

[paralele i konteksty]

Hana Nela Palková: Ciało tekstu, tekst ciała. O cielesności i Księdze w powieści Amira Gutfreunda *Agadat Bruno we-Adela*

Słowacki plastyk i artysta multimedialny Matej Krén zasłynął swoimi mieszkaniem z książek, ciałami-tekstami, wystawianymi w galeriach lub instalowanymi na stałe w różnych zakątkach świata. Zarówno w przypadku wieży *Idiom*, nazywanej także *Kolumną wiedzy*, umieszczonej w Bibliotece Miejskiej w Pradze (wieża z książek z otworem w kształcie kropli, wywołująca poczucie nieskończoności), jak i *Omfalos* (igloo z książek, w którego środku płonie ogień), *Gravity mixera* (książkowa rotunda) w pawilonie czeskim na EXPO 2000 w Hanowerze, *Pasażu* na praskiej Kampie czy innych dzieł, książka-tekst za każdym razem zmienia się w rękach artysty w ciało-budynek, w którym sąsiadują ze sobą różnego rodzaju teksty, tworząc w ten sposób tekst-ciało oraz ciało-tekst, przy czym ważną rolę odgrywają tu wizualizacja (lustra oraz urządzenia kinetyczne zwielokrotniające efekt wizualny), teatralizacja i intertekstualność. Podobnie tekst i ciało wchodzi ze sobą w dialog w powieści Amira Gutfreunda *Agadat Bruno we-Adela*¹, ostatniego

ciało z książek

1 A. Gutfreund, *Agadat Bruno we-Adela*, Kineret 2014. Wydanie w języku angielskim: *Last Bullet Calls It*, transl. Y. Greenspan, E. Fallenberg, Seattle 2017; wydanie w języku francuskim: *La légende de Bruno et Adèle*, trad. K. Wierzchowski, Paris 2017. Książka nie została jak dotąd przetłumaczona na języki polski i czeski.

dzieła izraelskiego pisarza, w której głównymi toposami stają się ciało i tekst, czyli teksty opowiadań Brunona Schulza.

Tekst jako tkanie, tkanina, tkanka

O tekstualności ciała w kontekście dyskursu miejskiego mówi także Daniela Hodrová, która w monografii *Citlivé město* (Miasto wrażliwe) rozróżnia dwa typy pisania/miast – jangowe i jinowe. Podczas gdy miasto jangowe jest regularne, przeważa w nim geometryzacja i dążenie do UKONSTYTUOWANIA SIĘ, miasto jinowe cechują nieregularność, organiczność i tendencja do PROBLEMATYZACJI, ZANIEPOKOJENIA, ROZSADZENIA, których narzędziami są przeinaczenie, barbaryzacja, parodia, karnawalizacja, interioryzacja i tajemniczość. Pisanie jinowe jest procesem przypominającym tkanie, splatanie materiału za pomocą skojarzeń, fragmentaryzacji, kolistości rozumianej jako *mise en abyme*, czyli zwijanie tekstu do środka, do otchłani narracyjnej, lecz także rozwijanie i zwijanie czasu w pętli. Pisanie jest podobne do czynności tkania czy ugniatania, które przypomina zanurzenie się w głęboki sen wynikający z nieświadomości. Twórca tekstu staje się prządką, która układa z nici określony (sensowny) wzór, przy czym czynność ta, kontekst (od *con-texo*, „przędę”), stwarza jedność aluzji i kompleks powiązań². Hodrová rozumie tekst jako tkaninę i tkanę, „dzieło otwarte” z miejscami zarodkowymi, zdolnymi do dalszego rozwoju, wiązania się z doświadczeniami innych ludzi, czyli w naszym przypadku z innymi tekstami. Również opowiadania Schulza stają się „dziełem otwartym”, z którym związany zostaje tekst *Legandy o Brunonie i Adeli*. Amir Gutfreund przyjmuje tu rolę wspomnianej prządky, zwijającej i rozwijającej historię (historie) w kilku zamiennych pętlach czasowych, które ostatecznie łączą się w jedną całość. Seria morderstw we współczesnym Izraelu, powiązanych odnalezionymi na miejscach zbrodni graffiti z cytatami z *Sanatorium pod Klepsydrą*, historia amerykańskiego gangstera żydowskiego pochodzenia, mieszkającego w Brytyjskim Mandacie Palestyny, legenda o śmierci Schulza w drohobyckim getcie oraz sny jednego ze sprawców zbrodni następują po sobie niczym kolejne sceny filmu, ułożone na pozór chaotycznie, bez związku, nieczytelnie. Hodrová zauważa, że plemiona tubylców zdolne są do czytania krajobrazu, tymczasem *homo urbanus* nie potrafi zrozumieć tekstu miasta, a z całą pewnością nie jest zdolny, by pojąć palimpsest tekstów³. Pojedyncze wątki, rozsiane w strukturze

pisanie
jangowe
i jinowe

jak w filmie

2 D. Hodrová, *Citlivé město. Eseje z mytopoetiki*, Praha 2006, s. 86.

3 Ibidem, s. 53.

Legandy o Brunonie i Adeli, łączą się nieoczekiwanie w jednolity mechanizm związków. Ciało tekstu Schulza zamienia się w tekst ciała Gutfreunda, w refleksję na temat ciała i cielesności w tekście świata.

Tekst, inter-tekst, kontekst

Trzy ofiary morderstwa – Ronit Lewy, Juliana Lewina i Tamarę Zelipowicz – łączy nie tylko pokrewieństwo, stosunek do patriarchy rodu, doktora Andreasa Lewina, czy śmierć zadana nietypowym w tamtych czasach i miejscu rodzajem broni, lecz także teatralizacja morderstwa, wizualizacja miejsca zbrodni oraz to, że ich ciało użyto jako tekstów o innych ciałach. Przy trupach wszystkich trzech ofiar znaleziono bowiem ścienne graffiti z cytatami z *Sanatorium pod Klepsydrą*: „I płakałem ze szczęścia i z bezsilności”⁴ (*Genialna epoka*), „wszystkie książki dążą do Autentyku”⁵ (*Księga*) i „Trony więdną nie zasilane krwią”⁶ (*Wiosna*). Daniela Hodrová opisuje graffiti jako jeden ze sposobów, którymi „dzikość” wprowadza element niepokoju, rozsadza z zewnątrz hegemonię regularnej, monolitycznej zasady jangowej. Graffiti są dziką częścią miasta, pisaniem miasta, a ich twórcy próbują w ten sposób zakomunikować swoje istnienie, wpisać się w miasto i zarazem je przepisać⁷.

„Graffiti [...] wnoszą do Tekstu miasta *inne* pismo, pismo «zdziczałe», graniczące z nieczytelnością oraz wewnętrzną pustką. Znak-zygzak jest czymś na kształt śladu *innego*, które znajduje się pośrodku znanego świata, ogólnie widoczne czy też w jakiejś przestrzeni *za* albo w pustym miejscu. [...] Głos «dzikości», jej ciemnych rytuałów, rozbrzmiewa złowieszczo wśród różnorodnych głosów miasta, zdziczałe litery i teksty tworzą część pisemnej polifonii miasta. [...] Możliwe jednak, że pośród tych komunikatów z *inąd* ukrywa się znak, którego sens nam na razie umyka i który wskazuje drogę, której jeszcze nie widzimy”⁸.

Czy zatem stworzony przez zbrodniarzy tekst graffiti jest pusty albo nieczytelny? Czy za zdziczałym wykrzykiem, wiadomością z *inąd*, ukryty jest sens, który nam umyka i zarazem wskazuje niezauważalną dotąd

miejsce
zbrodni

4 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, wyd. 3, Kraków–Wrocław 1985, s. 134.

5 Ibidem, s. 129.

6 Ibidem, s. 172.

7 B. Schulz, op. cit., s. 58.

8 „Graffiti [...] vnášejí do Textu města *jiné* pismo, pismo «z d i v o č e l é», hraničí s nečitelností nebo vyprázdňeností. Znak-klikyhák jako by byl stopou *jiného*, které se nalézají uprostřed známého světa, na očích všem nebo někde *za* či na pustém místě. [...] Hlas «d i v o č i n y», jejich temných rituálů zní výhrůžně v různohlasí města, zdivočelá písmena a texty tvoří součást různopsaného města. [...] Ale možná se mezi těmito zprávami o *djinud* skrývá znamení, jehož smysl nám zatím uniká a jež odkazuje k cestě, kterou dosud nevidíme”. D. Hodrová, op. cit., s. 223. Hodrová užila kursywy i cudzysłowu, spacjowanie pochodzi od autorki artykułu.

drogę? Hodrová pyta, czy graffiti nie są przypadkiem stylem komunikacji z kolektywną duszą miasta, ze zbiorową nieświadomością. Aby odpowiedzieć na powyższe pytania, postaram się przyjrzeć bliżej pojęciom *innego*, „dzikości”, *za* oraz *z inąd*.

Przestrzeń za tekstem

Kluczem do rozwiązania zagadki śmierci kuzynów oraz połączenia ich z tajemniczymi graffiti stają się dla oficera policji, Jony Merlina, siedemnastoletnia Zoe Nehushtan, odbywająca samotne wędrówki po nocnym Tel Awiwie, miłośniczka opowiadań Brunona Schulza, która spędziła z drugą z ofiar jej ostatnią noc (i nie ma w związku z tym wiarygodnego alibi), oraz młody dziennikarz o niejasnej orientacji seksualnej, Ray Citrin, autor tekstów o miejskim graffiti i znajomy przedstawicieli ulicznej sztuki. Stworzenie pełnego wzoru, dotarcie do znaczenia tekstu wymaga od nas podążania za wątkiem, z którego utkana jest historia, a więc za procesem ugniataania, głębokiego snu, tkania, splatania ze sobą pojedynczych wątków, słowem – za wspomnianym wcześniej *con-texo*, kontekstem. Trzy graffiti-cytaty są fragmentami opowiadań *Genialna epoka*, *Księga* i *Wiosna*, które tworzą jądro *Sanatorium pod Klepsydrą*, i należy je czytać – zarówno u Schulza, jak i u Gutfreunda – w ścisłym związku ze sobą. Aby zrekonstruować kontekst wiadomości *z inąd*, należy trzymać się wątku z *Legandy o Brunonie i Adeli* i podążać z nim aż *za* tekst Gutfreunda, *za* tekst graffiti, od nici do osnowy, innymi słowy – trzeba umieć czytać tkaninę tekstu także *za* cytowanym fragmentem.

Pierwsze graffiti („I płakałem ze szczęścia i z bezsilności” *z Genialnej epoki II*) jest krzykiem o pomoc w walce z powodzią, z którą wołający nie może sobie sam poradzić: „– Obudźcie się – wołałem – pośpieszcie mi z pomocą! Czy mogę sam jeden podołać temu z a l e w o w i, czy mogę ogarnąć ten p o t o p? Jak mam, sam jeden, odpowiedzieć na milion olśniewających pytań, którymi Bóg mnie zalewa?”⁹

Przy tym zarówno u Schulza, jak i u Gutfreunda symptomatyczna staje się technika podwojenia. Chodzi o znaną już z Biblii zasadę, że ważne informacje zawsze powtarzają się w tekście¹⁰, a także o cechę typową dla tekstu jinowego, związaną ze splataniem ze sobą fragmentów, ruchem kolistym, zwijaniem oraz rozwijaniem. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą*

9 B. Schulz, op. cit., s. 134.

10 W oryginale Biblii hebrajskiej użyto w tym celu przede wszystkim anagramów w rdzeniach słów zbudowanych z samych spółgłosek. Na przykład w Księdze Rut Boaz, który ratuje owdowiałą Rut za pomocą lewiratu, aby zapewnić jej męskiemu potomstwu ciągłość krwi ze zmarłym mężem, staje się uosobieniem zbawiciela. Dlatego też za każdym razem, gdy wymieniane jest w tekście

podejrzani

pierwszy
trop

używa w jednym zdaniu dwóch synonimów wyrażających ogrom, które odsyłają czytelnika do katastrofy biblijnych rozmiarów: zalew i potop – odpowiada im hebrajskie słowo שיטפון (*shitaфон*), które zostało wplecione do nazw dwóch przedostatnich rozdziałów *Legandy o Brunonie i Adeli*: לקראת שיטפון¹¹ (*Likrat shitaфон* można przetłumaczyć jako *Przed potopem*, ale też *Do potopu* lub *Potopowi naprzeciw*) i שיטפון¹² (*Shitaфон, Potop*)¹³.

Jeśli umieścimy drugie graffiti w tkaninie tekstu Schulza i w związku z jego *Księgą V*, dowiemy się nieco więcej o efemerycznej naturze książek. Możemy je porównać do meteorów, feniksów lub popiołów, w odniesieniu do Księgi, Autentyku, starego źródła, które rośnie (podczas gdy książek ubywa). Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* podkreśla więc za pomocą różnego rodzaju epitetów czy zasady powielania autentyczność, a także proces ubywania i rośnięcia:

„Jakże zobojętniały mi wszystkie książki!

Bo zwykle książki są jak meteory. Każda z nich ma jedną chwilę, moment taki, kiedy z krzykiem wlatuje jak feniks, płonący wszystkimi stronicami. Dla tej jednej chwili, dla tego jednego momentu kochamy je potem, choć już wówczas są tylko popiołem. I z gorzką rezygnacją wędrujemy niekiedy późno przez te wystygłe stronicę, przesuwając z drewnianym klekotem jak różaniec martwe ich formułki.

Egzegeci Księgi twierdzą, że wszystkie książki dążą do Autentyku. Żyją one tylko wypożyczonym życiem, które w momencie wzlotu wraca do swego starego źródła. Znaczy to, że książek ubywa, a Autentyk rośnie. Jednakowoż nie chcemy nużyć czytelnika wykładem Doktryny. Chcielibyśmy tylko zwrócić na jedną rzecz uwagę: Autentyk żyje i rośnie”¹⁴.

drugi trop

jego imię (בועז), towarzyszy mu czasownik „pomógł” (עזב, *azaw*). Warto jednak pamiętać przy czytaniu anagramu w rdzeniu słowa (*b-z i -zw*), że litera *ע* jest niema, nie uwzględnia się jej w wymowie (-), literę *ב* zaś możemy czytać jako „b” lub „w”. Zasadę powielania odzwierciedla również znaczące użycie dualu w hebrajskim, ponieważ końcówką dualową *-ajim* (ייים) oznacza się nie tylko parzyste rzeczy lub części ludzkiego ciała, lecz także rzeczy, miejsca lub pojęcia o dwukrotnym lub nieskończonym znaczeniu, takie jak מיים (*majim*, woda), חיים (*chajim*, życie) i ירושליים (*Jerushalayim*, Jerozolima).

11 A. Gutfreund, *Agadat Bruno we-Adela*, s. 215. Autorzy tłumaczenia na język angielski Yardenne Greenspan i Evan Fallenberg wybrali przekład *Before the Flood*, czyli „Przed potopem”. Zob. A. Gutfreund, *Last Bullet Calls It*, s. 183.

12 A. Gutfreund, *Agadat Bruno we-Adela*, s. 220.

13 Bruno Schulz stosował zasadę powielania między innymi w przypadku motywu zwichniętego biodra Jakuba. Topos ten powtarza się w opowiadaniach *Martwy sezon* („Nazajutrz ojciec kulał lekko na jedną nogę”) oraz w *Nawiedzeniu* („Słyszeliśmy łomot walki i jęk ojca, jęk tytana ze złamanym biodrem, który jeszcze urąga”). B. Schulz, op. cit., s. 227 i 47. Przy czym powielenie motywu wskazuje tutaj nie tylko na jego dwukrotne znaczenie, lecz także na fakt, iż trzeba czytać obydwa miejsca we wzajemnej relacji.

14 Ibidem, s. 128–129.

trzeci trop

Wizualizacja trzeciego ciała-tekstu jest najsilniejsza, a miejsce morderstwa najbardziej teatralne. Starsza kobieta została po śmierci ułożona w kręgach własnej rozbryzganej krwi, powstałych w efekcie przywiązania ofiary do sufitowego wentylatora i jego uruchomienia. Tekst graffiti, odwołanie do *Wiosny XXIX*, oraz kontekst miejsca zbrodni naprowadzają naszą uwagę na motywy krwi, tajemnicy, zakazu i milczenia: „Trony więdną nie zasilane krwią, żywotność ich rośnie tą masą krzywdy, zaprzeczonego życia, tego wiecznie innego, co zostało przez nie wyparte i zanegowane. Odślaniamy tu rzeczy tajne i zakazane, dotykamy tajemnic stanu, tysiącrotnie zamkniętych, zapieczętowanych na tysiąc pieczęci milczenia”¹⁵.

kto zawinił?

Zawarte w cytatach-graffiti bezpośrednie aluzje, swoisty tekst *za* ujawnił nam zatem wołanie z *inąd*, wołanie *innego* o pomoc w walce z potopem, w starciu z nagromadzoną krzywdą, która jest przedmiotem tajemnicy spowitej zakazem i milczeniem. Ten, kto wyrządził krzywdę i osnuł ją milczeniem, spłonie na popiół niczym meteor, będzie go ubywać jak książek, podczas gdy Księga-Autentyk będzie rosnać. Kto jednak zawinił tak bardzo, że ciała zmieniają się w teksty dzikiego wołania? Kluczem może tu być pokrewieństwo ofiar, ich wspólny przodek, słynny ginekolog Andreas Lewin, który jako jeden z pierwszych w Izraelu walczył o legalizację aborcji. Mogą to być jednak także białe miejsca niedopowiedzenia, o których Daniela Hodrová pisze, że nie sygnalizują one braku znaczenia, ale – przeciwnie – stanowią domenę innego, ukrytego sensu¹⁶: „Znaczenie tkwi w niedopowiedzeniu, w sugestii i podpowiedzi, w milczeniu, czytelnik tylko domyśla się i próbuje wypełniać «puste» miejsca. W tego typu fragmentarycznym tekście na dobrą sprawę w osobliwy sposób uwidacznia się nam i sygnalizuje natura otwartego, niejasnego znaczenia, obecnego nie *w* – w środku lub na końcu [...], ale raczej gdzieś *nad*, *pomiędzy* i *za* – znaczenia tworzącego transcendentną warstwę tekstu”¹⁷.

Skoro udało nam się przyjrzeć przestrzeni *za* tekstem, pozostaje dopełnić „puste” miejsca *pomiędzy* tekstami oraz *nad* nimi.

Przeźrenie między tekstem

Pomiędzy trzema ciałami-tekstami znajdują się trzy sny-teksty, które śnią się jednemu z oprawców, milczącemu (lub niememu?) olbrzymowi Efraimowi, przy czym wizje te nie należą do niego. Pierwszy sen rozgrywa się w 1914 roku, po rozpoczęciu I wojny światowej i jest dialogiem Brunona z matką, w którym pisarz neguje wybuch walk, twierdząc, że

15 Ibidem, s. 172.

16 D. Hodrová, ...*na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2001, s. 476.

17 Ibidem, s. 477.

mocarstwa zawarły pokój. W drugim śnie, osadzonym w okresie międzywojennym, Bruno informuje Biankę o porzuceniu studiów architektonicznych i powrocie do niej, kobieta jednak ostrzega go przed gniewem męża w przypadku znalezienia listów, które pisarz wysyłał do niej ze Lwowa. W ostatnim ze snów, z czasów II wojny światowej, Bruno rozmawia ze Szłomą, bohaterem swoich opowiadań, i zastanawia się, czy po bliskiej, przeczuwanej przez niego śmierci uda się ocalić jego miłość i twórczość¹⁸. W każdym z tych sennych *intermezzi* podkreślone zostały – i to już w samych nazwach rozdziałów – milczenie oraz obcość snu – *חלום לא-לו* (*Efrayim ha-shotek, khaser ha-milim, kholem khalom lo-lo*, czyli „Milczącemu Efraimowi, któremu brakuje słów, śni się sen, który nie należy do niego”)¹⁹. Helena Kalábová podkreśla, że człowiek nie przerywa mówienia nawet wtedy, gdy śni lub milczy, a w snach przeplatają się przeszłość, terażniejszość i przyszłość²⁰. Efraim milczy w całym tekście *pomiędzy*, w jego imieniu zaś przemawiają sny: o wojnie, o utraconej *femme fatale* oraz dylemacie, czy nasza twórczość nas przeżyje. Pierwszy sen należy prawdopodobnie do amerykańskiego gangstera żydowskiego pochodzenia Barneya Lindemana, walczącego przeciwko Brytyjczykom w czasach Mandatu Palestyny, który pozostawił po sobie żonę, córkę i wnuczkę o imieniu Adela, a także mieszkanie pełne starej broni. „Właścicielem” drugiego snu jest Elijahu, ojciec Efraima, starca na wózku inwalidzkim, który stracił w niewyjaśnionych okolicznościach ukochaną żonę Rachelę, wychował upośledzonego syna, a w końcu popadł w obłąd. W trzecim śnie możemy domyślać się wizji samego autora *Legendy*, chodzi bowiem o dialog między Brunonem Schulzem i Amirem Gutfreundem na temat życia, twórczości i śmierci. Milczący Efraim, któremu brakuje słów, opowiada w istocie czytelnikowi o owianym tajemnicą odejściu swojej matki.

Przestrzeń *nad* tekstem

Chcąc „dotkać” wraz z Amirem Gutfreundem jego tekst-ciało, stworzyć logiczny wzorzec, nazwać ostatnie niedopowiedziane miejsca, w których ukryte jest znaczenie, musimy pochylić się nad miejscem *nad* tekstem.

18 W wersji angielskiej *Last Bullet Calls It* – trudno stwierdzić, czy z powodu bezsilności tłumaczy wobec trudnej interpretacji snów, czy z powodu decyzji wydawcy podyktowanej względami komercyjnymi, zrezygnowano zupełnie z tłumaczenia drugiego i trzeciego snu. Brakuje więc w przekładzie angielskim całych dwóch rozdziałów, co zmienia rozumienie książki, a więc także interpretację tekstu-ciała.

19 .203 ,130 ,77, 'עמ', אגדת ברוננו ואדלה, אמיר גוטפריינד, אגדת Bruno we-Adela, s. 77, 130, 203.

20 H. Kalábová, *Tělo a čas*, Liberec 2016, s. 71.

czarny
charakter

Cytowane opowiadania *Genialna epoka*, *Księga* i *Wiosna* są właśnie elementami tej przestrzeni, a więc tego, co znajduje się *nad* tekstem *Sanatorium pod Klepsydrą*, w którym szalony doktor Gotard, samozwańczy Bóg, prowadzi eksperymenty z czasem, a także z ludzkim życiem. Elijahu Selfter, do którego należy drugi ze snów jego syna, w pewnym momencie siedzi przy łóżku szpitalnym umierającego doktora Andreasa Lewina, słynnego i szanowanego ginekologa, dziadka zamordowanych ofiar, a zarazem samozwańczego Boga, który bawił się – podobnie jak doktor Gotard czy doktor Mengele – życiem i śmiercią swoich pacjentek, przeprowadzając „dla dobra nauki” eksperymenty na ich ciałach. Straszna tajemnica zaklejona jest tysiącami pieczęci milczenia, zarówno tego naturalnego, spowodowanego śmiercią ofiar, jak i wymuszonego na asystujących pielęgniarzach. Mamy tu więc do czynienia z nagromadzoną krzywdą, zanegowaniem życia, potopem, któremu Elijahu nie jest w stanie stawić czoła i dlatego woła o pomoc. Umierającemu doktorowi Lewinowi szepcze do ucha wiersz Włodzimierza Żabotyńskiego: „Kiedyś zapłacisz, Kain, duszami swoich wnuków”²¹, bierze broń po Barneyu Lindemanie i z pomocą dwóch olbrzymów, swojego upośledzonego syna, milczącego Efraima, oraz Shimshona Kriker, zalewa trony krwią, mordując wszystkich wnuków doktora Lewina. Autentyk, czyli prawda Elijahu, rośnie w ten sposób, natomiast fałszu, uosobianego przez wnuków Lewina, ubywa.

Wpisać się w miasto, przepisać miasto

głos z inąd

Ciała pacjentek doktora-monstrum miały służyć za materiał dla tekstów naukowych. Nagromadzenie krzywd spowodowało jednak, że ciało tekstu *Sanatorium pod Klepsydrą* zmieniło się w tekst ciał opowiadających o przemilczanej, straszliwej tajemnicy. Graffiti, teksty-ciała w *Legendzie o Brunonie i Adeli*, są głosem *innego*, z *inąd*, z „miejsc dzikich”. Żeby go usłyszeć, należy odczytać także miejsca przemilczane, przestrzenie *za*, *pomiędzy* i *nad*. Zdaniem Daniela Hodrowej dzikość wydostaje się na powierzchnię w postaci psychiki archaicznej (połączonej ze snami, z głębią nieświadomości), której źródeł Jung upatrywał w świadomości dzieci lub osób umysłowo chorych, ponieważ dominuje w niej to, co nad-językowe, symboliczne i zdeterminowane myśleniem emocjonalnym. Opierając się na myśli Daniela Hodrowej, zadaliśmy pytanie, czy graffiti są może dialogiem z kolektywną nieświadomością miasta. Nie mamy innego wyboru, niż zgodzić się, że „nasze” graffiti, tekst-ciało, rozumiany

21 Od עוֹד שְׁלֵם נִשְׁלֵם לָךְ, קֵין, אֵת נִפְשׁוֹת צְעִירֶיךָ נִטֵּל. אמיר גוטפרוינד, אגדת ברוננו ואדלה, עמ' 24. *Od shalem neshalem lekha Kain, et nafshot tseirekha nitol*. A. Gutfreund, *Agadat Bruno we-Adela*, s. 24.

jako „dziki głos” z *inąd*, jest próbą problematyzacji, rozsadzenia czy nawet zniszczenia dominującego dyskursu o tym, co dopuszczalne i kto zasługuje na szacunek, wewnętrznym oskarżeniem zbiorowej duchowości miast o (współ)przemilczanie zbrodni, chęcią wpisania się własnym tekstem w kolektywną duszę miasta, chęcią przepisania jej. Problem tkwi jednak w tym, że – jak twierdzi Hodrová – „społeczeństwo miejskie [...] nie chce [...] wsłuchać się w rozdzierający głos tej *innej* dziczy, skonfrontować się z nią jak z własnym Cieniem”²².

przepisać
duszę miasta

22 „Městská společnost [...] není [...] ochotna naslouchat drásavému hlasu této *jiné* divočiny, konfrontovat se s ní jako s vlastním Stínem”. D. Hodrová, *Citlivé město*, s. 54.