Proponuję odczytanie tekstu powieści Ishiguro jako przejmującego zapisu traumy i spróbuję pokazać, że jest to tekst, który konfrontuje nas z takim doświadczeniem, stawiając czytelnika w pozycji słuchacza, zmuszając do wychwycenia niespójności i sprzeczności w wyznaniu narratorki i do nazwania tego, czego ona sama nie chce nazwać.

<sup>7</sup> A. Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh 2004, s. 3.

<sup>8</sup> M. Bradbury, *The Modern British Novel*, London 1993, s. 404 (tłum. autorki).

<sup>9</sup> M. Wormland, *Kazuo Ishiguro and the Work of Art* [w:] *Contemporary British Fiction*, red. R.J. Lane, R. Mengham, Ph. Tew, Cambridge, 2003, s. 227.

<sup>10</sup> S. Cavell cytuję za: A.Z. Newton, *Narrative Ethics*, Cambridge MA, London 1997, s. 243.

<sup>11</sup> *Misremembering* nie jest równoznaczne z fałszywym wspomnieniem (*false memory*), można próbować je przetłumaczyć jako „niedopamiętanie” lub „błędne wspomnienie”.

<sup>12</sup> K. Ishiguro, wywiad dla Maya Jaggi, „Wasafiri” 1995, 22, s. 20–24.

Narratorką powieści jest Japonka w średnim wieku, która od kilkunastu lat mieszka w Anglii. W chwili, kiedy ją poznajemy, jest już od jakiegoś czasu wdową, w ciągu ostatnich miesięcy straciła również starszą córkę, Keiko, która po latach depresji popełniła samobójstwo. Podczas odwiedzin młodszej córki narratorka wspomina wydarzenia, które miały miejsce w Nagasaki kilka lat po wojnie – ta retrospekcja stanowi około  $\frac{4}{5}$  tekstu. Dlaczego to szczególne lato powraca akurat teraz, nie jest początkowo oczywiste. Narratorka była wówczas młodą mężatką, spodziewała się pierwszego dziecka, być może Keiko. Ale jak sama stwierdza z charakterystyczną powściągliwością: „Nie mam większej chęci rozwodzić się teraz nad sprawą Keiko, gdyż niewielkie przynosi mi to ukojenie. Wspominam tu o niej tylko dlatego, [...] że po tak długim czasie przypomniałam sobie Sachiko”<sup>13</sup>. Po czym następuje obszerna retrospekcja o przyjaźni młodej Etsuko z nieco starszą Sachiko i jej dziesięcioletnią córką Mariko. Przyjaźń to słowo, którego używa narratorka na określenie tej dość nieprawdopodobnej znajomości, gdyż obydwie kobiety więcej dzieli, niż łączy. Etsuko, narratorka retrospekcyjnej opowieści, którą automatycznie identyfikujemy z narratorką głównej opowieści, panią Sheringam, matką Keiko i Niki, jawi się tu jako uosobienie cnót japońskiej żony – cicha, posłuszna, pełna szacunku dla męża gospodyni domowa. Natomiast Sachiko pojawia się znikąd z dziesięcioletnią córką i amerykańskim kochankiem, żyje wyłącznie myślą o rychłym wyjeździe do Ameryki, jest nieodpowiedzialna i całkowicie samolubna, zaniedbuje potrzeby emocjonalne swojej córki do takiego stopnia, że chwilami graniczy to ze znęcaniem się nad dzieckiem.

Co wywołało wspomnienia z Nagasaki, nie jest jasne, krytycy są jedynie zgodni co do tego, że wspomnienia te zawierają drobne nieścisłości i sprzeczności, które wcześniej czy później muszą zwrócić uwagę czytelnika na niekompletną wiarygodność narratorki. Już na początku opowieści tożsamość narratorki okazuje się niestabilna, jej „ja” przeskakuje na chwilę z Etsuko na Sachiko, kiedy po pierwszej relacji sąsiadek ze spotkania z Sachiko i jej nieuprzejmości, Etsuko po kilku ogólnych zdaniach mówi: „Nigdy nie starałam się uchodzić za nieuprzejmą” (s. 12). Fakt, że to Sachiko ciągle mówi o swoich planach opuszczenia Japonii, a pani Sheringam snuje swoją opowieść z Anglii, do której przyjechała wraz z Keiko i mężem Anglikiem, też z czasem daje czytelnikowi do myślenia. Chociaż temat opuszczenia Japonii przez panią Sheringam jest jednym z tematów tabu i narratorka nie ujawnia żadnych szczegółów tego wydarzenia, nie sposób nie dostrzec podobieństwa pomiędzy

<sup>13</sup> K. Ishiguro, *Pejzaż w kolorze sepii*, tłum. K.F. Rudolf, Poznań 1995, s. 9 (kolejne cytaty z tej powieści będą zaznaczone w nawiasach w tekście).

emocjonalnymi problemami małej Mariko i dorastającej Keiko, chociaż ta nie pojawia się często we wspomnieniach matki.

Wątpliwości co do tożsamości Etsuko, jakie narastały w czytelniku, zostają potwierdzone, kiedy pod koniec opowieści zmienia ona zaimki osobowe w rozmowie z Mariko – na początku rozmawia z nią jako przyjaciółka matki, mówi o niej „dziewczynka” i stara się ją przekonać do wyjazdu do Ameryki, ale w końcu używa zaimka „my” i obiecuje: „jeżeli ci się tam nie spodoba, to zawsze możemy wrócić” (s. 191). Ponieważ narratorka konsekwentnie unika jakichkolwiek komentarzy na temat uczuć, strach, jaki dziewczynka odczuwa przed matką, jest zasygnalizowany przez słowa matki: „Dlaczego tak na mnie patrzysz? Nie zrobię ci nic złego” (s. 191). W tym momencie narratorka zdaje sobie sprawę, że trzyma coś w ręku, a czytelnik, że ta scena pojawiła się już wcześniej w jej opowieści. To, co narratorka trzyma w ręku, to kawałek sznura, a jego złowrogie konotacje wynikają nie tylko z przerażenia dziewczynki, ale i z plotek o mordercy grasującym w okolicy i wreszcie z faktu, że Keiko popełniła samobójstwo, wieszając się w wynajętym pokoju. Pani Sheringam wspomina o powracającym śnie o dziewczynce na huśtawce, tyle że, jak sama przyznaje, potem zdaje sobie sprawę z tego, że to nie jest huśtawka, a wymiana zdań z Niki; ostatecznie przekonuje nas, że ten sen jest koszmarem. Później taki przeskok ma miejsce jeszcze raz w tekście, kiedy wspominając wycieczkę na wzgórze nad Nagasaki, narratorka, opisując zachowanie Mariko, mówi o niej Keiko.

Ishiguro sam wyjaśnia, że stworzył postać Sachiko jako *doppelgänger* Etsuko po to, żeby pokazać, jak ludzie radzą sobie ze stratą i śmiercią<sup>14</sup>. Natomiast Cynthia Wong odwołuje się do teorii recepcji Georges’a Pouleta opisującego proces, w którym ludzie rozdwiają swoje „ja” w czasie czytania jakiejś ważnej dla nich historii. Jak mówi Wong, rozróżnienie na „ja”, które doświadcza życia, i drugie „ja”, które interpretuje te doświadczenia, stanowi przydatny paradygmat dla zrozumienia podwójnej roli, jaką Etsuko odgrywa we własnej opowieści<sup>15</sup>.

Chciałabym zaproponować nieco odmienną interpretację rozdwojonej osobowości narratorki, ponieważ odczytuję jej opowieść jako świadectwo traumy. Pani Sheringam dwóch wydarzeń nie wspomina, pomimo że jej opowieść wokół nich stale krąży: chodzi wybuch bomby atomowej, który przeżyła jako jedyna ze swojej rodziny, oraz rozstanie z japońskim mężem i wyjazd do Anglii wraz z Keiko. Oczywiście nie ona jedna jest ofiarą traumy w tej powieści. Keiko, mimo że prawie nieobecna we wspomnieniach matki i siostry, najwyraźniej popadła w depresję, nigdy nie zaaklimatyzowała się w nowym środowisku

<sup>14</sup> K. Ishiguro, wywiad dla Gregory’ego Masona, „Contemporary Literature” 1989, 30/3, s. 335–347.

<sup>15</sup> C.F. Wong, *Kazuo Ishiguro*, Tavistock 2000, s. 28–30 passim.

i w końcu odebrała sobie życie. Jest znacznie bardziej obecna jako Mariko, która cierpi na halucynacje po tym, jak w czasie wojny zobaczyła kobietę topiącą niemowlę. Wybuch bomby atomowej jest wydarzeniem definiującym egzystencje wszystkich postaci pojawiających się we wspomnieniach pani Sheringam, albo przez stratę najbliższych, jak to jest w przypadku Etsuko i pani Fujiwara, albo przez zniszczenie Japonii sprzed wojny, jak to jest w przypadku teścia Etsuko. Większość postaci zdołała jednak zasymilować to bolesne doświadczenie, potrafi o nim mówić pomimo cierpienia, jakie ono wywołało. Tylko narratorka wydaje się stawiać opór własnej pamięci, niektóre bolesne wspomnienia wypiera świadomie, inne w ogóle nie pojawiają się w jej opowieści, ale tym bardziej ich nieobecność zwraca na siebie uwagę czytelnika. Mamy wrażenie, że to, co naprawdę istotne, jest niewypowiedziane. Cathy Caruth pisze, że jedną z istotnych cech traumy jest jej opóźnienie, że nie da się jej ulokować w pojedynczym wydarzeniu z przeszłości, ale raczej w sposobie, w jaki trauma powraca i prześladowuje ofiarę<sup>16</sup>. To właśnie jest doświadczenie pani Sheringam. Trudno stwierdzić jednoznacznie, które z przemilczanych wydarzeń z jej młodości ją okaleczyło, a zwłaszcza które okaleczyło ją najdotkliwiej, wiadomo tylko, że samobójcza śmierć córki przywołała „niedopamiętanie” przeszłości.

Tekst jest pełen autorefleksyjnych uwag narratorki na temat zawodności pamięci oraz sytuacji, w których ona świadomie stawia opór wspomnieniom. Już w pierwszym akapicie pani Sheringam tłumaczy, że należała na angielskie imię dla młodszej córki *out of some selfish desire not to be reminded of the past*<sup>17</sup>, co zostało przetłumaczone na polski: „powodowana jakimś egoistycznym pragnieniem odcięcia się od przeszłości” (s. 7). Niestety polszczyzna nie pozwala na zastosowanie strony biernej, która w oryginale angielskim jeszcze bardziej podkreśla dystans narratorki.

To, co narratorka przedstawia jako wspomnienia – a wszystko w nich obraca się wokół obowiązków domowych i rodzinnych, macierzyństwa i roli kobiety w domu jako żony i matki – można odczytać jako scenariusz, który odpowiada oczekiwaniom jej kultury. Narratorka doznaje rozdwojenia osobowości charakterystycznego dla ofiar traumy, które opisuje Robert Lifton. W jej wyobraźni powstają dwie fikcyjne postaci: Etsuko skonstruowana według schematu oczekiwań jej kultury i Sachiko reprezentująca jej całkowite zaprzeczenie, która moim zdaniem jest wytworem poczucia winy narratorki. Wydaje mi się, że ten model fikcyjnych scenariuszy może wyjaśnić, dlaczego ani Etsuko, ani Sachiko nie wydają się wiarygodnym obrazem „ja” narratorki z przeszłości. Etsuko jest zbyt uległa, aby kiedykolwiek opuścić męża,

<sup>16</sup> C. Caruth, *Wstęp* [w:] *Trauma: Explorations in Memory*, s. 8.

<sup>17</sup> K. Ishiguro, *A Pale View of Hills*, London 1982, s. 9.

a Sachiko jest zbyt negatywną postacią, zbyt bezwzględnie nastawioną wyłącznie na realizowanie własnych celów, aby mogła się przeistoczyć w opanowaną, dystyngowaną panią Sheringam. W związku z tym nie sądzę, żeby można było powiedzieć, iż narratorka znajduje ukojenie w samookłamywaniu, można natomiast w jej postaci odnaleźć liczne symptomy traumy.

Chciałabym się posunąć jeszcze dalej i zauważyć, że sam tekst Ishiguro naśladuje symptomy traumy: amnezję, dręczące wspomnienia, odrętwienie emocjonalne, rozdwojenie osobowości – w rezultacie doświadczenie czytelnice staje się pośrednim doświadczeniem traumy.

I tak, amnezja na poziomie tekstowym pojawia się jako elipsa, przemilczenie. Fakt, że narratorka nie wspomina okoliczności wyjazdu z Japonii ani wybuchu bomby, wywołuje niepokój u czytelnika. To przemilczenie zostaje jeszcze dodatkowo podkreślone, kiedy Niki prosi matkę o znalezienie jakiejś starej pocztówki z Nagasaki, tak żeby przyjaciółka pisząca wiersz o jej matce „mogła zobaczyć, jak to wszystko wyglądało” (s. 197) – zdanie wyjątkowo ironiczne w kontekście opowieści, której główna bohaterka sama nie jest pewna, jak to wszystko wyglądało.

Kolejnym symptomem traumy, który Ishiguro odtwarza na poziomie tekstowym, jest odrętwienie emocjonalne. Nawet jeżeli weźmiemy pod uwagę odmienne podejście do wyrażania emocji w kulturze Japonii, to kompletny brak emocji w warstwie słownej zwraca uwagę czytelnika, tym bardziej że często jest widoczny rozdźwięk pomiędzy warstwą leksykalną dialogu a znaczeniem, które ma on komunikować. Dialogi zawierające wyłącznie bardzo sformalizowane wymiany uprzejmości zdają się skrywać podskórną histerię, którą czytelnik wyczuwa pomiędzy wierszami. To wrażenie histerii jest jeszcze dodatkowo pogłębione przez liczne powtórzenia na poziomie leksykalnym tekstu. W epizodzie opisującym wycieczkę na wzgórze nad Nagasaki Etsuko zwierza się Sachiko ze swojego postanowienia, że będzie „patrzeć przed siebie”. W oryginale angielskim autor używa wyrażenia *look forward to*, które ma optymistyczne konotacje, oznacza oczekiwanie na jakieś przyjemne wydarzenie, ale fakt, że ta fraza jest powtórzona dziewięć razy w czasie krótkiej rozmowy, budzi w czytelniku wątpliwości co do szczerości wyznania, powstaje wrażenie, że optymizm Etsuko wynika raczej z poczucia obowiązku niż z wewnętrznego przekonania (s. 122–123).

Jak powiedział Paul Ricoeur: „zakładamy, że świadek może kłamać, i dlatego historia naprawdę zaczyna się od konfrontacji z i pomiędzy innymi świadectwami”<sup>18</sup>. Ishiguro nieprzypadkowo przedstawia tylko jedną wersję

<sup>18</sup> P. Ricoeur, *Memory, History, Forgiveness: A Dialogue Between Paul Ricoeur and Sorin Antohi*, „Janus Head” 2005, 8(1), s. 9.

wydarzeń, opowieść narratorki nie zostaje przez nikogo zakwestionowana, nie jest również skonfrontowana z inną opowieścią. Ishiguro tworzy niezwykłą materię, przeplatając wspomnienia, zapomnienie i wyobraźnię. Czytelnik konstruuje znaczenie ze strzępów informacji, niedomówień, przemilczeń i do samego końca nie może być pewien, że zrekonstruował przeszłość. Kiedy jednak powiążemy z sobą wymienione powyżej cechy formalne tekstu z nienazwaną traumą, to zdamy sobie sprawę, że mamy do czynienia z traumą tekstu.