

Izabela Sobczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-7167-5767

## Intymna obcość.

### Figura matki w powieści *Frascati* Ewy Kuryluk

#### I

„Moim przeznaczeniem jest obcość/i bliskość” – takimi słowami kończy się *Szkic manifestu* Bożeny Keff, który wchodzi w skład *Utworu o Matce i Ojczyźnie*, określonego przez krytyków mianem polskiego *Mausa* Arta Spiegelmana<sup>1</sup>. Utwór Keff nie jest oczywiście próbą naśladownictwa komiksowego arcydzieła, jak tłumaczy Przemysław Czapliński, ale stanowi podobną próbę dziecka, by rozliczyć się z historycznym doświadczeniem rodziców, walczyć o własne prawa do osobnego życia i opuszczenia „mauzoleum Zagłady” (Czapliński, 2008: 175). Choć córkę ogranicza „ogólny kierunek” wyznaczony przez doświadczenie matki, Keff obiera własną drogę i dąży do odrębności, manifestując przy tym potrzebę, by owa odrębność nie została naznaczona wykluczeniem<sup>2</sup>. Stan ambiwalencji, pomiędzy bliskością a obcością, charakteryzuje jej kondycję

---

<sup>1</sup> Zob. Janion, Filipiak: 82, a także Czapliński, 2009: 175. Cytat wiersza z Keff: 72.

<sup>2</sup> „Rozmnożyć cztery kolory skóry i dwie płcie, znieść obcość,/starość i młodość zbliżyć, bo nie ma ich już gdzie oddalać” – dla Keff we współczesnym świecie dychotomie życia stały się zbyt wyraźne. Stan ambiwalentny, w którym znajduje się ona, zarówno obca, jak i bliska, wynika oczywiście z obciążenia Zagładą matki, z drugiej strony stanowi być może jedyny naturalny i konieczny stan dla człowieka współczesności, czasów, kiedy lepiej „nawzajem się wkluczać niż wykluczać”, zob. Keff: 71.

rodzinną i ogólnoludzką; jest przeznaczeniem córki, ale co istotne – pozbawionym charakteru pułapki czy więzienia.

Utwór Keff wydaje się jednym z kluczowych kontekstów otwierającym pole zagadnień, wokół których niniejszy artykuł będzie oscylował: Zagłada oraz (post)pamięć, kwestia żydowska wobec wspólnoty powojennej Polski, wspólnota rodziny, pisarstwo autobiograficzne oraz stanowiąca główną oś interpretacyjną kategoria obcego przeniesiona z szerszego, historyczno-politycznego dyskursu w sferę intymnych więzi matki i córki. Obok Keff przykładów analogicznych historii, w których kluczowe miejsce zajmuje kobiece doświadczenie międzypokoleniowe, a córka spotyka się z matką jako nosicielką prywatnej i narodowej traumy, znaleźć można oczywiście kilka, chociażby *Mata Zagłada* Anny Janko, *Rodzinna historia lęku* Agaty Tuszyńskiej, *Szum* Magdaleny Tulli czy *Frascati* Ewy Kuryluk<sup>3</sup>. Utwory te, reprezentujące tendencje literackie po roku 1980, kiedy to wraca z wielkim natężeniem temat Holocaustu<sup>4</sup>, jako genealogie matrylinearne (co pozycjonuje je na nieco innym niż *Maus* biegunie) wpisują się w problematykę antysemitycznego, a także antykobiecego, rasistowskiego i homofobicznego wykluczania<sup>5</sup>. Rekonstruowanie roli i miejsca kobiet w kulturze (wojennej i powojennej) idzie w parze ze zwrotem w dyskursie historycznym od opowieści bardziej uniwersalnych, politycznych, związanych z dominującą w wieku XX ogólną potrzebą pisania o zagrożonym narodzie, ku mikrohistoriom, lokalnym, prywatnym i rodzinnym, które pojawiają się w szczególności pod koniec XX i na początku XXI wieku – w czasie, gdy owa narodowa sprawa zdaje się odzyskiwać stabilną pozycję (Czerska: 26–27). Ów zwrot dyskursu historycznego, a za nim rzecz jasna literaturoznawczego, niesie ze sobą kategorie

---

<sup>3</sup> Opracowaniem powyższego tematu zajęła się m.in. Aleksandra Grzemska w wydanej tego roku książce *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*.

<sup>4</sup> Czapliński wskazuje dokładnie na rok 1985, czyli czas pierwszej emisji filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna, zob. Czapliński, 2009: 155.

<sup>5</sup> O specyfice literackich reprezentacji Żydówek, nosicielek niejako podwójnego (narodowego i płciowego) odium pisze więcej Umińska (Keff) w swojej książce *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Tomasz Łysak jako pionierki (auto)biografii drugopokoleniowych wymienia Helen Epstein (*Where She Came from*) oraz Helen Fremont (*After Long Silence*), choć zaznacza, że standardy pisania o własnym życiu w Polsce, gdzie nie panuje zwyczaj odkrywania tajemnic rodzinnych, mają inną wagę niż w Stanach Zjednoczonych, zob. Łysak: 198.

doświadczenia oraz pamięci, które wyłuskują nowe, niekonwencjonalne – powie Ewa Domańska – spojrzenie w przeszłość:

Idąc tropem Lacanowskim, można więc powiedzieć, że historia niekonwencjonalna przechowuje to, co z historii akademickiej zostało wyparte, bo uznane zostało za nienaukowe i nieodpowiadające uznawanym w akademii standardom uprawiania i prezentowania wyników badań. Z drugiej jednak strony ów „inny” zachowuje pierwotne cechy „ja” i stanowi w istocie nieświadomiony „obiekt pożądania”, uosabia pragnienie powrotu do stanu refleksji nad przeszłością takiej, jaką była ona, zanim w XIX wieku stała się nauką.

(Domańska: 60; podkr. I.S.).

Słowa Domańskiej wskazują, że jednostkowe świadectwo na tle ponadjednostkowych wydarzeń historycznych jest samo w sobie nacechowane rysem dwuznaczności: jest obce, bo z historii wyparte, a jednocześnie bliskie, bo w nowym dyskursie potrzebne i pożądane. Nic zatem dziwnego, że reprezentacje osobistej, niekonwencjonalnej historii, jakimi z pewnością są wspomniane dzieła Tulli, Tuszyńskiej, Janko czy Keff, charakteryzuje podobny status „pomiędzy”. Zdaje się jednak, że na tle tych przykładów autobiograficzna twórczość Ewy Kuryluk, a szczególnie powieść *Frascati*, stanowiąca główny przedmiot niniejszej analizy, w znacznym stopniu wyróżnia się spiętrzeniem zawilości, graniem na opozycjach, nieustannym oscylowaniem na granicy tego, co publiczne i prywatne<sup>6</sup>. Nie powinno również dziwić metodologiczne podejście (zgodne z postawą samej Domańskiej), by łączyć kategorie najszersze, związane chociażby z dyskursem historycznym, z tymi najwęższymi – na przykład psychoanalizą. Tym bardziej, że u podstaw relacji córki i matki znajduje się właśnie to, co „inne”, „wyparte”, a przede wszystkim „przemilczane”.

---

<sup>6</sup> O sprzeczności wewnętrznej w dziełach Kuryluk i jej tożsamościowych poszukiwaniach pisze Agata Stankowska: „[twórczość artystki] określa szereg napięć i przeciwności, z których każda niemal objaśnia i każda z osobna ogranicza rozumienie tego, co Kuryluk chciałaby opowiedzieć o sobie i doświadczanym przez nią świecie” – zob. Stankowska: 221.

## II

Czas dorastania Ewy Kuryluk przypada na lata 50. i 60., kiedy na świecie, a zwłaszcza w Polsce, niechętnie mówi się o Holocauście. Milczały o Żydach podręczniki szkolne, „milczały regionalne muzea i także przewodniki turystyczne” (Tych: 41–42). Nawet cmentarze czy synagogi, materialne ślady dawnej obecności Żydów, zostały w większości usunięte bądź ukryte. Społeczeństwo żydowskie w mentalności powojennego pokolenia Polaków zyskuje mglisty charakter, a wiedza o nim opiera się głównie na mitach i mistyfikacjach – tym bardziej, że nawet przed wojną oba społeczeństwa żyły w stanie kulturowego i towarzyskiego odosobnienia. Jednakże największa przyczyna ksenofobicznego nastawienia Polaków tkwi w strachu przed naruszeniem podstawowych elementów tożsamości narodowej, jakimi są patriotyzm i pobożność (Czapliński, 2009: 158–159). Obcy, będący wyznawcami innej kultury i wiary, członkowie żydowskiej „anty-społeczności”, są dla polskości głównym zagrożeniem. Co ciekawe jednak, jak zaznacza Julia Kristeva, utopijna chęć istnienia wspólnoty bez „przybyszów” (*foreigners*)<sup>7</sup>, pojawiająca się w historii Zachodu już wcześniej, wydaje się wciąż aktualna w dobie ekonomicznej i politycznej integracji świata. „Czy będziemy w stanie – pyta filozofka – żyć blisko i w poszanowaniu podmiotowości innego, żyć *jako inni*, bez ostracyzmu, ale też nie niwelując różnic?” (Kristeva, 1991: 2)<sup>8</sup>.

Kristeva zadaje powyższe pytanie u progu ostatniego dziesięciolecia XX wieku, w czasie, gdy Polska przechodzi zmiany ustrojowe, a dyskurs historyczno-literacki wprowadza kwestie, które dotychczas pozostawały na jego wygnaniu. „Obcy”, kryjący się za zamkniętymi drzwiami poszczególnych rodzin, obcy-Żyd, odzyskuje głos. Zdaje się, że siadająca do pisania w niecałe dwadzieścia lat później Ewa Kuryluk jest świadoma tych wszystkich przemian. W początkowych partiach *Frascati* artystka wspomina o „chwaściku”, który wyrósł niepożądany

<sup>7</sup> W artykule korzystam z angielskiego przekładu Leona S. Roudieza *Strangers in Ourselves* (1991). Tytułowe *l'étranger* jest zarówno przybyszem, jak i *stranger*, czyli ‘obcym’, por. Kristeva, 1988.

<sup>8</sup> „Shall we be, intimately and subjectively, able to live with the others, to live *as others*, without ostracism but also without leveling?” Tu i wszędzie dalej, o ile nie podano inaczej, tłumaczenie własne.

w donicze obok przekwitłych lilii. Chwast, będący rośliną szkodliwą, obcą w miejscu, na którym wyrasta, staje się częścią literackiego instrumentarium Kuryluk oraz metonimiczną reprezentacją historii matki i córki – opowieści dotychczas niechcianej w dyskursie publicznym, a także zakłócającej prywatny „dyskurs” rodzinny<sup>9</sup>. Niepewności narratorki rozwiewa wspomnienie słów brata: „Kangór – upomniał mnie z dna ucha oburzony Piotruś – zapomniałeś o teorii względności? Kto powiedział, że nieznany chwaścik nie jest ważniejszy od znanej lilii. Szczotkuj świadomość polityczną, torbacz!” (Kuryluk, 2009: 42). Intymne doświadczenie zyskuje w historii największą wagę, chwaścik natomiast – na co wskazywać może chociażby jego zdrobniała forma – zostaje udomowiony, a nawet uprzywilejowany, stanowiąc klamrę kompozycyjną powieści: wspomniany na początku, powraca w formie fotografii na ostatniej stronie *Frascati*.

Chęć, by w roślinie znaleźć współtowarzysza opowieści, nie jest przypadkowa. Dla matki Kuryluk, Marii, niemyi świadkami osobistej historii były od zawsze drzewa, a przede wszystkim różowy kasztan. To zamięłowanie, obok wstrętu do koloru żółtego, funkcjonuje jako symptom przemilczanego doświadczenia. O jego pełnym wymiarze dowiaduje się artystka już po śmierci matki, kiedy znajduje w jej butach stare fotografie oraz listy (Kuryluk, 2009: 227, 237). Dzięki pomocy Instytutu Jad Waszem, a także prywatnym rozmowom z przyjaciółką rodziców, Zofią Bielińską<sup>10</sup>, Kuryluk dokładniej poznaje przedwojenną przeszłość Marii, wtedy jeszcze – Miriam Kohany; dowiaduje się więcej o pierwszym mężu matki, Teddym Gleichu, a także o tragicznej śmierci jej siostry Hildy i matki Pauliny w Treblince (Kuryluk, 2009: 278). Jedynym ocalałym obok Marii członkiem rodziny Kohanych jest brat – Oscar. Młoda i zamężna Miriam mieszkająca na początku wojny we Lwowie trafia do getta, z którego w końcu ucieka. Jednakże dalecy znajomi, u których miała się zatrzymać, nie otwierają jej drzwi: „Połypali na niedobitka w sweterku z pomponami i posłali znajomą na pewną śmierć” – pisze narratorka *Frascati* (Kuryluk, 2009:

<sup>9</sup> Tryptyk autobiograficzny, na który składają się powieści *Goldi* (2004), *Frascati* (2009) i *Feluni* (2019), Kuryluk zaczęła pisać już jako dojrzała artystka – wcześniej jej twórczość tworzyły głównie powieści fikcyjne, wydane za granicą i pisane w języku angielskim, jak chociażby *Century 21* (1992) czy *Grand Hotel Oriental* (1997).

<sup>10</sup> Bielińska oraz jej mąż, Zdzisław, pracujący jako lekarz, należeli do lwowskiej inteligencji, a w trakcie wojny udzielali pomocy Żydom (nie tylko medycznej). Bielińska, dla Ewy Kuryluk „ciocia”, była głównym źródłem informacji o Teddym, pierwszym mężu matki artystki.

299). Zrezygnowana Miriam siada na ławce w parku Stryjskim. Tam znajduje ją przechodzący całkowicie przypadkiem Karol Kuryluk, który pomaga obcej uciekinierce i ukrywa ją przez całą wojnę<sup>11</sup>. Na rogu ulicy Stryjskiej, uratowana przez Kuryluka Miriam, przechodzi obok różowego kasztana.

*Frascati*, powieść dla mamy i o mamie, staje się literacką próbą córki, by odnowić poszukiwania. Tym razem jednak źródłem informacji nie są podróże, skrawki listów czy zdjęcia, ale przypominane przez artystkę intymne rozmowy z matką, odbywane najczęściej przy stole w kuchni, w mieszkaniu na Frascati. Można rzec, że to prywatne „muzeum wyobraźni” (Kuryluk, 2009: 83) stanowi obok Lwowa, Warszawy czy Bielska nowe miejsce pamięci. A może nawet, podążając tropem Anny Artwińskiej, to sama rodzina Kuryluków staje się owym *lieux de memoire*, będącym „sygnaturą przeszłości, podobnie jak pomniki czy inne materialne formy upamiętniania historii” (Artwińska: 14). Kuryluk nie snuje narracji na kształt epickiej opowieści, kieruje się raczej pokawałkowanym rytmem pamięci tworzącym fragmentaryczną strukturę<sup>12</sup>, dialogiem, luźnymi asocjacjami, paramnetyczną – mówiąc za Markiem Zaleskim (Zaleski: 52–53) – percepcją rzeczywistości:

– Słowo porusza mnie bardziej od obrazu, Mijaczku – zacytowała kiedyś Łapkę<sup>13</sup>.  
– A ciebie, mamó? – Obraz – odparła bez wahania. – Z czasem zatarł się bieg wydarzeń, zostały same obrazy. Najważniejsze są wyraźne jak wycinanki. – W głębi duszy jesteś artystką i poetką, mamó. – Niezrealizowaną. Prześladowaj mnie nienamalowane obrazy, nienapisane wiersze – westchnęła. – Nie sprostałam kompilacji życia, zostałam z mapą. – Jaką mapą, mamó? – Nocnego nieba, córeczko.

(Kuryluk, 2009: 307–308)

Mapa nocnego nieba – oto forma pamięci Marii Kuryluk, biegnąca od jednego jaśniejącego (jak gwiazda) *punctum* do drugiego. Owo *punctum*,

---

<sup>11</sup> Wojenną historię ocalenia matki przez ojca artystka odtwarza m.in. w instalacji *Tryptyk na żółtym tle* (2010) oraz w kolażu *Jak sfotografować przeszłość* (2010). O kolażu pisze: „[...] wracam w myślach do parku Stryjskiego i Karola, który rozpoznał uciekinierkę z getta po strachu w oczach. Wyobrażając sobie, że jestem Karolem, fotografuję ją na ławce, a za plecami latają oczy jak motyle. Drugie od góry to przerażone oko mojej przyszłej mamy, pozostałe to spokojne oczy mojej babci Pauliny, już zamordowanej, o której myślała może Miriam gotowa pójść jej drogą”, zob. Kuryluk, 2019: 73.

<sup>12</sup> Podobne cechy „nowej powieści rodzinnej” wymienia Artwińska: 14.

<sup>13</sup> Takie przewisko nosił w domu ojciec, Karol Kuryluk.

zaczepnięte z teorii fotograficznej Rolanda Barthesa, stanowi wrażliwe, osobiste miejsce, które rani, które „celuje we mnie”, przykuwa największą uwagę (Barthes: 46–47). Dla matki Kuryluk będą to przede wszystkim wspomnienia czasu wojny, które objawiają się w jej pamięci, jak sama mówi, jako obrazy. Artystka buduje nie bez przyczyny narrację *Frascati* w sposób równie punktowy, jakby pragnęła odrysować mapę pamięci swojej matki<sup>14</sup>. To moment, w którym pisanie o sobie staje się w dużej mierze pisaniem o innych; autobiografia zmierza w stronę biografii matki. Aleksandra Grzemska pisze:

Kwestie dysponowania auto/biografią, opierające się na limitowaniu szczerości, rozważaniu i negocjonowaniu tego, co można powiedzieć za kogoś i/lub o kimś, splatają się z warunkami, w jakich „Ty” matki staje się dla „Ja” córki obce/Inne lub bliskie/intymne, a także gdy „Ja” zaczyna stawać się „Ty”.

(Grzemska: 11–12)

Córka funkcjonuje jako dysponentka pamięci własnej matki. Wiąże się to niewątpliwie z traumatycznym obciążeniem, rodzajem relacji, w której przekazane dzieciom w sposób emocjonalny doświadczenie „wydaje się fundamentem ich własnej pamięci” (Hirsch: 29). Warto zaznaczyć jednak, że na poziomie narracyjnych i konstrukcyjnych rozwiązań *Frascati* obcujemy nie tyle ze wspólnotą doświadczenia post-pamięciowego, co raczej z rodzajem współ-pamiętania, jednakowym dla córki i matki sposobem naświetlania i prezentowania przeszłości. To właśnie moment, w którym według Grzemskiej „Ja” mogłoby stać się „Ty”. Czy jednak na pewno? „Słowa poruszają mnie bardziej od obrazu”, mówi Maria do Ewy, cytując ojca, Karola Kuryluka. Artystka zaznacza tę wypowiedź nie bez przyczyny. Obrazy łączą ją z matką, ale w pamięci córki funkcjonują jako „szufladki” na słowa, które wyświetlają się jak „podpisy na filmie”<sup>15</sup>. Pamięć obrazowa ustępuje miejsca pamięci akustycznej, ta natomiast zbliża artystkę do ojca. Jest to jedno z podstawowych – bo dotyczących artystycznych realizacji – znaków odrębności od matki. W autobiografii bowiem,

<sup>14</sup> Łukasz Jaroń fragmenty *Frascati* oraz wcześniejszej powieści – *Goldiego* – określa jako „cykl fotografii”, zob. Jaroń: 80.

<sup>15</sup> Kuryluk w rozmowie z Agnieszką Gajewską przyznaje: „Nie odziedziczyłam po mamie słuchu absolutnego, ale mam dobry słuch do słów”, zob. *Tłumaczowi trzeba pozostawić wolność*: 284.

jak pisze Grzemska, obok „Ja”, które może stać się „Ty”, funkcjonuje także „Ty” (matki) jako „obce/Inne”.

### III

Wydaje się, że kategoria „obce/Inne” wraz ze zmianą społeczno-politycznych tendencji również ulega modyfikacjom, w wyniku czego bardziej niż z „obcością” mamy dziś do czynienia z „modalnościami obcości” (Kristeva, 1991: 2). Przechodzimy zatem z myślenia o zjawisku, które istnieje (i istniało zawsze)<sup>16</sup>, do sposobów, w jaki istnieje, w jakim natężeniu i jakiej odmianie. Niewątpliwie najciekawszą realizacją byłaby obcość wkradająca się w relacje intymne, jako że z góry skazywałaby je na stan ambiwalencji. W takiej niedookreślonej sferze „pomiędzy” tkwią Kuryluk i jej matka Maria, której obcość rysuje się w przynajmniej kilku odmianach.

Obcość społeczną, na którą narażona jest Żydówka w antysemitycznym środowisku powojennym, intensyfikuje w przypadku Marii Kuryluk najpierw polityczne stanowisko męża, ministra kultury i sztuki oraz ambasadora PRL w Republice Austrii, potem zagraniczna kariera córki. Obok tych aspektów także choroba psychiczna – matki oraz syna – decyduje o społecznym statusie wykluczenia. Wysoki standard życia Kuryluków odznacza się na tle komunistycznej biedoty, natomiast córka na zagranicznym stypendium w Nowym Yorku, chodząca na wiece „Solidarności”, buduje obraz zdrady narodowej. Tego rodzaju społeczne odium spotyka Marię odwiedzającą syna w Tworkach, podczas rozmowy z salową: „Gadali w Wolnej Europie, że córke zwerbowali [...] podjudza na ichnich wiecach za grube dolary. Za darmochę to se samochodem jedźta same, same se róbta herbate, parchy! Zarzygajta się wszawym szmalem” (Kuryluk, 2009: 36).

Maria, jako ocalona, jest jednocześnie naznaczoną „syndromem przeżytnika”, który Zygmunt Bauman określa jako dziedziczny (Bauman: 16). Przygniatające ją poczucie winy odnosi się zatem nie tylko do tych, którzy umarli, podczas gdy ona przeżyła, ale także do własnych dzieci, którym nieświadomie

---

<sup>16</sup> Kontekst Żydów jako „Obcych” jest oczywiście tego najlepszym przykładem, zob. chociażby Michlic, 2006 oraz Kitliński, Lockard, 2017.



zadawała cierpienie: „To moja wina? – Nie, mammo. – A czyja? – Niczyja. – Nie wierzę! – Szczęknęła zębami. – Jeśli nie moja, to ich – zacisnęła pięści – nie przeboleli, że bydlęcy wagon odjechał beze mnie, zemścili się na dziecku.” (Kuryluk, 2009: 70). Obciążana kompleksem winy Maria wyrzeka się swojej przedwojennej tożsamości, a w celu ochrony dzieci nakłada na siebie tajemnicę milczenia. W domu Kuryluków niektóre słowa zyskują miano zakazanych, jak chociażby słowo na „ży” (Jaroń: 75). Można oczywiście zachowanie Marii analizować w kategoriach Freudowskiego „wyparcia” traumy, nieprzepracowania „żałoby” czy też zamknięcia w rozpaczliwej izolacji „melancholii”, tym bardziej, że ta ostatnia, rozpatrywana w szerszym kontekście jako „mania”, mogłaby stanowić przyczynę zaburzeń psychicznych matki i jej maniakałnych wybuchów<sup>17</sup>. Zygmunta Freud zaznacza jednak, że zarówno żałoba, jak i melancholia po pewnym czasie przeważnie mijają, „nie zostawiając po sobie żadnych wyraźnych, dowodliwych zmian” (Freud, 2007: 155). *Frascati* jednak, będące powieścią-przekrojem życia Kuryluk, wskazuje, że piętno śmierci prześladowało mamę nawet do późnej starości. Choć stopniowo Maria zaczyna więcej opowiadać córce i odkrywać przed nią wojenną tajemnicę, dzieje się to z rzadka i w sposób wybiórczy, tak że skleić niektóre fragmenty układanki w sensowną całość uda się artystce dopiero po jej śmierci. Milczenie stanowi zatem główne źródło obcości matki. Dorastająca Ewa traci kontakt z Marią, nie rozumie jej i postrzega ją wyłącznie jako wariatkę (Kuryluk, 2009: 121). Co jednak niezwykle istotne, bohaterka jako dziecko sama stara się przełamywać zakaz mówienia, czego dowodem jest sytuacja, kiedy po raz pierwszy słyszy w przedszkolu słowo na „ży”. Przedszkolanka nazwała w ten sposób przyjaciółkę Kuryluk, Miję. Mała Ewa w trakcie rozmowy z tatą próbuje wyszukać z pamięci słowo:

Do Misi mówi na „ży”. – Jak na „ży”? – zbladł. Zmarszczyłam czoło. – Po „ży” – zerknęłam na teczkę taty – jest „teczka”? [...] Wdowa, wdówka, wdóweczka. Czy w przedszkolu Misi nie było przypadkiem „wdóweczki” po „ży”? Ukłuła mnie drzazga. Była na „d” jak „dupa”, czego nie wolno mówić. [...] W „d” było w ogóle

<sup>17</sup> Melancholia, jak pisze Freud, powoduje „nadzwyczajne obniżenie poczucia »ja«, niesłychane zubożenie »ja«”. Niektóre przypadki natomiast mogą zdradzać „regularną wymianę faz melancholicznych i maniakałnych, a przejawia się to w formie cyklicznego popadania w obłęd”, zob. Freud, 2007: 149–155. Freudowskie kategorie „żałoby i melancholii” wykorzystują w badaniach dyskursu pamięciowego i dyskursu Zagłady m.in. LaCapra, 2002 i Ankersmit, 2002.

coś niemilego i przypomniało mi się, że po „ży” była jednak „dóweczka”. Ajajaj! Tata miał na brodzie czerwoną plamę, ja na dłoni czerwony stawek.

(Kuryluk, 2009: 29–31)

Córka instynktownie łapie się tego, co przeoczone, stara się wypełnić pustą przestrzeń po „ży”, tak jakby brak całego słowa sprawiał, że staje się ono bardziej oczywiste (Jaroń: 75). Ciekawy komentarz do sytuacji można znaleźć także u Freuda, który pisze, że dzieci „nie zadowolają się przyjęciem bezsensownego podobieństwa słownego, lecz konsekwentnie wysnuwają wnioski, że skoro dwie rzeczy mają identycznie brzmiące nazwy, to muszą one określać występowanie między nimi głębszego związku” (Freud, 1998: 291–292). Tym też z kolei można tłumaczyć niechęć Ewy do literki „d”, której nabawia się po sytuacji w przedszkolu. Skorelowana z nieprzyjemnym wydarzeniem, mieszcząca się w centralnym miejscu słowa „żydówka”, zostaje wykluczona z prywatnego słownika dziewczynki, tak że traci je nawet ulubiona kacuszka w parku Ujazdowskim „Danusia”, odtąd nazywana „Anusia” (Kuryluk, 2009: 32).

Zjawisko nieustannej autocenzury, jaką nakładała na siebie i swoich bliźnich Maria, łączy się z inną kategorią psychoanalityczną, a mianowicie z „tabu”. Oczywiście, jak już wcześniej wspominaliśmy, Holocaust przybiera kształt tabu, które dzieli po wojnie całą wspólnota ogólnoludzka. Jednak Freud przenosi to pojęcie w sferę najbardziej intymnych praktyk, jako część nieświadomego życia psychicznego indywiduum. U podstaw tabu leży wyrzeczenie; charakteryzuje się ono natrętnymi zakazami oraz fobią, skutkiem czego nierzadko towarzyszy mu nerwica natręctw (Freud, 1998: 267–269). Kara za przekroczenie tabu leży w kwestii własnego mechanizmu wewnętrznego, należy jednak pamiętać, że ono „mści się samo” (Freud, 1998: 262). Najbardziej interesuje nas tymczasem fakt, że *choroba tabu*, jak ją nazywa Freud, zachowuje się jak wirus, rozprzestrzenia się i zaraża: „Wszystko, co kieruje myśli na to, co jest zakazane, i w ten sam sposób powoduje nawiązanie kontaktu mentalnego, jest tak samo zakazane jak bezpośredni kontakt” (Freud, 1998: 268). Nie powinno zatem dziwić, że pogorszenie stanu zdrowia psychicznego matki następuje, gdy Kurylukowie wyjeżdżają (w związku z nową pracą ojca) do Austrii. Tam, w świecie przepełnionym pamięcią o wojnie, gdzie ludzie nieustannie mówią po niemiecku, trauma musi powrócić – tabu zostaje samoistnie złamane. Co więcej, Freud pisze dalej, że kto przekroczy jakieś tabu, „sam staje się tabu”, „przyjmuje

naturę tego, co zakazane – tak, jakby wchłonął cały niebezpieczny ładunek” (Freud, 1998: 264, 268; podkr. I.S.). Matka, nosicielka, zmuszona przekroczyć tabu, przejmuje jego cechy, staje się tabu – figurą zarówno niesamowitą, jak i niebezpieczną, zakazaną i nieczystą (Freud, 1998: 261).

Wiemy już zatem, że przemilczanie, będące jedną z przyczyn oddalenia córki od matki, jawi się jako konsekwencja *choroby tabu*. Choroba ta może jednak postępować, stając się integralną częścią osobowości, obezwładniając matkę na tyle, by przekształcić ją w tabu – „święte”, a jednocześnie „nieczyste”<sup>18</sup>. Pograżona w stanie ambiwalencji zarówno odpychająca, jak i pożądana Maria traci swoją podmiotowość. Wszystko natomiast, co zaburza „tożsamość, system i ład”, można określić za Kristevą mianem wstrętnego. Jest nim przedmiot upadły, będący wygnaną częścią „ja”, który jednak nieustannie „rzuca wyzwanie swemu panu. Nie dając (mu) znaku, wywołuje wyładowanie, wstrząs, krzyk” (Kristeva, 2007: 8). Dla Marii Kuryluk owym wstrętnym, wy-miotem [*abject*] jest Holocaust, podobnie zresztą dla Kristevy:

W ciemnych salach muzeum, które pozostało z Auschwitz, widzę stos dziecięcych butów lub czegoś w tym rodzaju, co widziałam gdzie indziej, pod choinką, jak mi się wydaje, na przykład lalki. Wstręt do nazistowskiej zbrodni sięga szczytu, kiedy śmierć, która tak czy inaczej mnie zabija, miesza się do tego, co w moim żywym świecie ma mnie ocalić od śmierci: od dzieciństwa, nauki, między innymi...

(Kristeva, 2007: 10).

Francuska badaczka tłumaczy jednak, w jaki sposób „abiekt” różnicuje się na tle nieświadomości Freuda. „Wy-miot” okupuje „wyłączoną” sferę świadomości, jednak nie dość wyłączoną, by można było dokonać solidnego rozróżnienia podmiot/przedmiot (Kristeva, 2007: 12–13). Abiekt, w przeciwieństwie do tabu, pozostaje na granicy uspienia i jawy, a także potrafi pobudzić i rozbić podmiot, który jest go w pewnym stopniu nieustannie świadomy. W tym stanie granicznym, abiektnym, znajduje się trauma Marii Kuryluk. Decyzja, by zamilknąć, jest zatem logiczną decyzją uznającą koszty, których wymaga trauma: „Uraz jest jak tabu – poskarżyła się – przechodzi z matki na dziecko, z pokolenia na

<sup>18</sup> Bez wątpienia podobnym charakterem będzie odznaczała się Agambenowska figura *homo sacer* – „świętego”, który mógł zostać bezkarnie zabity, choć zakazane było składanie go w ofierze. Figurę tę w analizach pisarstwa poholocaustowego wykorzystuje chociażby Czaplński, 2009: 160–161.

pokolenie” (Kuryluk, 2009: 136). Matka – znająca swój abiekt, który zaraża ją (jak tabu) i czyni wstrętną – oddala się od swej córki.

Kolejne słowa *Potęgi obrzydzenia* mogą ciekawie naświetlić powyższą sytuację. Kristeva pisze, że wstręt odczuwa wtedy, gdy Inny mości się „na miejscu i w punkcie tego, co będzie »mną«. To nie inny, z którym się utożsamiam ani którego wchłaniam, lecz Inny, który mnie poprzedza i bierze mnie w posiadanie, a przez to posiadanie sprawia, że jestem” (Kristeva, 2009: 15–16). Tym drugim, który poprzedza córkę, jednocześnie nią dysponując – jest matka. Abiekt tym samym, w myśl Kristevy, stanowiłby rodzaj medium każdej matczynej relacji. Obcość zaś, będąca jedną z cech abiektałnych (wyznacznikiem wstrętu), byłaby wpisana w naturalny porządek rzeczy – stałaby się jednym z aspektów macierzyństwa. W przypadku Marii Kuryluk jest to tym ciekawsze, że zakaz mówienia – główna przyczyna rozłączenia z matką – pojawia się właśnie po narodzinach dziecka: „A jednak kapkę szkoda – westchnęła [matka] – przed twoim urodzeniem nie bałam się jeszcze nazwać nas po imieniu” (Kuryluk, 2009: 181).

Milczenie przychodzi wraz z macierzyństwem, podobnie jak lęk. Maria Kuryluk rodzi córkę w 1946 roku, w niedługi czas po zakończeniu wojny. Wolność, którą cieszyła się Miriam Kohany jako młoda poetka i pianistka, zostaje zabrana najpierw przez okupację, potem przez takie instytucje życia, jak małżeństwo i macierzyństwo. Tą ostatnią, macierzyństwem, na co wskazuje Adrienne Rich, rządzą natomiast fałszywe założenia:

[...] po pierwsze, że matka „naturalna” jest osobą bez innej tożsamości, która może odnaleźć całkowite spełnienie w byciu całymi dniami z małymi dziećmi oraz żyjąc ich tempem; że izolacja matek i dzieci razem w domu jest całkowicie zrozumiała; że miłość macierzyńska jest, powinna być, całkiem dosłownie, bezinteresowna; że dzieci i matki stanowią dla siebie nawzajem „przyczyny” cierpienia.

(Rich: 59)

Karol Kuryluk, jako ważna figura PRL-u, często wyjeżdża, a na Frascati Maria z dziećmi pozostaje w dużej mierze sama. Miejsce to, choć ukochane i bezpieczne, zyskuje charakter więzienia, staje się drugim „gettem”, które dla siebie zbudowała. Łapka pragnie, by żona odnalazła się w ówczesnej rzeczywistości literackiej. Dla Marii jednak, po latach, pisarskie próby okazywały się błędem: „Powinien był huknąć na grafomankę! – Łapka na nikogo nie huknął

– bąknęłam. – A należało – kwęknęła – chciał mi utorować drogę do literatury w czasach, gdy należało milczeć. [...] Wmawiałam sobie, że przeżyłam, żeby dać świadectwo. Ale prawda mnie przerosła – zajęczała – łatwo było pisać propagandę” (Kuryluk, 2009: 47). Słowa te wpisują się w porządek społeczny, który mężczyznom wydziela dostęp do prawdy, kobietom natomiast – jedynie do fikcji (Irigaray, 2000: 7). Obok prawdy przerastają Miriam także oczekiwania, jakie wobec niej się stawia: zarówno publiczne – jako żony ministra w czasach, które przecież kłóciły się z jej liberalnymi poglądami, a także prywatne – jako matki, która musi wyrzec się siebie, by choć na chwilę zwalczyć uczucie zagrożenia. Maria całkowicie porzuca przedwojenne życie, które wiodła jako Miriam Kohany. Paradoks tożsamości, rzucający ją w otchłań szaleńczego impasu, kryje się jednak w tym, że pragnienie powrotu do siebie sprzed wojny, wolnej artystki, nie oznacza powrotu Miriam – ta bowiem była i zawsze będzie Żydówką. W ten właśnie sposób matka, niemogąca przerwać błędnego koła poszukiwania własnej tożsamości, sama staje się dla siebie „obcym”.

Posiadanie dzieci w takiej sytuacji mogłoby stanowić próbę tworzenia własnego „ja” na nowo. Dziecko bowiem „może być dla matki wskazówką w jej własnym dążeniu do autentyczności” (Kristeva, 2007: 18). Ale nawet milczenie nie jest w stanie ochronić dzieci przed traumą, której ekwiwalentem i manifestacją staje się w tym wypadku ciało. Matka odczuwa wstręt do córki, gdy jej włosy zaczynają się kręcić i czarnieją, obawia się, że zaraz „wyjdzie szydło z worka” (Kuryluk, 2009: 27); ponadto zarówno córka, jak i syn, mają problemy zdrowotne: Ewa na Frascati zaczyna chorować na astmę, Piotr rodzi się z alergią na mleko matki (Kuryluk, 2009: 60, 69). Odziedziczona trauma przechodzi w sferę somatyczną, staje się widzialna, nieustannie przypominając Marii, kim tak naprawdę jest. Doświadczenie matki w naznaczonym ciszą domu Kuryluków, nieprzekazane w mowie czy opowieści, przedostaje się w sferę dzieci właśnie dzięki relacji ciała do ciała. Jak pisze Lucy Irigaray: „Z twoim mlekiem, Matko, połknęłam lód. I oto jestem, moje wnętrzości zamarły. [...] wpłynęłaś we mnie, a ten gorący płyn stał się trucizną, paraliżując mnie”<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> „With your milk, Mother, I swallowed ice. And here I am now, my insides frozen. [...] You flowed into me, and that hot liquid became poison, paralyzing me”, zob. Irigaray, 1981: 60.

Reakcje ciała urealniają traumę, stając się namacalnym znakiem wydarzenia historycznego<sup>20</sup>.

Kuryluk, podobnie do Keff w *Utworze o Matce i Ojczyźnie*, ustanawiając własną tożsamość, usilnie pragnie odszczepić swoje ciało od tej, która ją poprzedza (jak pisze Kristeva), stać się istotą odrębną i niezależną; odrzucić matkę-abiekt jako element obcy w tej psychologicznej i biologicznej relacji macierzystej. Owo odgraniczenie jest jednak „gwałtowne i niezręczne, nieustannie zagrożone przez ponowne popadnięcie w zależność od mocy zarazem dającej bezpieczeństwo i przytłaczającej” (Kristeva, 2007: 18). Rozwiązanie relacji ciała do ciała może nastąpić wtedy, gdy wkracza ktoś trzeci, a mianowicie ojciec (Kristeva, 2007: 18). W rodzinie Kuryluków od zawsze Łapka pełni funkcję mentora i głównego opiekuna córki. Autorka, już jako mała dziewczynka staje po stronie swojego taty, broni jego interesów, a nawet, co ciekawe – wyglądu, często będąc także powiernicą wszelkich sekretów (Kuryluk, 2009: 9, 41, 91, 97). Wykluczenie Marii i zbudowanie wspólnego frontu z ojcem może wynikać z nieprzystosowania matki do życia rodzinnego (wywołanego chociażby chorobą psychiczną), ale także, idąc za głosem Irigaray, jest konsekwencją działania porządku społecznego, kulturowego, jak i samej psychoanalizy, które decydują o tym, że matka staje się figurą zakazaną. Językowa matryca ojca wchodzi na miejsce macicy matki; ojciec jest tym, który „zabrania ciało-w-ciało z matką” (Irigaray, 2000: 13).

Oczywiście powyższa sytuacja mimowolnie nasuwa skojarzenia z Freudowskim kompleksem Edypa u dziewczynki, która wyrzeka się pierwszego obiektu pożądania, jakim jest matka, i w zamian pożąda ojca (Freud, 1999: 231). Kompleks ten zasadza się u Freuda na kompleksie fallicznego braku. Dziewczynka miałaby w mniemaniu Freuda wyrzec się „życzenia posiadania penisa, aby na jego miejscu pojawiło się życzenie posiadania dziecka” i ze względu na ten zamiar obrać jako obiekt miłości – ojca (Freud, 1999: 235). Interpretacja Freuda jest

---

<sup>20</sup> Ciekawą propozycję w tym kontekście wysuwa przytaczana już Artwińska, pisząca o paradygmacie epigenetyki. Teksty wpisujące się w ten paradygmat to takie, „w których przekaz transgeneracyjny zostaje nie tylko powiązany ze sferą psychiczną czy somatyczną, ale zostaje przedstawiony (także) jako fenomen biologiczny, za pomocą metafor, retoryki i schematów narracyjnych związanych z genealogią (ciało, krew, geny, drzewo genealogiczne etc.)”, zob. Artwińska: 17. Z pewnością w szereg realizacji swego paradygmatu epigenetycznego, „dziedziczenia genów”, a wraz z nimi i traumy, można włączyć także *Frascati* Kuryluk.

często krytykowana, szczególnie przez badaczki feministyczne, które wskazują na mizoginiczne źródła takiego spojrzenia. Patriarchalny dyskurs zabierałby w tym momencie córce dzieciństwo, matkę, jak i samą siebie, rozbijając tym samym jedną z najsilniejszych, kobiecych relacji miłosnych (Irigaray, 1994: 112). Zdaniem Irigaray, choć moment oddzielenia z matką musi nastąpić, by córka nauczyła się siebie, na końcu zawsze stoi ponowne spotkanie w relacji. Taka chwila zdarzy się, kiedy matka zyska miano „Innego”<sup>21</sup>, ale już nie „Obcego” w oczach córki, stanie się bytem niezależnym, jednak wciąż połączonym silnymi więzami. Badaczka zauważa, że w początkowej fazie córka widzi siebie jako matkę („I am another living you”), następnie, dusząc się w tej relacji, dostrzega w matce kogoś obcego, bo pozbawionego kobiecej tożsamości (Irigaray, 1981: 61–63). Po procesie separacji, gdy matka jawi się już jako Inny, a zatem jako podmiot, więzi między uczestniczkami relacji ponownie się zacieśniają; od tego momentu matka i córka nie stanowią jedności, ale też jedna nie rusza się bez drugiej<sup>22</sup>.

#### IV

Kuryluk, podobnie jak Keff, mogłaby rzec, że jej przeznaczeniem jest bliskość i obcość. Wydaje się jednak, że w historii *Frascati* – w której Maria Kuryluk staje się naznaczona tak wieloma „modalnościami” obcości: jako ocalała Żydówka, osoba chora psychicznie, żona polityka PRL, niespełniona artystka, i wreszcie, w tym najbardziej intymnym wymiarze, jako matka – ów ambiwalentny stan jednoczesnej bliskości i obcości nie odnosi się do samej córki, ale ma charakter dwukierunkowy, dotyka zarówno dziecka, jak i matki, stając się podstawową, najbardziej zakorzenioną cechą tej intymnej, kobiecej relacji. Artystka, siadając do spisania historii, mierzy się z wieloma dyskursami, świadoma, że choć jej mamę obowiązywał nakaz milczenia, ona dysponuje narzędziami, by mówić za nią. Oddając głos Marii, umieszcza ją na powrót w dyskursie publicznym, z którego została wykluczona. Nawet jeśli owa historia stanowi jedynie „cienką książeczkę”, gdyż „o życiu niedobitka nie da się napisać powieści rzeki” (Kuryluk,

<sup>21</sup> W tym miejscu „Innego” rozumiem jako „kogoś drugiego, różnego ode mnie”, zob. Czaplński, 2004: 31.

<sup>22</sup> „And the one doesn't stir without the other”, zob. Irigaray, 1981: 67.

2009: 159), córka dostrzega w niej drogę do zrozumienia relacji z matką, a także odkrycia tożsamości, której sama się wyrzekła. Dzięki rozmowom i wspomnieniom matki pisarka poznaje mapę jej pamięci:

W sobotę wieczorem narysowałam mapę. U góry północ i getto: *inferno*. Na dole południe i park: *paradise*. Na osi stoi nad stawem w *Italii* ławka. Na początku pierwszej wspólnej trasy rośnie na rogu Parkowej różowy kasztan. O, oszczędź go, oszczędź, polski konsulacie! Niech umiera, stojąc, jak licet ramolom flory, fauny i dwunogom. [...] Nasz finał to happy end, bo jawę zwyciężył sen. I to jaki! Przed wyjazdem do Zbaraża w niedzielę rano śniło mi się po kolei, że uciekam z getta, eskortuję mamę z parku na poddasze i występuję w duecie, będąc szansonistką myską Józefiną, z batiarem Goldim na scenie Kaiserhofu.

(Kuryluk, 2009: 312)

W centrum tej mapy stoi ławka, miejsce, które zarówno w pamięci mamy, jak i śnie córki funkcjonuje jako symbol porzucenia tożsamości „starej” i obcej, oraz wejścia w nową. Sen, w którym to córka ratuje matkę przed prawdopodobną śmiercią, funkcjonuje jako moment zjednoczenia z najbardziej skrywaną tajemnicą. Odkrycie przeszłej, obcej Miriam staje się głównym celem powieści, bowiem ta właśnie tożsamość – jeszcze nie matki, ale pianistki, poetki, artystki – jest najbliższa samej córce.

## Bibliografia

- Ankersmit, Frank. „Pamiętając Holocaust: Żaloba i melancholia”. Tłum. Andrzej Ajschtet, Andrzej Kubis, Justyna Regulska. *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów*. Red. Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2002. 163–184.
- Artwińska, Anna. „Transfer międzypokoleniowy, epigenetyka i »więzy krwi«: O *Małej Zagładzie* Anny Janko i *Graniczy zapomnienia* Siergieja Lebidiewa”. *Teksty Drugie*, 1 (2016): 13–29.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Bauman, Zygmunt. „Świat nawiedzony”. *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*. Red. Przemysław Czapliński, Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009. 15–25.



- Czapliński, Przemysław. *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.
- „Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura później nowoczesności”. *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*. Red. Przemysław Czapliński, Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009. 155–181.
- Czerska, Tatiana. *Między autobiografią a opowieścią rodzinną. Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-kulturowej*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2011.
- Domańska, Ewa. *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
- Freud, Zygmun. „Kilka psychicznych skutków anatomicznej różnicy płci”. *Życie seksualne*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999. 227–238.
- „Totem i tabu”. *Pisma społeczne*. Tłum. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke. Oprac. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998. 261–305.
- „Żaloba i melancholia”. *Psychologia nieświadomości*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2007. 147–159.
- Grzemska, Aleksandra. *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*. Toruń: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2020.
- Hirsch, Marianne. „Pokolenie postpamięci”. Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. *Didaskalia. Gazeta teatralna*, 105 (2011): 28–36.
- Irigaray, Luce. „And the One Doesn't Stir Without the Other”. Tłum. Helene Vivienne Wenzel. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1 (1981): 60–67.
- *Ciało-w-ciało z matką*. Tłum. Agata Araszkiwicz. Kraków: Wydawnictwo eFKa, 2000.
- *Thinking the Difference*. Tłum. Karin Montin. Londyn: The Athlone Press, 1994.
- Janion, Maria, Izabela Filipiak. „Zmagania z Matką i Ojczyzną”. Bożena Keff. *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2008. 81–98.
- Jaroń, Łukasz. „Słowo na »ży«. Niewypowiedziana tożsamość w narracjach rodzinnych Ewy Kuryluk”. *Białe maski / szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*. Red. Ewa Graczyk, Monika Graban-Pomirska, Magdalena Horodecka, Monika Żółkoś. Kraków: Universitas, 2015. 71–82.
- Keff, Bożena, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2008.

- Kitliński, Tomasz, Joe Lockard. „Pogarda i pożądanie »obcych«. Z imaginowanych nieczystości w literaturze polskiej”. *Teksty Drugie*, 6 (2017): 219–229.
- Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- , *Strangers to Ourselves*. Tłum. Leon S. Roudiez. Nowy York: Columbia University Press, 1991.
- , *Étrangers à nous-mêmes*. Paryż: Fayard, 1988.
- Kuryluk, Ewa. *Frascati. Apoteoza topografii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- , *Moje żółte lata. Instalacje 2000–2019 / My Yellow Years. Installations 2000–2019*. Katalog wystawy. Kraków: Artemis Galeria Sztuki, 2019.
- LaCapra, Dominick. „Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny”. Tłum. Magdalena Zapędowska. *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów*. Red. Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2002. 127–162.
- Lysak, Tomasz. „Meandry ujawniania – późne odkrycie tożsamości w *Rodzinnej historii lęku* Agaty Tuszyńskiej”. *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*. Red. Przemysław Czapliński, Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009. 195–208.
- Michlic, Joanna Beata. *Poland's Threatening Other: The Image of the Jew from 1880 to the Present*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.
- Rich, Adrienne. *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*. Tłum. Joanna Mizielińska. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2000.
- Stankowska, Agata. „»Podróż ku sobie w podróże od siebie«. O poezji i sztuce Ewy Kuryluk”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 32 (2018): 221–249.
- „Tłumaczowi trzeba pozostawić wolność. Z Ewą Kuryluk rozmawia Agnieszka Gajewska”. *Przekładaniec*, 24 (2010): 281–287.
- Tych, Feliks. „Potoczna świadomość Holocaustu w Polsce – jej stan i postulaty edukacyjne”. *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*. Red. Przemysław Czapliński, Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009. 41–53.
- Umińska, Bożena. *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2000.
- Zaleski Marek. *Formy Pamięci*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2004.

**Intimate Strangeness.**  
**The Figure of the Mother in the Ewa Kuryluk's *Frascati***

**Summary**

The article examines a mother-daughter relationship in Ewa Kuryluk's autobiographical novel *Frascati* using the term "strangeness" as a methodological tool. Maria Kuryluk (Miriam Kohany), a Holocaust survivor, who keeps her real Jewish identity as well as her pre-war life secret from her progeny, is partly a "stranger" – using Julia Kristeva's term – in biography of her daughter. As a Jewish woman, a wife of the high-ranking socialist in the communist Poland, but also an unfulfilled artist who suffers from mental illness, Maria experiences many types of exclusion on both the social and the private field. The unspoken trauma and the hidden identity strongly influence the bond with her daughter, Ewa, burdening her with a painful past and a traumatic memory (postmemory). Kuryluk as a writer has to face the ambiguous status of this mother-daughter relationship – strange, yet still intimate – to create a feminine, transgenerational story, both for her mother and herself.

**Keywords:** a mother-daughter relationship, Stranger/strangeness, autobiography, trauma, post-memory

**Słowa kluczowe:** relacja matka-córka, Obcy/obcość, autobiografia, trauma, postpamięć