




Publikacja jest udostępniona na licencji
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
4/2023 (58), s. 83–106
ISSN 1897-1962 (druk) | 2084-395X (online)
doi: 10.4467/2084395XWI.23.029.18864
<https://www.ejournals.eu/Wieloglos>

Lukasz Świercz

Uniwersytet Szczeciński

 <https://orcid.org/0000-0003-2936-1558>

Widma i szczeliny. Próba lektury widmokrytycznej *Tajemnicy* Philippe’a Grimberta

Jego widmo pojawiło się w szczelinie¹.

Philippe Grimbert, *Tajemnica*

Urodzony w 1948 roku Philippe Grimbert jest francuskim pisarzem i psychoanalitykiem, laureatem nagrody Goncourt des lycéens za *Tajemnicę* z 2004 roku, a powieść ta nie doczekała się dotychczas krytycznego opracowania w języku polskim. Ten autofikcyjny utwór porusza kwestię „dzieci zastępczych” (*replacement children*)², czyli urodzonych po utraceniu wcześniejszego potomka, którego śmierć nie została przepracowana przez rodziców. Zjawisko dzieci zastępczych występowało powszechnie po kataklizmach wojennych, często w rodzinach dotkniętych tragedią Holocaustu.

¹ P. Grimbert, *Tajemnica*, przeł. W. Dłuski, Warszawa: Nasza Księgarnia 2010, s. 87.

² Zgodnie z definicją Kristiny Schellinski jest to: „każde dziecko poczęte, by zastąpić dziecko lub innego członka rodziny, lub takie, które urodziło się niedługo po stracie poprzedniego, lub też takie, które zastępowało krewnego, członka rodziny lub inną ważną osobę w czasie, gdy dorastało lub spełniało jego funkcję” (K. Schellinski, *Individuation for Adult Replacement Children*, New York–Oxon: Routledge 2020, s. 1 [podkr. – Ł.Ś.]). Jeśli nie zaznaczono inaczej, to tłumaczenie własne – Ł.Ś. Por. też: m.in. prace: A.C. Cain, B.C. Cain, *On a Replacing a Child*, „Journal of the American Academy of Child Psychiatry” 1964, no. 3; M. Porot, *L’enfant de remplacement*, Paris: Frison-Roche 1993; A. Sabbadini, *The Replacement Child*, „Contemporary Psychoanalysis” 1988, vol. 24, no. 4; L. Anisfeld, A.D. Richards, *The Replacement Child, Variations on a Theme in History and Psychoanalysis*, „The Psychoanalytic Study of the Child” 2000, vol. 55, no. 1.

Będący *alter ego* autora narrator imieniem François stopniowo odkrywa swoje żydowskie pochodzenie oraz tragiczną rodzinną historię z czasu wojny: śmierć pierwszej żony jego ojca Maxime'a oraz przyrodniego brata Simona. W rezultacie nieprzepracowanej przez ojca traumy, wynikającej tyleż z utraty żony i syna, co wstydu i poczucia winy wobec „zdradzonych” zmarłych (Maxime nawiązuje romans ze swoją szwagierką Tanią, która stanie się następnie jego żoną i matką bohatera), François zmuszony jest do zmagania się ze statusem zastępczego syna, żyjącego w cieniu widma brata, którego istnienie stanowi rodzinny sekret.

Utwór Grimberta³ odczytywany był dotychczas zgodnie z narzucającym się (zarówno z uwagi na treść, jak i profesję autora) kluczem psychoanalitycznym. Pierwszym celem niniejszego artykułu jest rozszerzenie tej ścieżki interpretacyjnej przez połączenie narzędzi teoretycznych wypracowanych w trzech różnych (choć genealogicznie powiązanych) koncepcjach widmokrytyki: psychoanalitycznej autorstwa Nicolasa Abrahama i Marii Torok, filozoficznej Jacques'a Derridy i literackiej Juliana Wolfreysa. Na podstawie tych teorii staram się przebadać specyficzne szczeliny pojawiające się na różnych poziomach struktury – zawsze pofałdowanego – tekstu literackiego, z których wyłaniają się widmowe (nie)byty. Artykuł skupia się więc wyłącznie na wybranym zestawie motywów występujących w analizowanym utworze, nie wyczerpując w żaden sposób jego problematyki. Drugim moim zadaniem jest ukazanie dróg i możliwości, jakie dla badań literackich oferują koncepcje widmokrytyczne. Pragnę bowiem pokazać, na przykładzie *Tajemnicy*, iż te niekiedy pozornie sprzeczne teorie mogą znaleźć zastosowanie w analizie jednego utworu, dopełniając się i umożliwiając identyfikację widm tekstowych o różnorodnej naturze i statusie ontologicznym.

Widmokrytyki i widmologie

Przed przystąpieniem do analizy utworu Grimberta rozpocznę od krótkiego zarysowania kluczowych elementów teorii widmokrytycznych, stanowiących podstawę do dalszych rozważań nad *Tajemnicą*, wskazując jednocześnie na punkty wspólne tworzonego przez nie splotu heterogenicznych koncepcji.

³ Por. m.in. prace: C.F. Werbe, *Traumatic Memory and Bodily Inscription in Georges Perec's W; ou, Le souvenir d'enfance and Philippe Grimbert's Un secret*, „Journal of Literature and Trauma Studies” 2014, vol. 3, no. 1; R. Lipman, *Haunted by the History. Revisiting Childhood Trauma in Philippe Grimbert's "Un secret"*, „The French Review” 2016, vol. 89, no. 4; S. Hand, *Never Tell. Dynamics of Secrecy in Philippe Grimbert's "Un secret"*, „French Studies” 2012, vol. 66, no. 2; G. Schwab, *Replacement Children* [w:] *idem, Haunting Legacies. Violent Histories and Intergenerational Trauma*, New York: Columbia University 2010.

Pierwsza z nich wyłania się z prac Nicolasa Abrahama i Marii Torok z lat 70. XX wieku, szczególnie zaś z esejów zebranych w książkach *L'écorce et le noyau* oraz *Le verbier de l'homme aux loups*⁴. Zgodnie z myślą autorów *Le verbier* rozwój osobowy jednostki stanowi proces, w którym podmiot zmuszony jest do przepracowywania kolejnych doświadczeń, co dokonuje się za pomocą mechanizmu introjeksji, polegającego na ich stopniowej asymilacji psychicznej⁵. Jego przeciwieństwem jest inkorporacja, czyli fantazja o wchłonięciu obiektu (symbolicznym pożarciu go), związana z odmową jego utraty i niemożnością jej przepracowania. Introjeksja to rodzaj „magicznego” leku wobec odmowy żałoby. Podmiot odmawia rozstania z obiektem, niejako udając, iż niczego nie utracił⁶.

Inkorporacja wiąże się z powstaniem w psychice podmiotu swoistej krypty, sztucznej „nieświadomości umieszczonej w środku ego”⁷, w której przechowywany jest wchłonięty obiekt (czyli niewyrażone treści psychiczne) w formie widma. Przechowywany w krypcie sekret łączy się z serią symboli, które stają się w ten sposób niedostępne dla podmiotu. Jednocześnie krypta (której treścią jest zaszyfrowany język) nigdy nie jest w pełni szczelna – stąd też widmo objawia się przez jej szczeliny w postaci znaków niedyskursywnych (gestów, przemilczeń, zachowań). Najistotniejszym objawem istnienia widma okazuje się milczenie, widmo stanowi bowiem specyficzny symbol braku, psychicznej pustki po wchłoniętych słowach, które nie uległy przepracowaniu. Słowa te, niewypowiedziane i niewypowiadalne⁸, w tworzącym się wokół treści krypty pakcie milczenia, stają się tym, co „nawiedza” rodzinę i potomków podmiotu (relacja rodzice–dzieci jest kluczowa w koncepcji Abrahama i Torok). Widmo powstaje bowiem przez to, co „niewypowiedziane, [a] ta niema pustka niczym dar przechodzi z ukochanego rodzica na dziecko. Dlatego z tej perspektywy ważniejsze od rozmów przy rodzinnym stole wydaje się być to, o czym się milczy”⁹. Tym samym widmo wydaje się swoistą „luką

⁴ N. Abraham, M. Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris: Flammarion 1978 [korzystam z wersji w języku angielskim: *eidem, The Shell and the Kernel*, Chicago: Chicago University Press 1994]; *eidem, Le verbier de l'homme aux loups*, Paris: Flammarion 1976.

⁵ Według Abrahama i Torok będącej „procesem psychicznego odżywiania się, wzrostu i przyswajania, obejmującym naszą zdolność do tworzenia przez pracę, zabawę, fantazjowanie, wyobrażnię, myśl i język” (*eidem, The Shell and the Kernel*, s. 14).

⁶ „Słowa, które nie mogą być wypowiedziane, sceny, które nie mogą być wspomniane, łzy, które nie mogą zostać wylane – wszystko to będzie połączony razem z traumą, która doprowadziła do utraty. Połączony i zachowany” (*ibidem*, s. 130).

⁷ *Ibidem*, s. 159.

⁸ Por. „w głębi krypty zachowane są pogrzebane żywcem niewypowiedziane słowa” (*ibidem*, s. 139).

⁹ A. Marzec, *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury* [w:] *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik et al., Kraków: Libron 2012, s. 256.

pozostawioną w nas przez tajemnice innych”¹⁰. Dziedziczone przez potomka widmo staje się dynamiczną formacją w jego podświadomości, która powstaje nie przez wyparcie treści, lecz przez empatyczny związek z rodzicem; widma są więc „zagadkami, sekretami naszego istnienia, do którego w pełni nie mamy dostępu, bo są one transmisją urazowości poprzednich pokoleń. Duchy to fantazmaty naszej niewiedzy o nas samych”¹¹. W relacji międzypokoleniowej w rodzinie, gdy jeden z członków okazuje się nosicielem krypty, powstaje sekret¹², który objawia się potomkom właśnie jako widmo, które jest „wyciekaniem” tego sekretu przez szczelinę w psychicznej krypcie. Funkcją ego osoby, będącej nosicielem krypty (tzw. kryptofora), staje się „pełnienie funkcji strażnika cmentarza”¹³, który „robi obchód niczym właściciel” i „krąży wokół [...], wykorzystując całą swoją znajomość tych miejsc, żeby zwodzić odwiedzających”¹⁴. Jak wskazują bowiem interpretatorzy Abrahama i Torok (sami badacze wypowiadają się tutaj niejednoznacznie), w wyniku braku komunikacji międzypokoleniowej zarówno widmo, jak i krypta są przekazywane potomkowi. Dziecko staje się nieświadomym partnerem w wypieraniu treści rodzinnego sekretu, musi „nauczyć się zauważać istnienie sekretu w taki sposób, by nie konfrontować rozmów z tym, czego nie chce on wiedzieć”¹⁵. Co istotne, nie zdaje ono sobie sprawy z posiadania owego „dziedzictwa”, tego, iż „owa szafa-krypta została umieszczona w jego psychice”¹⁶, a pozostając w niej ciałem obcym, uniemożliwia prawidłowy rozwój psychiczny dziecka. O ile do krypty pierwotnej podmiot, będący jej nosicielem, posiada dostęp – mogąc dokonać procesu introjeckji (czyli przepracować i przyswoić żałobę po utraconym obiekcie), o tyle następne pokolenia dziedziczą ją, nie mając do niej klucza. Tym, co jest dziedziczone, nie jest bowiem sama treść sekretu, lecz swoista „enkława” w ego, czyli puste miejsce topografii psychicznej, wywołujące wewnętrzne pęknięcie psychiki podmiotu¹⁷, a co za tym idzie – „fragmenty doświadczenia są odłączone i pozostają nienaruszone w wyizolowanych regionach psychiki, częściach „ja”, które w konsekwencji także

¹⁰ N. Abraham, M. Torok, *The Shell and the Kernel*, s. 171.

¹¹ M. Zaleski, *Czarny Sekret*, „Czas Kultury” 2020, nr 1, s. 134.

¹² „Sekret oznacza [...] wewnętrzne psychiczne pęknięcie” (N. Abraham, M. Torok, *The Shell and the Kernel*, s. 101).

¹³ *Ibidem*, s. 159.

¹⁴ J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 152. Jak pisze Andrzej Marzec: „[J]ednak według psychoanalitycznych teorii widmo, oprócz swej skrytości i zagadkowości, posiada jeszcze jedną charakterystyczną cechę: konsekwentnie mija się z prawdą, kłamie, zmyśla, a wszystko po to, by zostawić je w spokoju” (*idem, op. cit.*, s. 256–257).

¹⁵ J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa...*, s. 152.

¹⁶ I. Piekarski, *Interpretacja jako kryptonimia*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 287.

¹⁷ M. Yassa, *Nicolas Abraham and Maria Torok, the Inner Crypt*, „The Scandinavian Psychoanalytic Review” 2002, vol. 25, no. 2, s. 84.

ulegają rozszczepieniu”¹⁸. Pęknięcie w psychice dziecka powoduje wytworzenie w niej zastępczego, fantomowego „ja”, tym samym uniemożliwiający procesy rozwoju psychicznego i wywołując stan nieświadomej melancholii, za nieznanym obiektem¹⁹. Widmo rodzinnego sekretu, nawiedzając potomka, uniemożliwia mu zarówno nawiązanie poprawnych relacji międzypokoleniowych, jak i zbudowanie własnej struktury ego, „blokując proces normalnego rozwoju psychicznego i hamując proces indywidualizacji obejmujący wyparcie i introjekcję, które, w innym wypadku, pozwoliłyby dziecku odłączyć się od rodzica i stać się niezależną osobą”²⁰.

Co istotne, wraz z kryptą potomek dziedziczy podświadomy imperatyw biernego wypierania sekretu innego, a także niewypowiedziany przymus zachowania go w stanie nienaruszonym, przechowując świadomość jego istnienia w swoistej nie-wiedzy (*nescience*)²¹. Jednocześnie dziecko odczuwa pragnienie o przeciwnym charakterze, gdyż „zakaz dążenia do wiedzy połączony zostaje z nieświadomie prowadzonym przez jednostkę śledztwem we własnej sprawie”²², co utrudnia fakt, iż znaki widma są zbiorem niezrozumiałych treści dla tych, którzy je dziedziczą, nieustannie pozostając pod ich nieświadomym wpływem. Nagłe otwarcie krypty przez potomka, a wraz z nim odkrycie związanego ze wstydem i poczuciem sekretu rodzica, oznaczałoby z kolei rozpad superego dziecka i obrazu ojca/matki w jego świadomości, jako że krypty tworzone są wtedy, „gdy wstydlivy sekret jest udziałem kochanego obiektu i kiedy obiekt ten funkcjonuje dla podmiotu jako idealne ego”²³. Aby uchronić kolejne pokolenia przed widmem, należy rozpocząć proces jego „egzorcyzmowania”, czyli pracy psychoanalitycznej polegającej na przywróceniu do świadomości przemilczanych treści wywołujących widmo, albowiem, jak wskazują Abraham i Torok: „psychoanaliza przekształca milczenie w mowę, ukazując sekret w jego pierwotnej otwartości (*openness*), przywołując skrywane losy zmarłych, których nieodkryte knowania zaburzają równowagę psychiczną żywych”²⁴.

¹⁸ *Ibidem*, s. 83.

¹⁹ Jak wskazuje Serge Tisseron, rozszczepienie (*le clivage*) „nie przebiega wyłącznie, jak w przypadku ich rodziców, przez jego świadomą część osobowości. Cała jego osobowość jest dotknięta skutkami tego rozszczepienia. Jego część może nie wiedzieć o tym, co przeczuwa odnośnie do sekretu, trochę jak w wypadku pierwotnego nosiciela sekretu jego część nie chce wiedzieć tego, co wie druga” (*idem, L'héritage insu: secret de la famille, „Communications” 1994, vol. 59, no 1, s. 238*).

²⁰ E. Rashkin, *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*, Albany, NY: State University of New York Press 2008, s. 95.

²¹ Por. „wiedzy/niewiedzy otulonej w milczenie i złożonej w krypcie, będącej czymś w rodzaju pustki, umieszczonej w fałszywej nieświadomości” (I. Piekarski, *Strategie lektury podejrzliwej*, Lublin: Wydawnictwo KUL, s. 77).

²² *Ibidem*, s. 77.

²³ *Ibidem*, s. 131.

²⁴ N. Abraham, M. Torok, *The Shell and the Kernel*, s. 22.

Występujące w koncepcji Abrahama i Torok pojęcie szczeliny, która pozwala widmu wydostać się z krypty, pełni istotną funkcję także w widmokrytyce Jacques'a Derridy. Do ujęcia swojej teorii stworzył on *Widmach Marksa*²⁵ pojęcie *l'hantologie*, przekładane na język polski jako „widmontologia”. Jest ona, jak wskazuje Derrida, rodzajem filozofii (widmo)ontologicznej, w ramach której „pierwszeństwo bycia i obecności zostaje zastąpione figurą ducha jako tego, co nie jest ani obecne, ani nieobecne, ani żywe, ani martwe”²⁶.

Teoria francuskiego filozofa, najbardziej płodna krytycznie i najpowszechniej znana, wskazuje na widmo jako specyficzny rodzaj istniejącego na styku – w szczelinie dyskursu – miejsca, które przynależy do tego, co inne, nie pozwalając się ani wyrazić, ani poznać oswoić, stanowiąc swoistą resztę w procesie strukturyzacji świata poprzez dyskurs. Dla Derridy: „[w]idmo jest paradoksalnym wcieleniem [...]. Staje się ono pewną «rzeczą», którą trudno nazwać: ani duszą, ani ciałem, a zarazem i jedną, i drugą [...], nie wiemy, czy [...] to coś jest [podkr. aut.], czy istnieje, czy odpowiada jakiejś nazwie i czy ma jakąś esencję”²⁷. Jak więc pisze Bielik-Robson: „widmo to ani jest, ani nie jest: widmo bywa. Albo jeszcze lepiej: widmo krąży [podkr. aut.]”²⁸ pomiędzy, jak wskazuje Davis: „wyraźnymi opozycjami: zarazem jest tutaj i nie tutaj, ani żywe, ani całkowicie martwe, ani przeszłe, ani obecne. Jest ono zarazem figurą całkowitej inności i instancją derridiańskiego projektu dekonstrukcji metafizyki obecności”²⁹. Widma nie można więc rozpatrywać w kategoriach bytu czy istnienia, jako że nie pozwala się ono objaśnić, zdefiniować czy skategoryzować³⁰. Jest ono tym, co rozbija tradycyjne kategorie metafizyczne i binarne opozycje pojęciowe, opierające się na „rozróżnieniu lub przeciwstawieniu rzeczywistości (obecnej, faktycznej, empirycznej, żywej – lub nieożywionej) oraz idealności (regulatywnej lub absolutnej nie-obecności)”³¹. Widma, jak wskazywałem, nawiedzają miejsca, gdzie występuje szczelina w systemie pojęciowym. W *Widmach Marksa* Derrida podkreśla, że widmo pojawia się w „rozspoleniu”, „rozprężeniu”, „skrzywieniu”³², natomiast „ta

²⁵ J. Derrida, *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2016.

²⁶ *Ibidem*, s. 29.

²⁷ *Ibidem*, s. 24.

²⁸ A. Bielik-Robson, *Gra w trzy ognie. Derridiańska trylogia o duchu*, s. 17, <http://myslec.pwn.pl/Download/Gra-w-trzy-ognie.-Derridianska-trylogia-o-duchu-Agata-Bielik-Robson> [dostęp: 30.04.2023].

²⁹ C. Davis, *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, Hampshire–New York: Palgrave Macmillan 2007, s. 75.

³⁰ Jak wskazuje Marzec: „[n]ie możemy w takim razie zapytać o definicję widma w sposób tradycyjny – czym ono właściwie jest? Jego charakterystyczna cecha tkwi właśnie w nie byciu ani całkiem obecnym, ani nieobecnym, dlatego też najlepszym określeniem widmowości jest wyrażenie: ani to, ani tamto” (*idem, op.cit.*, s. 259).

³¹ J. Derrida, *Widma Marksa*, s. 111.

³² *Ibidem*, s. 50.

luka (*défaut*) systemu nie jest zwykłym brakiem (*faute*). [...] Bez tego rozspojenia nie byłoby ani wezwania, ani obietnicy³³. Widma bowiem są tym, co wzywa odbiorcę do wsłuchania się w głos innego, głos, który jest nieusuwalny z tekstu i którego inności nie da się przekroczyć. Dla francuskiego filozofa widmo jest więc bytem ściśle etycznym³⁴, którego nie należy egzorcyzmować (jak to się dzieje w koncepcji Abrahama i Torok), lecz którego trzeba wysłuchać, z którym należy podjąć rozmowę³⁵ i, szanując jego różnicę, „nie redukować go przedwcześnie do przedmiotu wiedzy”³⁶.

Koncepcja widmokrytyki Juliana Wolfreysa wyrasta bezpośrednio z prac Derridy. We wstępie do swojej książki *Victorian Hauntings*³⁷, w której przeprowadza widmokrytyczną interpretację słynnych dzieł XX-wiecznej prozy, Wolfreys rozwija derridiańską koncepcję figury widma i wyciąga z niej konsekwencje dla teorii literatury. Przesuwając problematykę z poziomu ontologii filozoficznej na poziom ontologii literatury, wskazuje on, iż z samej swej natury tekst literacki ma status widmowy; jak konstatuje: „sam proces opowiadania [...] jest zawsze [...] wywoływaniem duchów [...]. Dlatego też wszystkie formy narracyjne jawią się [...] po prostu jako opowieści o duchach”³⁸.

Zgodnie z poglądem Wolfreysa literatura jest tym, co sytuuje się pomiędzy prawdą i konfabulacją, tworzy swego rodzaju szczelinę w systemie opozycji pomiędzy jest i nie-jest, „pozostawiając nas w przestrzeni poza podziałami na prawdę i fałsz, pewność i zwątpienie, nas samych i innego, bycie i nieistnienie”³⁹. Widmowość literatury wynika więc z samej jej struktury ontologicznej, jako że „tym, co tworzy tekst, tekstualność, stanowi jej tożsamość, jest ostatecznie nierozstrzygalne i nieredukowalne do jakiegokolwiek formy opisu”⁴⁰. Co więcej, jak wskazuje badacz, „nawiedzane” są wszystkie elementy i warstwy tekstu, jako że widma „przekraczają każdą narracyjną formę, gatunek, czy też manifestację tekstową”, a co za tym idzie – „wszystkie narracyjne formy są do pewnego stopnia widmowe”⁴¹. Zgodnie z jego koncepcją widmem byłyby zarówno figura autora (jednocześnie obecnego i nieobecnego

³³ *Ibidem*, s. 65.

³⁴ Jak pisze Marzec: „rozmowa z tekstowymi duchami, tym, czego nie udało się całkowicie pogrzebać (zinterpretować), staje się nie tylko nieodłącznym elementem hermeneutycznym, lecz również zobowiązaniem etycznym wobec Innego” (*idem, op.cit.*, s. 258).

³⁵ J. Derrida, *Widma Marksa*, s. 7.

³⁶ C. Davis, *Powrót umarłych*, przeł. A. Marzec, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 34.

³⁷ J. Wolfreys, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Hampshire–New York: Palgrave Macmillan 2002.

³⁸ A. Marzec, *op.cit.*, s. 255.

³⁹ B. Dąbrowski, *Wezwanie widmokrytyki*, „Czas Kultury” 2013, nr 2, s. 53.

⁴⁰ J. Wolfreys, *Preface: On Textual Haunting* [w:] *The Spectralities Reader*, eds. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, New York–London: Bloomsbury Publishing 2013, s. 75.

⁴¹ Cyt. za: J. Wolfreys, *Victorian Hauntings...*, s. 1–3, przekł. za: C. Davis, *Powrót umarłych*, s. 33.

w tekście), jak i postać literacka⁴², będąca „tekstową projekcją”⁴³ (posiadająca i nieposiadająca zarazem statusu bytu), a „nawiedzająca” świadomość odbiorcy w procesie odbioru. Wreszcie status widma miałby także język literacki, który zawiesza własną indeksalność, przez osadzenie na tle rzeczywistości doświadczalnej zdarzeń i postaci, które stanowią wytwór inwencji autora.

Podobnie jak u Derridy pojęcie szczeliny odgrywa u Wolfreysa istotną rolę. Wskazuje on, iż widmo jest tym, co zajmuje „graniczną, a jednocześnie ruchomą przestrzeń pomiędzy dwoma pozornie różnymi rzeczywistościami”⁴⁴ i co pojawia się w tekstowej szczelinie, swoistej luce pomiędzy strukturami, stwierdzając, iż „rozpoznanie widma następuje w szczelinie (*gap*) pomiędzy granicami dwóch kategorii ontologicznych”⁴⁵, które rozbija.

Widmo Philippe’a (François)

Na podstawie zarysowanych powyżej koncepcji widmokrytycznych (a zarazem splatając je) można wyróżnić w powieści Grimberta kilka poziomów, na których wyłaniają się widma. Są to szczeliny powstałe w wyniku pofałdowania i spiętrzenia tekstu na styku różnych jego poziomów: hybrydycznej struktury gatunkowej i relacji między tworem, autorem i odbiorcą; stosunków pomiędzy tekstem i poza-tekstem; gry elementów fikcyjnych i referencyjnych oraz przestrzeni relacji psychologicznych między bohaterami utworu. Rozpoczną od analizy pierwszego ze wskazanych elementów.

Powieść Grimberta trudno umieścić w ścisłych ramach gatunkowych. Jej hybrydyczna struktura bliska jest powieściom określanym jako autofikcja (choć i taka klasyfikacja może budzić słuszne obiekcje), sytuuje się w swoistym „pustym miejscu” schematu Philippe’a Lejeune’a⁴⁶. Podobnie jak w powieściach autofikcyjnych mamy do czynienia, jak pisze twórca pojęcia Serge Doubrovsky, z „fikcją o wydarzeniach i faktach ściśle rzeczywistych”⁴⁷. Tak jak utwory spod znaku autofikcji powieść Grimberta sytuuje się w szczelinie

⁴² Jak (powołując się na Derridę) wskazuje Wolfreys: „postacie mogą być faktycznie pojmowane jako fantazmatyczne ponieważ [...], mogą być odczytywane jako [...] będące pomiędzy tym, co nie jest ani rzeczywiste ani fikcyjne” (*idem, Preface: On Textual Haunting*, s. 73).

⁴³ *Ibidem*, s. 73.

⁴⁴ J. Wolfreys, *Victorian Hauntings...*, s. 21.

⁴⁵ *Idem, Preface: On Textual Haunting*, s. 70.

⁴⁶ Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda [w:] *idem, Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski *et al.*, Kraków: Universitas 2001, s. 38.

⁴⁷ Cyt. za: J. Lis, *Autofikcja jako puste pole paktu autobiograficznego* [w:] *idem, Obrzeża autobiografii. O współczesnym piarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006, s. 19.

poniędzy tym, co autobiograficzne, a więc realne i ściśle referencyjne, czyli odnoszące się do konkretnej osoby, czasu i miejsc mających swoje źródła w rzeczywistości pozatekstowej, oraz tym, co fikcyjne, czyli stanowiące świadomy produkt inwencji autorskiej. Niemniej, jak jednomyślnie wskazują badacze⁴⁸, autofikcja musi ponadto charakteryzować się, podobnie jak autobiografia, zgodnością tożsamości (imienia własnego) między instancją autora, narratora i bohatera. Utwór Grimberta natomiast tylko „połowicznie” spełnia owo kryterium, jako że imię autora i narratora/bohatera jest inne (Philippe/François), przy czym wspólne pozostaje ich nazwisko: „[s]tale pytano mnie o pochodzenie nazwiska Grimbert”⁴⁹.

Tajemnica przedstawia więc narrację *alter ego* autora, który, jak piszą Jacques Lecarme i Éliane Lecarme-Tabone, zdaje się mówić: „to ja i to nie ja” („c’est moi et ce n’est pas moi”)⁵⁰. W utworze wytwarza się specyficzne pole gry między dwoma tożsamościami, które nigdy się nie zazębiają. To rozsuniecie stanowi wyraz nieświadomości tożsamości autora, niemożliwego do ukończenia procesu jej poszukiwania i budowania przez język, będący rzeczywistym źródłem podmiotowości i bohaterem tekstów autofikcyjnych⁵¹. Podmiot w tego typu utworach rozumiany jest bowiem w perspektywie psychoanalitycznej⁵² (jak pisze Doubrovsky: „Autofikcja jest obrazem siebie w lustrze analizy”⁵³) jako nigdy w pełni nietożsamy sam ze sobą, wobec faktu, iż „obiekt patrzenia i podmiot widzenia”⁵⁴ (tekstowe *moi* i *je*) nie tylko nie są spójne, lecz także stanowią odrębne byty. Tym samym podmiot autofikcji okazuje się niepoznawalną zagadką i potrafi dokonać aktu pełnego samopoznania. Pomiędzy *ja-je* i *ja-moi* występuje rodzaj szczeliny, która sprawia, iż sam dla siebie staje się widmem, którego sekretu nie może zgłębić, a każda próba opowiedzenia siebie nieodmiennie prowadzi go na manowce fikcji.

Autofikcyjne „ja” staje się figurą widmową zarówno dla siebie samego, jak i odbiorcy, który czuje się zmuszony do podjęcia próby scalenia migotliwego wizerunku autora – tyleż odkrywanego, co zakrywanego przez

⁴⁸ Por. J. Lecarme, É. Lecarme-Tobone, *L’autobiographie*, Paris: Armand Colin 1999, s. 269–271; A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2, s. 205.

⁴⁹ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 15. Warto dodać, iż autor pozostawia w utworze rzeczywiste imiona niektórych z odwzorowanych w powieści osób, w tym imię zmarłego brata.

⁵⁰ J. Lecarme, É. Lecarme-Tobone, *op.cit.*, s. 271.

⁵¹ Por. A. Turczyn, *op.cit.*, s. 207–209.

⁵² Klasycznie rozumiana autofikcja jako gatunek rodzi się wraz z pisarstwem autobiograficznym opartym na doświadczeniach psychoanalizy; jak wskazuje Krzysztof Lis: „autofikcja jest zespolona z dyskursem psychoanalitycznym, a „samopoznanie w autofikcji jest skutkiem terapii” (*idem, op.cit.*, s. 61). Podobnie dzieje się w utworze Grimberta, opartym na doświadczeniu psychoanalizy autora i go odtwarzającym.

⁵³ S. Doubrovsky, *Autobiografia/ prawda/ psychoanaliza*, przeł. A. Turczyn, „Teksty Drugie” 2007, t. 103/104, nr 1/2, s. 201.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 192.

powieść – poza tekstem, rozwikłując zawiązany w nim splot fikcji i referencji. Przedstawiając wydarzenia autentyczne z własnej biografii obok tych, które mają charakter fikcyjny, autor krąży bowiem nieustannie ponad szczeliną pomiędzy prawdą i zmyśleniem i staje się swoistym widmem, „nawiedzającym” własny tekst. Myli tropy i ścieżki biograficzne⁵⁵, nieustannie odraczając i odsuwając zderzenie z rzeczywistością własnego doświadczenia, niczym z traumatycznym Realnym. Staje się więc widmem w rozumieniu Abrahama i Torok, czyli tym, kto strzeże ostatecznej krypty własnego sekretu, wyprowadzając odbiorcę w pole fikcji. Jednocześnie jest widmem w sensie „derridiańskim”, gdyż ostatecznie ani nie mówiąc prawdy, ani nie kłamiąc, i tym samym sytuując się w przestrzeni niedookreśloności, nie-tożsamości z samym sobą, mówi on za pomocą trzeciego, „pośredniego” głosu, którego inności i odrębności nie można zredukować ani do toż-samego (ze sobą), ani całkowicie obcego. Ten proces nieustannego oscylowania autora między biegunami faktu biograficznego i fikcji oraz tożsamościami Ja-autora i Ja-bohatera (w którym, jak wskazywałem, ostatecznie „widmuje się” on sam), jest tym, który uruchamia serię widm tekstowych, których status należy dalej prześledzić.

Widmo Luizy

Luiza, wieloletnia przyjaciółka rodziny François, odgrywa kluczową rolę w odkrywaniu przez narratora własnej tożsamości, jak również w budowaniu narracji w utworze⁵⁶. Status tej postaci jest jednakże, jak wskazuje Grimbert, całkowicie fikcyjny⁵⁷, a pierwsze informacje o przeszłości rodzinnej i utraconym bracie przyrodnim uzyskał on w rzeczywistości od jednego ze swoich kuzynów⁵⁸. Paradoksalnie więc postać ta, najbardziej wyraziście odmalowana na poziomie diegezy, nie odpowiada, jak pozostali bohaterowie utworu, żadnej osobie rzeczywistej, stanowiąc tekstowe widmo nawiedzające narrację powieści tylko po to, by ta mogła się w pełni ustrukturyzować, a zarazem ducha

⁵⁵ Zabieg ten staje się na tyle udany, iż niektórzy krytycy, kierując się wzorcem lektury autobiograficznej, bezpośrednio utożsamiają postać François z jej rzeczywistym wzorcem, np. Gabriele Schwab, która konsekwentnie nadaje bohaterowi imię autora w skądinąd bardzo interesującej analizie utworu Grimberta (zob. *eadem*, *Haunting Legacies...*).

⁵⁶ „Dla narratora Luiza pełni funkcję «opowiadaczki», tej, która przekazuje historię i objaśnia, przywracając mu niejasną wcześniej i niedostępną przeszłość” (R. Vince, *Out of Sight But Not Out of Mind. Absence as Presence in French Postmemory Narrative*, „Journal of History and Cultures” 2015, no. 5, s. 43).

⁵⁷ Zob. *Philippe Grimbert: Interview Exclusive*, <https://www.paperblog.fr/4343898/philippe-grimbert-interview-exclusive> [dostęp: 30.04.2023].

⁵⁸ S. Jeffries, *My Secret Story. Interview with Philippe Grimbert*, „The Guardian”, 3.04.2007, <https://www.theguardian.com/books/2007/apr/03/fiction.news> [dostęp: 30.04.2023].

opiekuńczego bohatera i fantazmatycznego przyjaciela autora, który stwarza go po to, by pomógł mu w ponownym zanurzeniu się w doświadczenia swojej młodości i zrozumieniu ich.

Luiza pełni w utworze nie tylko funkcję powiernika sekretów wszystkich członków rodziny narratora, lecz przede wszystkim funkcję idealnego obserwatora – postać ta jest bowiem świadkiem wszystkich głównych wydarzeń powieściowych, a tym samym figurą spajającą opowieść, a zarazem strażnikiem historii i tożsamości narratora. Staje się swoistym „duchem opowieści”, który, obdarzony silną przenikliwością, potrafi odczytywać pragnienia i motywacje ich uczestników. Głos Luizy okazuje się jednakże głosem odbitym; choć to ona inicjuje opowieść o sekretach rodziny François, jej wypowiedzi nie są cytowane. Tym, co zostaje przedstawione w utworze, jest wyłącznie stworzona *ex post* i ustrukturyzowana już przez narratora opowieść, której braki i szczeliny pozostawione przez Luizę zostają wypełnione przez niego fikcyjnym spoiwem. Spójna narracja tekstowa kryje więc za sobą, niczym palimpsest, wymazaną widmową opowieść Luizy. Tak jak w pierwszej części utworu widmowy brat staje się najlepszym przyjacielem François, niejako wypełniając pustkę, jaką odczuwa on wobec braku rodzeństwa, tak Luiza w przestrzeni autofikcyjnej narracji staje się widmową przyjaciółką Philippe’a (czyli autora), umożliwiając mu opowiedzenie swojej historii w takiej wersji, w jakiej pragnie on ją dla siebie skonstruować, to znaczy jako pełnej i spójnej narracji tożsamościowej. Trzeba zaznaczyć, że to druga wersja romansu rodzinnego, tworzonego przez François. Pierwsza z nich, z uwagi na brak komunikacji międzypokoleniowej, ma fantazmatyczną strukturę zbudowaną przez narratora z nielicznych śladów przeszłości pojawiających się w rozmowach rodziców, które uzupełnił on własnymi wyobrażeniami:

Długo byłem małym chłopcem, który wymarzył sobie idealną rodzinę. Na podstawie nielicznych szczegółów, mimochodem zdradzonych mi przez rodziców, wyobraziłem sobie ich spotkanie. Kilka słów o ich dzieciństwie, strzępy informacji o młodości, o ich sielance – z tych chwytnych łączywie cząsteczek zbudowałem moją nieprawdopodobną opowieść⁵⁹.

Dopiero te połączone ze sobą opowieści, jak wskazuje bohater, tworzą ramy jego narracji tożsamościowej: „[n]arodziła się druga historia, której luki wypełniła moja wyobraźnia, historia, która jednak nie mogła zatrzeć pierwszej. Obie powieści współistniały gdzieś w głębi mojej pamięci”⁶⁰. Tym, co je różni, jest nie tyle ich ścisłość i zbieżność z faktami, lecz to, iż pierwsza z nich odpowiada typowej, rozpowszechnionej do lat 80. XX wieku we Francji powojennej narracji o życiu „zwykłych Francuzów” w okresie okupacji, w których główną rolę odgrywały problemy deprywacji i braku podstawowych

⁵⁹ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 37.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 91.

dóbr, w drugiej natomiast w centrum znalazły się tragedia Shoah i kwestia odpowiedzialności kraju za deportację. Podobnie jak w historiografii francuskiej i świadomości Francuzów, mamy do czynienia z dwoma wypierającymi się narracjami: pierwszą bez Żydów oraz drugą, w której Holocaust stanowi kluczowe wydarzenie okresu wojennego.

Wpisanie tekstowego „widma” w siatkę opowieści opartej na własnej biografii pozwala Grimbertowi nie tylko na ukazanie procesu odkrywania rodzinnego sekretu przez narratora jako dynamicznego i całościowego zarazem; dzięki postaci Luizy może on odtworzyć proces psychoanalizy, jakiemu poddał się wiele lat po przedstawionych wydarzeniach⁶¹. Będąc w powieści terapeutką duszy bohatera, Luiza, która „tak dobrze umiała słuchać”⁶², stanowi widmowy ślad rzeczywistej terapii autora⁶³.

Widma Maxime’a i Tanii

Widmowy status w tekście Grimberta mają zarówno autor, jak i niektóre z postaci, choć, co trzeba zaznaczyć, ich widmowość przejawia się na różne sposoby w zależności od poziomu struktury utworu i sposobu lektury. Tak jak Luiza i postać narratora, rodzice bohatera, przy dokładniejszym „wejrzeniu” poza tekst, ulegają spektralizacji. Maxime i Tania jednocześnie odpowiadają i wyraźnie różnią się od swych rzeczywistych pierwowzorów. Co więcej – schodząc na poziom relacji między bohaterami powieściowymi – ich osoby, choć fizycznie istniejące, to dręczone sekretem są niedostępne emocjonalnie dla narratora i, będąc dlań zarazem obecni i nieobecni, funkcjonują w jego opowieści na podobieństwo widm. Choć towarzyszą mu więc na co dzień, pozostają dlań, w wyniku zaburzonych relacji międzypokoleniowych i braku wspólnych rozmów, osobami obcymi i niezrozumiałymi. Mocno podkreślony w utworze rodzinny pakt milczenia sprawia, iż jedynym sposobem na zbliżenie się do nich, a tym samym ich poznanie i nawiązanie z nimi głębszej relacji, okazuje się zbudowanie ich zastępczego obrazu za pośrednictwem opowieści

⁶¹ Przypadek Grimberta został szczegółowo opisany w pracy S. Tisserona: *L’héritage insu...* Choć w artykule autor *Tajemnicy* występuje pod imieniem Patrick, zbieżność historii – szczególnie przedstawiony w niej motyw pluszowej zabawki – nie pozostawia wątpliwości co do tożsamości pacjenta. Artykuł stanowi interesujące źródło informacji odnośnie do rzeczywistej historii Grimberta i materiał dla badań porównawczych nad tekstem utworu i stopnia, w jakim oparty jest on na faktach z życia autora, będąc podstawą niektórych tez biograficznych przedstawionych w niniejszym tekście.

⁶² P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 181.

⁶³ „W tej autofikcji Grimbert staje się pisarzem-świadkiem, czyniąc z Luizy postać, która ma przekazać świadectwo François. [...] proces świadczenia przypomina proces psychoanalityczny”. S.M. Shokry Mahgoub, *Poétique du témoignage dans « Un secret » de Philippe Grimbert*, „Philology” 2021, vol. 75, s. 79).

Luizy. To w jej ramach rodzice bohatera ukazani zostają wraz z ich cechami psychologicznymi, pragnieniami i traumami. Z widmowych, nieobecnych, nabierają oni realności i stają się bardziej „ludscy” zarówno dla François, jak i odbiorcy. Uzyskując rysy i cechy osobiste, własną historię i tożsamość, ulegają w toku powieści stopniowej despektralizacji. To bowiem nie tyle fizyczna nieobecność osoby, co psychiczna niedostępność czyni z niej byt zbliżony do widma.

Rodzice istnieją początkowo dla François na podobieństwo „posągów”: „Moi rodzice, moi ukochani: każdy ich mięsień był wypolerowany jak te posągi w galeriach Luwru, które budziły we mnie dziwny niepokój”⁶⁴; idealnie proporcjonalnych w swojej budowie cielesnej pięknych postaci, pozbawionych określonych właściwości i tożsamości, niczym widma bez esencji. Nabierają jej dopiero w trakcie pierwszej szczerzej rodzinnej rozmowy, zainicjowanej przez François po śmierci psa Echo, a kilka lat po odkryciu przez narratora prawdy o swych korzeniach. To jedyna scena w powieści, w której przytoczony zostaje dialog ojca i syna, a także pierwsza, w której bariera dotyku pomiędzy nimi ulega przekroczeniu: „Kiedy szedłem się położyć, zatrzymał mnie, kładąc lekko ręce na moim ramieniu. Objąłem go, czego nigdy dotąd nie zrobiłem”⁶⁵. Po raz pierwszy w utworze postaci rodziców ożywają nie jako przedmiot opowieści innego, lecz jako obecne i bliskie ciała. To moment, w którym następuje scalenie ich obrazu i ich ostateczna „despektralizacja”. Ten dokonujący się w toku narracji proces związany jest zarówno z odegnaniem widma rodzinnego sekretu, który stojąc pomiędzy generacjami, czynił je dla siebie widmowymi, jak i z naturalną w czasie przemianą ciał bohaterów *Tajemnicy*.

Ciała rodziców François, będące uosobieniem aryjskiego ideału fizyczności – atletyczne, zdrowe i silne, stanowią swoisty negatyw ciała bohatera – wątłego, chorowitego i obdarzonego skazami, czyli stereotypowego ciała żydowskiego. Ta cielesna opozycja istnieje również między fizycznością bohatera, który poświęcił lata „na pielęgnowaniu [...] wątłej anatomii”, a ciałem jego zmarłego brata, który „zuchwale popisywał się kwadratowymi ramionami, opaloną skórą pokrytą jasnym puszkciem”⁶⁶. Co istotne, zarówno anomalie w budowie fizycznej syna – między innymi charakterystyczne „wgnębienie pod splotem słonecznym”, przypominające „jakby nigdy niezatarty ślad uderzenia”⁶⁷ – jak i modelowa budowa ciał jego rodziców stanowią w utworze elementy fikcjonalne, na co wskazywał Grimbert⁶⁸. Jak zaznaczał w jednym z wywiadów, cielesność miała w utworze symbolizować złożone relacje

⁶⁴ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 19.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 185.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 20.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 19.

⁶⁸ P. Grimbert, *Entretien avec Philippe Grimbert* [w:] *idem*, *Un secret*, Paris: Librairie Générale Française 2007, s. 54.

międzypokoleniowe w rodzinie zamieszkiwanej przez widmo sekretu⁶⁹. Nie-skazitelna *physis* rodziców, wielokrotnie podkreślana w powieści, powoduje ich swoistą „ewaporyzację”, rozproszenie w tym, co idealne, a przez to odległe i niedostępne. Ojciec i matka François, pozbawieni wszelkiej cielesnej skazy, usiłują niejako wymknąć się materii, starości i rozpadowi, walcząc „z pierwszymi oznakami upływającego czasu, w niedziele zdwajając energię na kortach”⁷⁰. Starzenie się i choroba są dla Maxime’a równie wielkim dramatem jak utrata pierwszej żony i syna, niemniej to wraz z pojawianiem się rys na posągowych ciałach rodziców François zaczyna odczuwać z nimi prawdziwą bliskość.

Więź, jaka rodzi się na początku utworu między Luizą i narratorem, wynika także z cielesnych skaz przyjaciółki, jak wskazuje narrator: „[c]zułem, że jest mi bliska, zapewne z racji jej kalectwa: utykała, szpotawa stopę ukrytą w ortopedycznym bucie z czarnej skóry wlokła za sobą wszędzie niczym skazaniec kulę”⁷¹. Schorowane, zużyte ciało (widmowej przeciwieństwo) Luizy nosi ślady własnej historii, samo w sobie stanowiąc opowieść: „Luiza była już po sześćdziesiątce, nosiła na twarzy ślady alkoholu i tytoniu, od ich nadużywania miała worki pod oczami, blada skóra zwisała ze zniszczonej skóry”⁷². Wpisane w ciało systemy znaków umieszczają je w określonym czasie i danej przestrzeni i czynią je w pełni materialnym i ludzkim, a jednocześnie zrozumiałym i bliskim dla narratora, również obdarzonego cielesnymi skazami, które w jego wypadku symbolizują pierwotny brak, z którym musiał się zmagać. Jego fizyczna słabość wyraża represję psychiczną dokonującą się w rodzinie; jego „ciało ukazane jest jako miejsce, gdzie zapisuje się wyparta pamięć”⁷³. Pojawienie się nowej inskrypcji na ciele chłopca (rany powstałej w wyniku szkolnej bójki) staje się momentem przełomowym w jego dzieciństwie, a dla Luizy sygnałem do rozpoczęcia opowieści, jak wskazuje bohater: „ta rana przyniosła mi znacznie więcej niż przelotną chwałę. Była znakiem, na który czekała Luiza”⁷⁴.

⁶⁹ Jak wskazywał Grimbert: „[s]ądzę, iż ciało pełni często swoją funkcję w sprawie sekretów. [...] niewypowiedziane sekretu może zapisywać się w ciele jako wada cielesna lub słaba budowa, co zostaje ukazane w mojej powieści pod postacią wgłębienia w klatce piersiowej narratora, pustki, którą wyłącznie słowa prawdy mogą wypełnić” (D. Cupa, *Interview with Philippe Grimbert*, „Champ psychosomatique” 2015, vol. 37, s. 15).

⁷⁰ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 170.

⁷¹ *Ibidem*, s. 29. Grimbert wskazywał na ten fakt w jednym z wywiadów, stwierdzając, iż bohater „odczuwa [...] bliskość z Luizą z powodu jej fizycznych niedoskonałości” (D. Cupa, *op.cit.*, s. 15).

⁷² P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 12.

⁷³ A. Reda, *Les enjeux spatio-temporels de la mémoire cadennassée dans « Un Secret » (2004) de Philippe Grimbert*, „Francosphères” 2022, vol. 11, no 2, s. 180.

⁷⁴ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 73.

Jednocześnie, z braku komunikacji werbalnej między rodzicami i François, ciało, gesty oraz spojrzenia tworzą w powieści specyficzny kod transmisji międzypokoleniowej⁷⁵. To właśnie przez milczenie oraz cielesne sygnały⁷⁶, które nie pozwalają się zinterpretować, odsyłając do niezrozumiałych znaczeń, następuje ujawnienie się widma (niewyrażonych werbalnie i nieprzepracowanych treści psychicznych), materializującego się w szczelinie komunikacyjnej, jaką stanowi ciało, zgodnie z poglądem Sigmunda Freuda, iż czyje „usta milczą, ten gada koniuszkami palców”⁷⁷. Ciało okazuje się swoistą szczeliną językowej krypty, poprzez którą sekret „wycieka” (*suinte*)⁷⁸. Jak wskazuje Serge Tisseron, podmiot, który jest rozbity psychicznie w wyniku przechowywania sekretu, wydziela go przez ciało:

Mimika i zachowania o tym świadczą i niekiedy przeczą wypowiadanym słowom, pojawiając się w sposób całkowicie nieadekwatny do sytuacji. [...] Na przykład matka, która uśmiecha się, przyglądając się swojemu dziecku, nagle przestaje się uśmiechać i pochmuruje, lub też ojciec, który trzyma dziecko na kolanach, oglądając telewizję, nagle zastyga i odsuwa dziecko od siebie. Takie nagłe zmiany postawy, mimiki, zachowania lub intonacji zawsze mają konkretną przyczynę⁷⁹.

Co warto zaznaczyć, identyczną niemal scenę ukazuje Grimbert w *Tajemnicy*: „Pewnego wieczoru w telewizji pokazano film z tamtych czasów i ojciec, nie mogąc znieść tego widoku, wycofał się do swojej siłowni. Szczęk hantli i głośne posapywania zagłuszyły rozkazy wyszczekiwane w języku, którego nie był w stanie słuchać”⁸⁰.

Kluczową formą niewerbalnej komunikacji w utworze okazują się znaczące spojrzenia, będące kanałem, przez który wyrażane są dwa sygnały: pożądanie oraz niechęć. Fantazmat idealnego brata, jaki pojawi się w świadomości narratora, można traktować jako odzwierciedlenie ojcowskich spojrzeń. To właśnie one, jak wskazuje Grimbert, stanowiły kanał, który sygnalizował istnienie Simona: „Będąc dzieckiem, doskonale czułem w spojrzeniu ojca obecność tego drugiego, z którym byłem w ciągłym stanie rywalizacji”⁸¹. Pragnienie posiadania rodzeństwa, towarzyszące bohaterowi od wczesnego dzieciństwa, jest konsekwencją zapośredniczenia pożądania ojca, w którego

⁷⁵ Por. A.A. Schützenberger, *Secrets, secrets de famille et transmissions invisibles*, „Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux” 2004, vol. 33, no 2, s. 2.

⁷⁶ Jak wskazuje Serge Tisseron: „właściwością sekretu nie jest tylko to, że nie zostaje on wyrażony słowami. Jest on jednakże wyrażany poprzez inne kanały komunikacji: gesty, tonację głosu, mimikę” (*idem*, *Secrets de famille, une introduction aux phénomènes transgénérationnels*, „Actualités en psychiatrie” 2002, no 10, s. 276).

⁷⁷ Cyt. za: A.A. Schützenberger, *op.cit.*, s. 40.

⁷⁸ Por. S. Tisseron, *Toujours le secret suinte*, „Enfances & Psy” 2008, vol. 39, no 2.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 93.

⁸⁰ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 67–68.

⁸¹ *Idem*, *Ce que secrète un secret*, „Enfances & Psy” 2008, vol. 39, no 2, s. 21.

rozczarowanych spojrzeniach kierowanych w stronę syna dokonuje się nieustanne porównywanie dwóch potomków: zastępczego i utraconego: „jego pierwsze spojrzenie pozostawiło na mnie ślad i regularnie odnajdywałem w jego oczach błysk goryczy”⁸². François przypomina bowiem, poprzez swoją fizyczną słabość i defekty cielesne, stereotypowy wizerunek Żyda⁸³, który jego ojciec przez całe swoje życie odrzucał. Proces jego wymazywania Maxime zapoczątkował bowiem na długo przed narodzeniem się François. Jego symboliczne ukończenie – w planie genealogicznym ze zmianą nazwiska i religijnym wraz z chrztem syna – następuje już po narodzinach drugiego syna, który, w założeniu ojca, miał posiadać wyłącznie francuską tożsamość. Nie jest to więc, jak wskazuje przedwojenny obraz losów Maxime’a, wyłącznie gest ochrony przed powrotem demonów zagłady, lecz rezultat jego świadomego oderwania się od wstydliwych korzeni. Za widmem utraconego syna stoi więc także widmo żydowskości i Zagłady, widmo historii, ukryte w ostatniej szufladzie rodzinnej krypty, której treści udaje się bohaterowi ostatecznie odtworzyć i uporządkować w momencie, gdy dowiaduje się o miejscu śmierci Simona i jego matki, faktach nieznanych nawet przez jego rodziców.

Tożsamość to najgłębsza i najwcześniejsza treść ojcowskiej krypty. Maxime ukazywany jest przez François jako osoba ciągle uciekająca przed swoją żydowską tożsamością, która wraz z wybuchem wojny pomimo jego wysiłków powraca: „[p]erspektywa noszenia żółtego znaku unieważniła wszystkie jego wysiłki, włączyła go siłą we wspólnotę, od której chciał się odsunąć jak najdalej”⁸⁴. Maxime jeszcze w okresie przedwojennym zerwał z żydowskimi tradycjami i religią, usiłując za wszelką cenę przybrać tożsamość Francuzów, beztroskich paryżan: „Zakochany w Paryżu, chciałby się w nim roztopić, przyswoić sobie jego styl, nasycić się panującym tu zapachem beztroski”⁸⁵. Materiałem służącym całkowitej asymilacji było dlań, jak już wskazywałem – ciało, mające odpowiadać aryjskim fantazmatom o męskości, które, podobnie jak wielu przedstawicieli grup wykluczonych w epoce, przyjął i zinterioryzował⁸⁶. Jak wskazuje Grimbert:

Maxime pragnie w głębi być tym, co Hitler uznawał za ideał męskości. Maxime i Hitler spotykają się tutaj. [...] Dlaczego chcą być tak piękni? Czy nie jest to sposób na zapomnienie czegoś? Tak jak wyrazy „nagrobek” i „ciało” mają kilka

⁸² *Idem, Tajemnica*, s. 57.

⁸³ Por. R. Jütte, *The Jewish Body. A History*, transl. E. Bredeck, Philadelphia: University Press of Pennsylvania 2021 (rozdz. *The Effeminate Jew*), s. 110–115.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 115.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 39.

⁸⁶ Por. G.L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford–New York: Oxford University Press 1996, s. 147–154.

znaczeń w języku francuskim. Ciało to także zwłoki. Te postaci chcą, by góry zwłok zniknęły pod tym wspaniałym ciałem⁸⁷.

Maxime odrzucał swoją tożsamość, jako że nie potrafił stanąć po stronie pariasów, jego miejsce było po stronie wygranych, z którymi zawsze się identyfikował. Jak wskazywał Grimbert: „robi to, ponieważ Żydzi są nienawidzeni. A on nie może znieść bycia nienawidzonym”⁸⁸. Jego postać bez wątpienia może stanowić przykład syndromu samonienawiści (*self-hatred*), przejawiającego się przejściem wykluczającego dyskursu i punktu widzenia oraz próbami przejścia do wrogiej społeczności⁸⁹. Transformacja cielesna to dlań rodzaj tożsamościowej mimikry: „Kilka lat ćwiczeń kulturowych i gimnastyki na przyrządach wyrobiło mu sylwetkę, o jakiej marzył: na widok tej atletycznej postaci nikt nie pomyśli o jego pochodzeniu”⁹⁰. Niemniej, pomimo wysiłków ojca, widma żydowskości są na co dzień obecne w życiu jego rodziny – przedmioty nie poddają się bowiem paktowi milczenia. François dorasta wśród sprzętów domowych nawiązujących do żydowskiej tradycji i kultu:

Mimo środków ostrożności prawda wyzierała z ukrycia, czepiając się szczegółów: kilka kawałków macy, namoczonych w roztrzepanym jajku i wyłożonych na patelni, secesyjny samowar na kominku w salonie, świecznik zamknięty w kredensie pod półką z naczyniami⁹¹.

Także ciało chłopca naznaczone jest niezbywalnym śladem jego tożsamości, którego rzeczywiste pochodzenie i znaczenie zostało przed nim ukryte: „[n]iezatarte piętno wypisane na moim członku sprowadzało się do wspomnienia niezbędnego zabiegu chirurgicznego. Nic obrzędowego, ot zwykła decyzja lekarska, jak tyle innych”⁹², tak jak nazwisko, które: „też było naznaczone blizną: dwie litery zmienione oficjalnie na wniosek mojego ojca, odmienna pisownia, dzięki której mógł głębiej zapaść korzenie w grunt Francji”⁹³. Zmiana formy pisowni nazwiska, czyniąc zeń widmowy palimpsest, tyleż maskuje, co ujawnia jego pierwotne brzmienie (*Grinberg*), które wciąż „prześwieca” i domaga się odszyfrowania: „Stale pytano mnie o pochodzenie nazwiska Grimbert, jego pisownia niepokoiła, weszono «n» ukryte pod «m», wyczuwano «g», choć «t» miało zatrzeć pamięć po nim”⁹⁴. Blizny na nazwisku i prąciu stanowią ślad szczeliny w materii ciała tekstu i tekstu ciała, pozwalający ujawnić się widmu zanegowanej tożsamości.

⁸⁷ P. Grimbert, *Entretien avec Philippe Grimbert*, s. 55.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 56.

⁸⁹ Por. S.L. Gilman, *Jewish Self-hatred. Antisemitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore: John Hopkins University Press 1990, s. 1–21.

⁹⁰ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 40.

⁹¹ *Ibidem*, s. 15.

⁹² *Ibidem*, s. 14.

⁹³ *Ibidem*, s. 14–15.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 15.

Widmo Simona

Widmo Simona początkowo wywołane przez spojrzenia ojca, wciąż głęboko skrywane w przestrzeni domu rodzinnego, staje się widocznym i jawnym elementem struktur życia codziennego i rytuałów domowych wraz z odnalezieniem przez François materialnego śladu obecności brata w postaci pluszowej zabawki należącej niegdyś do niego. To wraz z pojawieniem się pluszowego psa widmo brata zaczyna się materializować: „Jego widmo pojawiło się w szczelinie, wyłoniło się ze zwierzeń [...]. Kiedy znalazłem pluszowego pieska, brat wy dobył się z mroku i zaczął nawiedzać moje dzieciństwo”⁹⁵. Na tym etapie historii jego obecność wydaje się niejako połowiczna, tak jak imię, które François nadaje zabawce – Sim, będące pierwszą częścią imienia utraconego członka rodziny⁹⁶. Jak wskazuje narrator, źródło wiedzy o jego imieniu jest dla niego samego niejasne: „Nazwałem go Sim. Skąd wytrzasnąłem dla niego imię? Z zapachu kurzu, który unosił się z jego pluszowego ciała? Z zamknięcia matki, z zasmuconej twarzy ojca?”⁹⁷.

Pluszowy pies, jako materialny przedmiot noszący ślady nieobecnego użytkownika, stanowi, podobnie jak analizowana przez Derridę para butów z obrazu van Gogha⁹⁸, fizyczny znak widma, miejsce, w które się ono wciela i z którego emanuje, gdyż, jak pisze filozof: „duch, by zaistnieć, musi wniknąć w swój wytwór, obrać formę materialną”⁹⁹. Zabawka ukryta na strychu symbolizuje to, co zostało w rodzinie wyparte, jest znakiem rodzinnej krypty¹⁰⁰ i tak jak strych symbolizuje ojcowską nieświadomość, tak ukryty tam pluszowy pies oznacza kryptę w jego ego. Zabawka sprawiła więc, iż nie wiedząc o tym, François pozwolił widmu powrócić z przeszłości.

Jednocześnie to przedmiot, który egzorcyzmuje obecność fantazmatycznego idealnego brata. Sim – pluszowy pies Simona symbolizuje zarówno samą obecność, jak i moment śmierci chłopca. Przedmiot ten, wywołując w ojcu

⁹⁵ *Ibidem*, s. 87.

⁹⁶ Jest to rzeczywisty fakt z biografii Grimberta: „jako dziecko nadałem pluszowemu psu imię mojego utraconego brata, o którego istnieniu podówczas nie wiedziałem, jednym wyjaśnieniem tej sytuacji nie jest oczywiście podszeptanie imienia przez widmo ani też przekazanie go z podświadomości rodziców na moją, lecz musiałem je oczywiście wcześniej usłyszeć” (P. Grimbert, *Ce que secrète un secret*, s. 20).

⁹⁷ *Idem*, *Tajemnica*, s. 22.

⁹⁸ Jak wskazuje Aleksandra Ubertowska: „[b]uty van Gogha są przez Derridę rozpatrywane jako alegoria reprezentacji – zachowują walor zapośredniczenia, a zarazem nieusuwalnej materialności, ale są również postrzegane jako najdoskonalsze wcielenie widmologiczności” (*eadem*, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 109).

⁹⁹ *Ibidem*, s. 108.

¹⁰⁰ Jak stwierdza Arwa Reda: „[o]braz pluszowej zabawki spoczywającej na stercie kocków symbolizuje wypartą pamięć” (*eadem*, *op.cit.*, s. 178).

poczucie winy, staje się dla François swoistym orężem w nierównej walce, jaką nieświadomie toczy on z zagrażającym mu obrazem nieobecnego, pojawiającym się w oczach ojca, który, patrząc na jego „wąską pierś i chude nogi [...], widział jego. Tamtego syna, zaprojektowany przez siebie posąg”¹⁰¹. Wizerunek Simona – idealnego syna, który stanowił „dumę swojego ojca, skarb swojej matki, zadatek na mistrza o sprawnych mięśniach, zdobywcę od najmłodszych lat”¹⁰² – jest tym, z czym syn musi przez całe dzieciństwo konkurować („Byłem pewien, że później od niego zacząłem chodzić, że o całe miesiące później wymówiłem pierwsze słowo. Czy mogłem się z nim mierzyć?”¹⁰³), jako narzucony mu przez ojca nieosiągalny wzorzec po to, aby zastępczo „utrzymać przy życiu nieżywe dziecko”¹⁰⁴. Stawką walki z nieżyjącym bratem jest mentalne odróżnienie się od jego obrazu¹⁰⁵, a więc wykształcenie własnej osobowości i tożsamości, silnie utrudnione z uwagi na nieświadomie narzucony mu przez ojca przymus identyfikacji¹⁰⁶ ze zmarłym. François stara się więc stworzyć własną przestrzeń aktywności wobec wszechobecnej, zawłaszczającej obecności widmowego doppelgängera: „Tylko w tym współzawodnictwie mogłem liczyć na zwycięstwo. To była moja dziedzina. Resztę świata oddałem bratu”¹⁰⁷.

François obarczony jest od początku poczuciem winy jako uzurpator: „[z]awstydzony nie wiedzieć czemu, często bez powodu czując się winny, opóźniałem chwilę zapadnięcia w sen. Każdy dzień mojego dziecięcego życia przynosił smutki i obawy”¹⁰⁸. Brzemień to skłania go do ciągłego podważania nie tylko własnej tożsamości, ale i sensu swojego istnienia. Kluczową kwestią dla narratora jest pytanie: „moje istnienie na świecie, moje miejsce pod słońcem, moje «u siebie», czy stanowią one uzurpację miejsc należących do innego?”¹⁰⁹. W widmowej logice dzieci zastępczych następuje swoisty rodzaj mordu dokonanego zarówno na jednym, jak i drugim z dzieci, jedno zostaje

¹⁰¹ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 85.

¹⁰² *Ibidem*, s. 83.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 87. Jak wskazują Albert i Barbara Cainowie: „[z]astępcze dzieci musiały konkurować z wypaczonym obrazem zmarłych dzieci, z nimi takimi, jakimi one nigdy nie istniały i nie mogły istnieć” (*eidem, op.cit.*, s. 444).

¹⁰⁴ V. Volkan, G. Ast, *Siblings in the Unconscious and Psychopathology*, Madison WI: International Universities Press 1997, s. 91.

¹⁰⁵ Jak zaznacza Reda: „[d]ziecko zastępcze samo staje się dla siebie innym, skoro strauumatyzowani rodzice widzą w nim wspomnienie zmarłego dziecka” (*eadem, op.cit.*, s. 173).

¹⁰⁶ Jak podkreślają Cainowie, rodzice dzieci zastępczych „przymuszali ich do bycia takimi, jak ich nieżyjący krewni, do bycia identyczni jak oni, choć było jasne, że nigdy nie będą traktowani jako tacy sami i nigdy nie będą wystarczająco dobrzy” (*eidem, op.cit.*, s. 451).

¹⁰⁷ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 61.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 10.

¹⁰⁹ A. Reda, *op.cit.*, s. 172.

powtórnie uśmiercone przez rodziców. Rodzice Simona, jak mówi narrator: „mimo woli skreślili go z listy zmarłych, tak jak skreślono go z listy żywych, z miłości powtórzyli gest morderców. Jego imienia nie można było wyczytać na żadnym kamieniu, nikt go nie wymawiał”¹¹⁰. Akt uśmiercenia pierworodnego dziecka dokonuje się przez milczenie i wymazanie śladów jego obecności¹¹¹. Z kolei zastępujący go potomek nigdy nie potrafi narodzić się psychicznie jako indywidualne, pełne „ja”, ponieważ pozostaje w oczach rodziców niedoskonałą kopią tego, którego już nie ma¹¹².

Poznanie sekretu dzięki pomocy Luizy, a następnie stworzenie narracji tożsamościowej przez bohatera doprowadza do rozpoczęcia procesu indywidualności i zapoczątkowuje oddzielanie się od fantazmatycznego brata. Poznanie własnej historii jest jednakże dopiero pierwszym etapem, pozwalającym na jej zrekonstruowanie, rozwinięcie i ostatecznie – przyswojenie. Sekret wciąż nie zostaje zniesiony w ramach relacji międzypokoleniowych, a François staje się świadomym strażnikiem otwartej już, rodzinnej krypty, przyjmując na siebie rolę tego, który pragnie chronić swoich bliskich przed jego niszczącym wpływem: „[m]ilczenie miało trwać i wyobrażałem sobie, co mogłoby sprawić, bym je naruszył. Teraz ja z kolei chciałem ich chronić”¹¹³. Relacje między pokoleniami ulegają tym samym odwróceniu: „Zbijało mnie z tropu odwrócenie sytuacji: trzymany tak długo z dala od tego dramatu, dziś tajemnicę ojca znałem lepiej od niego”¹¹⁴. Dopiero, wspomniana już, rozmowa syna z ojcem po śmierci psa pozwala na ostateczne otwarcie krypty, a tym samym uzdrowienie relacji międzygeneracyjnych i odegnanie widma.

François dąży nie tylko do tego, by odprawić widma, lecz także do tego, by przerwać ciąg przekazywania krypty. Aby do tego nie dopuścić, należy zarówno odkryć jej treści, jak i godnie pogrzebać to, co zawierała¹¹⁵. Przez akt umieszczenia odnalezionego zdjęcia brata w księdze Klarsfeldów François dokonuje symbolicznego pogrzebu brata, spoczywającego odtąd wraz z innymi ofiarami Holocaustu: „Lata po tym, jak brat opuścił moją sypialnię [...], ofiarowałem wreszcie Simonowi grobowiec. Będzie w nim spał w towarzystwie dzieci, które spotkał ten sam los [...]. Ta książka będzie jego grobem”¹¹⁶.

¹¹⁰ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 86.

¹¹¹ Por. G. Schwab, *op.cit.*, s. 130–131.

¹¹² Jak wskazuje Schwab, Maxime i Tania, „tworząc swój związek i poczynając François jako swoje nowe dziecko, symbolicznie zastąpili jego zmarłego brata. W logice podświadomości takie zastępstwo jest paradoksalną formą morderstwa: zmarłe dziecko zostaje zabite, jednak wciąż pozostaje żywe w kolejnym dziecku, które będzie nosiło w sobie zmarłego jako żyjące widmo” (*ibidem*, s. 130).

¹¹³ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 82.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 180.

¹¹⁵ Jak podkreślał Slavoj Žižek, widmo powraca, ponieważ nie otrzymało należytego pogrzebu (por. *idem*, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo KR 2003, s. 42).

¹¹⁶ P. Grimbert, *Tajemnica*, s. 197.

W swoistej *mise en abyme*, takim symbolicznym nagrobkiem staje się, na kolejnym niejako poziomie, sam tekst powieści. Ten pomnik nagrobny poświęcony jest jednakże nie tylko bratu, lecz wszystkim ofiarom Shoah, a więc także tym, którzy, przeżywszy, musieli się zmagać z jego długim cieniem, jak w przypadku rodziców autora. Grimbert w jednym z wywiadów podkreśla: „[p]rzede wszystkim książka ta zaadresowana jest do nieobecnych [...], jednym z jej aspektów tak naprawdę jest postawienie nagrobka tym, którym zawdzięczam, w skomplikowany i niepozbawiony poczucia winy sposób, własne życie”¹¹⁷.

Pożegnanie widm (zakończenie)

Powieść Grimberta ukazuje złożony proces egzorcyzmowania widm przez uzupełnienie kolejnych szczelin, z których się wyłaniają: „[o]taczające mnie widma, od kiedy potrafiłem je nazwać, rozluźniły swój uścisk: miałem się stać mężczyzną”¹¹⁸. W toku narracji powieściowej, wraz z przyrostem wiedzy bohatera i uzupełnianiem kolejnych niewiadomych jego historii rodzinnej, kolejne z nich ulegają nazwaniu i pogrzebaniu. Nie jest to jednak możliwe w przypadku każdego z nich, stąd też narrator musi się posłużyć spoiwem własnej wyobraźni, gdyż nawet po tym, „jak sekret istnienia jego brata i jego nagłej śmierci zostaje ujawniony”, bohatera „wciąż dręczą (*haunting*) dziury w jego narracji”¹¹⁹. Te niewypełnione szczeliny w opowieści są jednakże niemożliwe do wypełnienia. Każda narracja bowiem z samej swej natury ma charakter pofałdowany, a za każdym widmem, jak wskazywał Derrida¹²⁰, ukrywa się kolejne. Wobec tego proces egzegezy tekstu opowieści nigdy nie może zostać ukończony, a tym samym każda lektura (jak podkreślał Wolfreys) jest mniej lub bardziej świadomą formą widmolektury, odkrywaniem tekstowych widm.

Bibliografia

- Abraham N., Torok M., *L'écorce et le noyau*, Paris: Flammarion 1978.
 Abraham N., Torok M., *Le verbier de l'homme aux loups*, Paris: Flammarion 1976.
 Abraham N., Torok M., *The Shell and the Kernel*, Chicago: Chicago University Press 1994.
 Anisfeld L., Richards A.D., *The Replacement Child, Variations on a Theme in History and Psychoanalysis*, „The Psychoanalytic Study of the Child” 2000, vol. 55, no. 1.

¹¹⁷ D. Cupa, *op.cit.*, s. 13.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 170.

¹¹⁹ G. Schwab, *op.cit.*, s. 135.

¹²⁰ Por. J. Derrida, *Widma Marksa*, s. 27.

- Bielik-Robson A., *Gra w trzy ognie. Derridiańska trylogia o duchu*, <http://myslec.pwn.pl/Download/Gra-w-trzy-ognie.-Derridianska-trylogia-o-duchu-Agata-Bielik-Robson> [dostęp: 30.04.2023].
- Cain A.C., Cain B.C., *On a Replacing a Child*, „Journal of the American Academy of Child Psychiatry” 1964, no. 3.
- Cupa D., *Interview with Philippe Grimbert*, „Champ psychosomatique” 2015, vol. 37, no. 1.
- Davis C., *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, Hampshire–New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Davis C., *Powrót umarłych*, przeł. A. Marzec, „Czas Kultury” 2013, nr 2.
- Dąbrowski B., *Wezwanie widmokrytyki*, „Czas Kultury” 2013, nr 2.
- Derrida J., *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Derrida J., *Widma Marksa*, przeł. T. Załuski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2016.
- Doubrovsky S., *Autobiografia/ prawda/ psychoanaliza*, przeł. A. Turczyn, „Teksty Drugie” 2007, vol. 103/104, nr 1/2.
- Gilman S.L., *Jewish Self-hatred. Antisemitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore: John Hopkins University Press 1990.
- Grimbert P., *Ce que secrète un secret*, „Enfances & Psy” 2008, vol. 39, no 2.
- Grimbert P., *Entretien avec Philippe Grimbert* [w:] *idem, Un secret*, Paris: Librairie Générale Française 2007.
- Grimbert P., *Tajemnica*, przeł. W. Dłuski, Warszawa: Nasza Księgarnia 2010.
- Hand S., *Never Tell. Dynamics of Secrecy in Philippe Grimbert's „Un secret”*, „French Studies” 2012, vol. 66, no 2.
- Jeffries S., *My Secret Story. Interview with Philippe Grimbert*, „The Guardian”, 3.04.2007, <https://www.theguardian.com/books/2007/apr/03/fiction.news> [dostęp: 30.04.2023].
- Jütte R., *The Jewish Body. A History*, transl. E. Bredeck, Philadelphia: University Press of Pennsylvania 2021.
- Lecarme J., Lecarme-Tobone É., *L'autobiographie*, Paris: Armand Colin 1999.
- Lejeune P., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski *et al.*, Kraków: Universitas 2001.
- Lipman R., *Haunted by the History. Revisiting Childhood Trauma in Philippe Grimbert's „Un secret”*, „The French Review” 2016, vol. 89, no. 4.
- Lis K., *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2006.
- Marzec A., *Widma, zjawy i nawiedzone teksty – hauntologia Jacques'a Derridy, czyli o pośmiertnym życiu literatury* [w:] *Wymiary powrotu w literaturze*, red. M. Garbacik *et al.*, Kraków: Libron 2012.
- Mosse G.L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford–New York: Oxford University Press 1996.
- Philippe Grimbert: Interview Exclusive*, <https://www.paperblog.fr/4343898/philippe-grimbert-interview-exclusive> [dostęp: 30.04.2023].
- Piekarski I., *Interpretacja jako kryptonimia*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5.
- Piekarski I., *Strategie lektury podejrzliwej*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2018.
- Porot M., *L'enfant de remplacement*, Paris: Frison-Roche 1993.

- Rashkin E., *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*, Albany, NY: State University of New York Press 2008.
- Reda A., *Les enjeux spatio-temporels de la mémoire cadennassée dans « Un Secret » (2004) de Philippe Grimbert*, „Francosphères” 2022, vol. 11, no 2.
- Sabbadini A., *The Replacement Child*, „Contemporary Psychoanalysis” 1988, vol. 24, no. 4.
- Schellinski K., *Individuation for Adult Replacement Children*, New York–Oxon: Routledge 2020.
- Schützenberger A.A., *Secrets, secrets de famille et transmissions invisibles*, „Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux” 2004, vol. 33, no 2.
- Schwab G., *Replacement Children [w:] eadem, Haunting Legacies. Violent Histories and Intergenerational Trauma*, New York: Columbia University Press 2010.
- Shokry Mahgoub S.M., *Poétique du témoignage dans « Un secret » de Philippe Grimbert*, „Philology” 2021, vol. 75.
- Tisseron S., *L'héritage insu: secret de la famille*, „Communications” 1994, vol. 59, no 1.
- Tisseron S., *Secrets de famille, une introduction aux phénomènes transgénérationnels*, „Actualités en psychiatrie” 2002, no 10.
- Tisseron S., *Toujours le secret suinte*, „Enfances & Psy” 2008, vol. 39, no 2.
- Turczyn A., *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1/2.
- Ubertowska A., *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Vince R., *Out of Sight But Not Out of Mind. Absence as Presence in French Postmemory Narrative*, „Journal of History and Cultures” 2015, no. 5.
- Volkan V., Ast G., *Siblings in the Unconscious and Psychopathology*, Madison WI: International Universities Press 1997.
- Werbe C.D., *Traumatic Memory and Bodily Inscription in Georges Perec's W; ou, Le souvenir d'enfance and Philippe Grimbert's Un secret*, „Journal of Literature and Trauma Studies” 2014, vol. 3, no. 1.
- Wolfreys J., *Preface: On Textual Haunting [w:] The Spectralities Reader*, eds. M. del Pilar Blanco, E. Peeren, New York–London: Bloomsbury Publishing 2013.
- Wolfreys J., *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Hampshire/New York: Palgrave Macmillan 2002.
- Yassa M., *Nicolas Abraham and Maria Torok, the Inner Crypt*, „The Scandinavian Psychoanalytic Review” 2002, vol. 25, no. 2.
- Zaleski M., *Czarny Sekret*, „Czas Kultury” 2020, nr 1.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo KR 2003.

Streszczenie

Widma i szczeliny. Próba lektury widmokrytycznej *Tajemnicy* Philippe'a Grimberta

Artykuł prezentuje możliwości zastosowania teorii widmokrytycznych wywiedzionych z pism Nicolasa Abrahama i Marii Torok, Jacques'a Derridy oraz Juliana Wolfreysa dla badań literackich na przykładzie postmemorialnej, autofikcjonalnej powieści francuskiego pisarza i psychoanalityka Philippe'a Grimberta *Tajemnica*. Celem analizy utworu jest wskazanie na występujące na różnych jego poziomach (narracji, świata przestawionego, relacji między autorem i narratorem, relacji pomiędzy treścią powieści i faktyczną biografią autora) specyficznych szczelin strukturalnych będących miejscami pojawiania się widmowych bytów i form. Ich odkrywanie i egzorcyzmowanie stanowi natomiast samą istotę pracy (niekończącej się) interpretacji, zarówno w wypadku powieści Grimberta, jak i wszelkich tekstów literackich.

Słowa kluczowe: widmokrytyka, *Holocaust Studies*, literatura francuska, postpamięć, autofikcja

Summary

Spectres and Cracks. An Attempt on Hauntological Reading of Philippe Grimbert's Novel *The Secret*

The article presents the possibilities of applying spectrality theories derived from the writings of Nicolas Abraham and Maria Torok as well as Jacques Derrida and Julian Wolfreys to literary research on the example of the post-memorial, auto-fictional novel of the French writer and psychoanalyst Philippe Grimbert titled *The Secret*. The aim of the novel analysis is to indicate the specific structural gaps occurring at its various levels (narrative, diegetic world, relationship between the author and the narrator, relationship between the content of the novel and the author's actual biography) which are places where ghostly entities and forms appear. Discovering and exorcising them is the very essence of the work of (endless) interpretation, both in Grimbert's novels and in all literary texts.

Keywords: spectralities studies, *Holocaust Studies*, French literature, post-memory, autofiction