

Krzysztof Witczak

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

# Szprychy historii. O *Wiórach* Krystyny Kofty

Wraz z kobietą z ulicy wchodzimy na podwórko, przechodzimy przez bramę, mijamy śmietnik, spoglądamy na śpiącego na parapecie kota i zaciekawiamy swoją obecnością bawiące się na trawniku dzieci. Taką sekwencją zdarzeń zaczyna się jedna z najsłynniejszych narracji poznańskiej pisarki Krystyny Kofty. *Wióry* – wydane w 1980 roku, po debiutanckim *Wizjerze* – należą do najczęściej przywoływanych powieści w dorobku autorki: książki wpisującej się w narrację historyczną, ale w nietypowy sposób, *à rebours*. Wydarzenia są nam prezentowane nie od ulicy, ale od strony podwórka. Tam, gdzie kryje się niedopowiedzenie – uniwersalne remedium na bolączki dzieci, na ich trudne pytania. Narracja *Wiórow* będzie nam nieustannie przypominać o tym rozgraniczeniu – publicznej sfery zakładu mechanicznego i sklepu z zegarami – oraz nieformalnym czworokacie przestrzeni wspólnej.

## Powrót na podwórko – o miejscu w historii Krystyny Kofty

Anna Czabanowska w swojej recenzji nazwała *Wióry* „beletrystyką krytyczną”, czyli taką, „w której rzeczywistość byłaby ukazana inaczej, w sposób odzwierciedlający głębsze

i prawdziwsze odczucia ludzi, analizujący ich zachowanie i mentalność” [124]. Według Arlety Galant w powieść polityczną wpisana zostaje narracja o zabarwieniu inicjacyjnym (charakterystycznym dla powieści kobiet w dwudziestolecie międzywojennym) [102]. Obie badaczki interesuje zatem sposób organizacji tekstu w odniesieniu do tematyki realiów epoki. Są przekonane, że *Wióry* wyłamują się z gloryfikującej narracji beletrystycznej oraz analizy historycznej. Ich miejsce wyznacza historia prywatności – codziennego życia, której tłem są wydarzenia czerwcowe. Przeciwstawienie makro- i mikrohistorycznego ujęcia przeszłości łączy się z formułą tytułu – odpryskami pamięci (narracji tworzonej przez świadków oraz oficjalnego przekazu władz, które miały wpływ na prezentację wersji przebiegu zdarzeń). Takie ujmowanie książki pozwala nakreślić węzłowe problemy pisarstwa Krystyny Kofty, do których możemy zaliczyć: immanentnie wpisaną w tkankę powieści autobiograficzność (na poziomie postaci i sytuacji – przywoływanych z przeszłości znajomych lub ich cech oraz wydarzeń), autotematyczność (w *Wiórach* reprezentowaną przez zdolności Szprychy) oraz, organizujące obie perspektywy, myślenie o narracji mikrohistorycznej.

Kofta stwierdziła, że *Wióry* są opowieścią o dzieciństwie i stanowią przeciwwagę dla debiutanckiego *Wizjera*, który epatował wyrazistymi obrazami wynikłymi z odczuwanego lęku. Potwierdza ten fakt odwołanie się do perspektywy *locus amoenus* – przyjęcie perspektywy dziecka, które poznaje świat nie tylko poprzez uczestnictwo w życiu dorosłych, ale też, a może przede wszystkim, poprzez eksplorowanie znanych mu miejsc. Dbając o relacje koleżeńskie, buduje wspólnotę, której siedzibą i warunkiem powstania staje się podwórko. Doświadczenia biograficzne obecne w powieściach Kofty oraz liczne teksty literackie (szczególnie autobiografia i dzienniki) pozwalają na określenie miejsca dziecięcych zabaw.

Żywioł pamięci w dorobku pisarki nie istnieje w oderwaniu od podmiotu poznającego, a w przyjętej przez nią filozofii widzenia historii, mechanizmu ograniczającego refleksje na temat kobiet, najistotniejszym zadaniem staje się poszukiwanie takich pól ekspresji przeżyć, które w najpełniejszy sposób pozwoliłyby na ujawnienie się emotywnego charakteru doświadczeń kobiecych. Do oczywistych cech takiego traktowania procesu historycznego zaliczyć można: emotywność i związaną z nią psychologizację, sprzeciw wobec porządku dominującego (samoświadoma proza autotematyczna) oraz topograficznie zorientowaną peryferyjność. Podobnie widzi to zagadnienie Inga Iwasiów: „Płeć determinuje pisanie, «ja» opiera się dominacji pióra, próbuje złamać nakazy konwencji i konwensu. Samoświadoma twórczość Kofty może być tego doskonałym przykładem: od pierwszej powieści, przez opowiadania, aż do prozy najnowszej, centralnym jej tematem pozostaje proces tworzenia [...]. Życiorys i twórczość bohaterek określone są wyraźnie przez ich płeć [...]. Bohater, a raczej bohaterki, bo poszczególne utwory dopełniają się wzajemnie w próbach głosu tej samej postaci, może w próbach głosu tego samego podmiotu” [197]. Oscylowanie wokół dwóch przestrzeni – prywatnej i publicznej – można bez problemu przenieść na zarysowaną przez pisarkę mapę poznańskich Jeżyc, próbując ujrzeć w podwórku metaforę schronienia, a w ulicy – miejsca przynoszącego zmianę. Każde wkroczenie na tak zorganizowany kawałek przestrzeni musi powodować zaburzenie.

Kofta wprowadza nas w historię podwórka poprzez podkreślanie wydarzeń przelomowych w życiu małej społeczności – konfliktu Pani Doni

z rodzicami Szprychy, śmierci sąsiadki oraz przebudowy podwórka. Dopiero w tle pojawiać się będzie historia właściwa – śmierć Stalina, ustawodawstwo dotyczące domiaru, upaństwowienia przedsiębiorstw oraz finalne wydarzenia Czerwca 1956. Historia wdzierać się będzie przez szczeliny czasu i opowieści (przy pomocy plotki, arkuszy gazet czy informacji ludzi pracujących w mieście). Również narracja nie przebiega w sposób jednoznaczny i rozdziela się na kilka instancji podawczych: „Jest to jakby narracja potrójna. W pierwszym rzędzie mamy do czynienia z bezpośrednim narratorem dziecięcym. Opowiada on o życiu podwórka, o własnych odczuciach, radościach i lękach, opisuje codzienne zabawy, snuje niestworzone historie. Te partie książki pisane są z reguły w mowie niezależnej lub pozornie zależnej, co niezwykle przybliża świat dziecięcej wyobraźni i zwiększa jego autentyczność. Drugi rodzaj opowiadania to narrator dorosły, ale znający doskonale psychikę dziecka, rozumiejący jego problemy i odnoszący się do nich z sympatią. [...] narrator trzeci, już zupełnie dojrzały i świadomy, obdarzony nie tylko dużą inteligencją i zmysłem obserwacji, ale także umiejętnością i potrzebą filozoficznej zadumy nad światem i otaczającą go rzeczywistością” [Czabanowska 126]. Taki sposób prezentacji zdecydowanie wyróżnia powieść Kofty spośród innych utworów o Czerwcu 1956 roku [Górny 226]. Większość z nich skupia się na wydarzeniach historycznych lub rozważaniach natury historiozoficznej – wyłącznie w perspektywie narratora dorosłego mężczyzny. Kofta, przenosząc odpowiedzialność snucia opowieści na dzieci, zmienia sposób ujmowania protestu.

### Pani Donia

Spokój letniego podwórka przeszywa krzyk młodej kobiety, który zmusza dzieci do wyjścia ze swojej kryjówki i zbadania przyczyny poruszenia. Próba zwrócenia uwagi sąsiadki, do której przyszła dziwnie wyglądająca kobieta, wzbudza w pociechach chęć przedrzeźniania – głos odbija się echem również od ścian podwórka. Należy zauważyć, że okrzyk rozpoczyna akcję książki, podczas gdy ostatnia scena powieści jest spowita ciszą (zupełnie odwrotnie od intensyfikacji wydarzeń historycznych). Kobieta wyróżnia się strojem – dzieciom jawi się jako postać teatralna: „zaciekawil je strój. Dziwaczny kapelus z woalką, błyszczący płaszcz w kolorze kardynalskim i białe

koronkowe rękawiczki” [Wióry 23]. Ich konsternacja pogłębia się, gdy kobieta nie potrafi przejść obojętnie wobec smrodu niewywiezionych śmieci. Uperfumowana śnieżnobiała chustka zostaje przeciwstawiona spokojnemu wylegiwaniu się na kocu oraz podglądaniu sąsiadów. Dzieci bronią dostępu do tajemnic podwórka – swoją obojętnością ograniczając wpływ na przebieg wydarzeń. Wiedzą, że samo podwórko oferuje im bezpieczne schronienie: bramy klatek schodowych, dziury w płocie oraz piwnice – labirynty czarnych od węglowego pyłu korytarzy. Powrót gościa Pani Doni zbiega się z mniejszą aktywnością dzieci, która wydarza się po południu: „Te skupione przy trzepaku koncentrują się na prowadzeniu rozmów. Mury wypromieniowują przechowywane w sobie słońce, ale zielony środek podwórka łączy się przez siatkę z przyległym ogrodem; walczy z ciepłem, wysyłając przeciwko niemu wilgotny chłód ziemi” [36].

Wyraźnie antagonistyczna postawa dzieci koresponduje z zachowaniem, jakie ma miejsce podczas sporu o węgiel. Lokatorka postrzegana jest jako osoba, która zajmuje przestrzeń w sposób niewłaściwy – anektuje część piwnicy i odgradza swoje zapasy węgla niespotykanymi zasiekami. Dzieci jednoznacznie opowiadają się za rodzicami Szprychy – podczas wizji lokalnej imitują głosy dorosłych, by rozstrzygnąć spór – posługują się stereotypami, przypisując Pani Doni cechy interwentki. W ich binarnym myśleniu kobieta z zewnątrz nie ma prawa zmieniać ustalonych zasad życia wspólnoty – tym bardziej że jej przekonania wynikają z poparcia Ligi Kobiet oraz ze sprzeciwu wobec prywatnej działalności gospodarczej. Publiczne znów zostaje przeciwstawione lokalnemu. Dzieci dostarczają argumentów dorosłym, sprawiając, że spotkanie komisji przedadza się w chaotyczną rozmowę. Emocjonalny charakter argumentów powoduje, że spór staje się absurdalny. Dzieci dorastają szybko, choć potrafią odnaleźć radość w zwykłych, błahych sprawach, mimo że wyrazy „donos” i „więzienie” należą do ich codziennego słownika, a podwórko zaczyna przypominać dziedziniec więzienny.

### Opowieści podwórkowej pisarki

Podwórko staje się również miejscem wymiany informacji, zarówno tych, które dotyczą podstawowych pojęć, informacji politycznych i historycznych, jak i wszelkiego rodzaju opowieści.

„Wszystko jest zmyślone, prawdziwe książki też” [Wióry 81] – konkluduje Szprycha, odpowiadając na zarzut dotyczący fikcyjności jej narracji. Wypowiedź podwórkowej Szeherazady koresponduje z myślą towarzyszącą Krystynie Kofcie w całej pracy twórczej: „Powieść, nawet jeśli nie jest autobiograficzna, wymaga szczegółów, tak samo jak dobre kłamstwo. Byłe nie przesadzić, bo to stanie się podejrzanym” [“Autobiografizowanie” 103]. Pisanie wynika według niej z nieodzownej potrzeby generowania takich opowieści, które byłyby poddane jej kontroli autorskiej. Takie opowiadanie rodzi się z przekonania o wysoce personalnym charakterze literatury kształtowanej przez historię osobistą. Kofta łączy moment powstania literatury ze wspomnieniem – odwzorowanie tej sytuacji znajdujemy w scenie rozgrywanej się na podwórku poznańskiej kamienicy:

„– A ja mam książkę też starą, nawet bez okładki, ale znam jej tytuł – mówi Szprycha.

– O morderstwach?

– No pewnie, nazywa się «U ołtarza Boga Słońca».

– Taa – mówi Pająk – taa, akurat ci wierzę, tak samo jak o tych zamienionych dzieciach, co opowiadałaś, a potem się okazało, że wszystko zmyślone...

– No to co, ale było fajne – mówią dzieci. – Niech opowie tę też, to co!

– Wszystko jest zmyślone, prawdziwe książki też – mówi Szprycha.

Ten nowy argument jest nieoczekiwany, wymaga zastanowienia, rzeczywiście, chyba tak jest, no, są czasem książki prosto z życia, ale to rzadko, raczej pisarz wymyśla, niech opowie, tytuł ma fajny.

– «U ołtarza Boga Słońca» dzieje się w Egipcie, w starożytnym, i tam wybudowali taką wielką świątynię, największą na świecie, na wierzchu z różowego marmuru, a w środku prawie cała ze złota, wszystko, co się dało zrobić ze złota, było złote, stała na wielkiej górze i wyglądała jak twarz człowieka, jakby w tej twarzy były takie wielkie oczy, to były okna...

– Taa, okna, akurat okna, szkła wtedy nie było, wcale nie wiesz – powiedział znów Pająk.

– Właśnie, że było, w tej książce było – Szprycha podniosła głos, żeby udowodnić swoje racje. – Było takie niebieskie, zupełnie inne niż nasze, z czego innego...

– To nie mów, że szkło” [Wióry 82].

Sprzeciw wobec możliwości wprowadzania w błąd koresponduje z oporem młodej pisarki, która świadomie ignoruje konieczność referencji. Z zachowaniem Szprychy można zestawiać myśl Nabokova, który twierdził, że „Literatura to zmyślenie. Literacka fikcja jest rzeczywiście fikcją. Nazwać opowieść historią prawdziwą to obraza zarówno dla sztuki, jak i dla prawdy. Wszyscy wielcy pisarze są wielkimi oszustami, ale taka też jest arcyoszustka Natura. [...] Pisarz tylko ją naśladowuje. [...] Na pisarza można spojrzeć w trojaki sposób – jako na gawędziarza, nauczyciela i czarodzieja” [38]. Kofta, komentując ten fragment *Wiórow*, podyktowany własnymi doświadczeniami z dzieciństwa, stwierdziła: „Opowiadając, podszycam się pod rzekomo znanego pisarza amerykańskiego. Muszę podać jego nazwisko, żeby uprawdopodobnić kłamstwo. Na podwórku wszyscy kłamią, popisują się, wymyślają historie o tym, kim byli ich dziadkowie, albo mówią o ojcach i braciach niezwykle silnych. Wiem, że nic tak nie pomaga w wiarygodności jak dobre szczegóły. Jestem zawodową kłamczuchą” [*W szczelinach* 100]. Szprycha przyjmuje, że najważniejszą zasadą jej opowieści musi pozostać szczegółowość, która najwyraźniej uprawdopodobni przekaz.

W wątkach autotematycznych nie brakuje również odwołań do historii pisarstwa: „Kobieta, która chce uprawiać literaturę, musi mieć pieniądze i własny pokój” – pisała Virginia Woolf w słynnym eseju, który stał się wyznacznikiem myślenia o historii pisarstwa kobiet [14]. W drodze do uzyskania własnego pokoju Szprycha zostaje obdarowana biurkiem (sekreterą). Dawczynią jest starsza kobieta (sąsiadka), zajmująca się szyciem i doradzaniem innym (tu również pobrzmiewają kolejne motywy kobiece – prządki i czarownice).

„– Ja już wiem – Szprycha przypomniała sobie mebel, który oglądała, ilekroć nawlekała igłę Starej Pani Człowieku – to jest to, co miało te szafki po bokach i na nich z jednej strony był wyrzeźbiony jelen, takie płaskie, ale trochę wypukłe [...] a z drugiej strony sarna” [*Wióry* 124].

Kofta konsekwentnie będzie używać motywów pisarstwa kobiet, by zbudować wrażenie zaplanowanej przestrzeni, takiej, w której każdy element przypomina o tym, co codzienne i najprostsze. Dziewczynę nawlekającą nić i staruszkę parającą się szyciem łączy przestrzeń kuchni,

klatek schodowych, piwnic, a nade wszystko podwórko – miejsce, w którym spotyka się wspólnota. Szprychę, jak i samą Krystynę Koftę, można ochrzcić mianem „pisarki podwórkowej”.

### Podwórkowi bohaterowie

Kofta pisze o tajemnicy jako o elemencie organizującym relacje międzyludzkie na kilku poziomach – z racji odwołania poczynionego w tytule będzie nas najbardziej interesować stosunek komunikacji występujący między dzieckiem a rodzicem oraz wewnątrz grupy rówieśniczej. Proces wychowawczy i edukacyjny ma, według niej, przebiegać trójstopniowo, ogniskując się wokół domu, szkoły i kościoła. Kofta w *Szczelinach czasu* opisuje to następująco: „W wychowaniu dzieci trzy potężne siły zawiązują spisek wychowawczy przeciwko nam, dzieciom. Rodzice, nauczyciele i księża cierpią na *horror vacui*, lęk przed próżnią, przed wolnymi godzinami dzieci, podczas których mogłoby dojść do seksualnych akcji, picia alkoholu, palenia papierosów [...] Krzątania wokół znajdowania nam zajęć służy temu, byśmy nie zeszli na złą drogę” [*Szczeliny* 128]. System ten oparty jest na wszechobecnej kontroli, której przejawem jest nadzór sprawowany przez patrzące z okna matki, ludzi pracujących w okolicach podwórza lub w ostateczności – jak ma to miejsce w *Wiórach* – przez narysowane na podłożu oko opatrności.

Podwórko staje się również miejscem zrównania głosu wszystkich dzieci – ich status nie zależy bowiem od pochodzenia rodziców, lecz od prezentowanych umiejętności, wrodzonych zdolności i chęci niesienia pomocy. Minispołeczność ma wypracowane reakcje na pojawiającą się w jej świecie przemoc (honorowe bójkę), alkoholizm (współczucie dzieciom) oraz zagrożenia seksualne (informacja). Najistotniejszym elementem życia okazuje się właśnie wiedza, która – zgodnie ze wskazaniem rodziców autorki – nie może zostać zabrana. Jej posiadanie okazuje się najważniejszym zabezpieczeniem, zwłaszcza gdy oficjalne kanały informacji (szkoła, kościół) nie podejmują niektórych tematów. Ewa Wiegandt pisze o *Wiórach* jako powieści, w której „dzieci przyjmowały jako naturalne zjawisko «dwójmyślenia» i dobrze sobie z nim radziły” [79]. Wspólnota podwórkowa przeważała nad różnicami społecznymi i światopoglądowymi rodziców.

Dzieci radzą sobie z tajemnicą głównie dzięki zmysłowi fabularnemu, opowieść ma bowiem moc wypełniania luk – tajemnych przemilczeń i niedomówień, które piętrzą się podczas formułowania niewygodnych pytań. Bohaterom Kofty łatwo przychodzi zanurzenie się w świat literatury, ponieważ ich zabawy opierają się na odtwarzaniu narracji. Grają oni w *Przyjechała Żydala z Paryża* (odpowiednik Pomidora, wzbogacony jednak o schemat gry językowej opartej na repetycji), flirt towarzyski czy też wymyślanie wierszy/wpisów do pamiętnika. Ponadto ich życiem staje się również dyskurs miejskich legend – wampira wysysającego krew z młodych dziewcząt czy obraz wujka-pedofila: „Podwórko zaczyna ociekać krwawymi opowieściami o poćwiartowanych ciałach wynoszonych w walizkach, o krwi niemowlęcej używanej do specjalnych żydowskich opłatków...” [*Wióry* 77]. W atmosferze zabawy, oprócz przyjaźni, tworzy się również światopogląd.

### Czerwiec

*Wióry* opowiadają o formowaniu się świadomości pokolenia Czerwca 1956, które Hanna Świada-Ziemia nazwie „pokoleniem ZMP-owskich rewizjonistów”, łącząc „doświadczenie odwilży z możliwością spontanicznego decydowania o krajobrazie życia społecznego” [223]. Formacja ta zapowiada dokonanie przeglądu dotychczasowych poglądów i zmianę szczególnie w odniesieniu do spraw zbiorowości. Kofta wspomina ten moment przemiany jako rewolucji wkroczenia w świat dorosłości: „W czerwcu 1956 roku my, dzieci z poznańskiego podwórka przy ulicach Asnyka i Sienkiewicza, zachłysnęliśmy się wolnością jak dorośli, pijący piwo z beczki przytoczonej z browaru. Uczestniczymy w wielkiej sprawie” [*W szczelinach* 69]. Pisarka zauważa, że transgresja dokonuje się poprzez uczestniczenie w wydarzeniu masowym – targach, proteście i pochodzie: „My, dzieciaki z podwórka, nigdy dotąd nie widzieliśmy takiego tłumu, takiej potęgi śpiewającej hymn i «Boże, coś Polskę» oraz «My chcemy Boga» [...] Zwarta masa ludzi, większa niż na procesji, idzie ulicą Kraszewskiego. Nie idziemy na Kochanowskiego [...] Wiadomość, że tam strzelają, dotarła szybko na podwórko” [*W szczelinach* 70]. Na jezyckim podwórku (między ulicą Słowackiego, placem Asnyka i ulicą Gajową) dokonuje się przejście grupy dzieci ze świata zabawy do świata dorosłych.

Ich inicjację wspomagają strach oraz możliwość uczestniczenia w manifestacji religijno-patriotycznej. Kofta portretuje moment przelomu, który jest przejawem powrotu do tradycji: „Rok 1956 jest kluczowy z powodu zwrotu w publicznym dyskursie o rodzinie, który przyniósł ostatecznie powrót do tradycyjnie definiowanej wspólnoty oraz odwrót od skoncentrowanej na uzawodowieniu kobiet polityki emancypacyjnego okresu stalinowskiego” [Klich-Kluczevska 22].

Autorka prowadzi narrację o ważnych wydarzeniach dla swojego miasta z perspektywy obserwatora peryferyjnego (charakterystycznego dla pisarstwa kobiecego). Kofta sprawia, że wydarzenia historyczne są peryferyjne wobec właściwego dramatu podwórka – braku młodego bikiniarza i strachu o przyszłość, którego kronikarką jest Stróżka: „Polewa podwórko i myśli jej kołują nad nim, żal trawnika, który był jeszcze dwa lata temu, jeszcze rok temu nawet, tak, rok, dopiero w pięćdziesiątym trzecim pod zimę postawili garaż, a do połowy, tam gdzie był trawnik, zabetonowane, o krzakach wcale nie ma mowy, co prawda dzieciaki nie latają po podwórku, bo nie ma gdzie, jeden garaż już stoi, a drugi się robi, jak to szpeci, topole mają za mało ziemi, wysychają im gałęzie, akacja na pół sucha, ptaki się wyniosły [...] gołębie [...] tylko one zostały na podwórku” [*Wióry* 217-218].

Sergiusz Sterna-Wachowiak zauważył, że wśród tekstów literackich nie ma żadnego, który by potraktował to historyczne wydarzenie na sposób epicki. Badacz wyróżnia Koftę, która według niego skupiła się na „wiórach”, które doleciały na jezyckie podwórko z miejsc, „gdzie drwa rąbano” [60]. Kofcie zależało na odtworzeniu doświadczenia, które stało się jej udziałem – według badacza jest to jednak niepełny obraz wydarzeń, w zapisie których nie można dostrzec braku wojska:

„– No więc jak skończyło się przed Ubezpieczalnią, to poszliśmy jeszcze kawałek się przejść i zaszliśmy na Most Dworcowy, z góry było widać pełno ludzi i slychać taki wrzask, że się przestraszyłam, Pająk chciał mnie odciągnąć, ale nie zdążył i zobaczyłam, że szarpią... nie mogę, powiedz dalej...

– Chciałem ją odciągnąć, bo zobaczyłem, co się święci, ale było za późno, to wszystko trwało chyba parę sekund, może dłużej, nie wiem, i kiedy ten tłum się rozbiegł, na torach zostały strzępy

munduru z przylepionymi kawałkami ciała, naprawdę, nie było nic, tylko te kawałki...

– Najgorsza była czapka...

– A Szprycha wpatrywała się i nie mogła przestać, aż zaczęła rzygać z mostu na dół – powiedział Pająk.

– Jeden pan, który też stał przy barierze i to widział, potrzymał mi głowę do tyłu, wytarł mi buzię swoją chustką, starszy człowiek, i słyszałam, jak powiedział: Ten nieszczęśliwy kraj, co się z ludźmi porobiło...” [Wióry 241].

W opisie rozszarpania funkcjonariusza Kofta pokazuje nieuchronną porażkę jednostki, która ginie w starciu z mechanizmami historii. Wiegandt wyodrębnia dwa typy przedstawień: strajkowy i powstańczy. W obu mamy do czynienia z generowaniem rozbieżnych narracji o bohaterach zrywu – Romku Strzałkowskim (chłopcu zabitym podczas walk) oraz funkcjonariuszu UB (zlinczowanym przez tłum). Szprycha dowiaduje się o śmierci na ulicy pełnej gapiów oraz poruszenia. Jej reakcja, podyktowana niedyspozycją, najlepiej podkreśla niezrozumienie dziecka świata „brudnej Arkadii”. Wiegandt pisze, że zdecydował historyczny fakt funkcjonowania Czerwca w świadomości zbiorowej poznaniaków jako wspomnienia ograniczonego przestrzennie i przyćmionego późniejszymi wypadkami [77]. Sterna-Wachowiak wspomina, że: „W powieści Kofty dzieci na podwórkach usłyszą spoza kamienic daleki, narastający śpiew i stukot drewnianych chodaków” [36]. Bohaterowie nasłuchują odgłosów zbliżającej się burzy, która okazuje się odgłosami tłumu: „– Nie, to nie grzmoty, coś jakby śpiew na procesji – powiedziała cicho Stróżka, podchodząc bliżej Inżynierowej. – Z klatki schodowej wyleciał Pająk. Machał rękami i wrzeszczał w przestrzeń: – IDĄ, IDĄ, zaraz tu będą!” [Wióry 229]. Wieść o rewolucji roznosi się pocztą pantoflową, również przy udziale dzieci, które stają się posłańcami między podwórkami. Kofta pokazuje w tej scenie nieświadomość, która staje się udziałem pracujących kobiet – rewolucja jest sprawą mężczyzn (Pająk informuje Szprychę uczącą się do egzaminów, Inżynierowa ma żal do męża, że nie poinformował jej wcześniej). Przeciwstawienie zaangażowania mężczyzn i bierności kobiet używa zrównanie w ulicznej demonstracji, gdzie do walczących pracowników ZISPO przyłączyli się inni obywatele.

We wspomnieniach Czerwca 1956 zwykle zauważa się, że zryw ten miał charakter protestu ulicznego. Charakterystyczny dla wszystkich rewolucji obraz tłumu idącego szpalerem przez ulicę często miesza się z obecnością utrudnień komunikacyjnych (barykad, zapór lub barier wynikających ze zniszczeń). Postulat odzyskania codzienności, tego, co zdaje się budować życie świata kuchni, ogrodów i podwórek, mieści się w myśleniu o ujmowaniu procesów dziejowych w perspektywie narracji pobocznych (historii obyczajowości). Perspektywa świadka obdarzonego wrażliwością pozwala nadać opowieści konfesyjnego charakteru, a tak prezentowane wydarzenia odsłaniają nowy sposób patrzenia na wielki, patriarchalny system narracji o przeszłości. Głos odzyskują wszystkie tematy narracji historycznej (rozumianej jako totalna i przez to opresyjna wobec szczegółu), które nie miały statusu istotnych z perspektywy większości.

Kofta kreuje świat alternatywny, w którym postaci mają posługiwać się własnym, obcym wobec patriarchalnego prymatu racjonalności, głębokim impulsem. To wyniesienie intuicji ponad władzę rozumu można również opisać formułą „obca sobie”, w której zawiera się dążenie Kofty do snucia opowieści o jednostce konfrontującej się ze światem, jak i od zawsze do niej przynależnym (w micie wielkiego powrotu do natury).

Na tak pomyślanym podwórku otwarcie na świat może się jedynie odbyć przez oficjalne wyjście przez bramę lub znalezienie szczeliny, poprzez którą można precyzyjnie się do świata wielkiej historii.

## LISTA PRAC CYTOWANYCH

- Czabanowska, Anna. "O dobrej książce". *Nowy Wyrzaz*, no. 6, 1982.
- Galant, Arleta, *Prowincje literatury. Polska proza kobiet po 1956 roku*, Szczecin 2014.
- Górny, Andrzej, "Poznański Czerwiec 1956 roku w historii i obrazie literackim (w nawiązaniu do twórczości własnej)". *Kronika Miasta Poznania*, no. 2, 2006, pp. 226-239.
- Iwasiów, Inga. "I Faustyna umrze...: o twórczości Krystyny Kofty". *Teksty Drugie*, no. 3/4, 1995, pp. 196-211.
- Klich-Kluczevska, Barbara. *Rodzina, tabu i komunizm w Polsce 1956-1989*. Wydawnictwo Libron, 2015.
- Kofta, Krystyna. "Autobiografizowanie jak powietrze". *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, no. 1, 2014, pp. 99-103.
- . "Pisząc, czuję się wolna". Interviewed by Andrzej Bernat, *Nowe Książki*, no. 8, 1989.
- . *Wióry*, Wydawnictwo W.A.B., 2006.
- . *W szczelinach czasu*. Wydawnictwo Muza, 2018.
- Nabokov, Vladimir. *Wykłady o literaturze*. Translated by Zbigniew Batko, Aletheia, 2000.
- Sterna-Wachowiak, Sergiusz. "Symbol i rana. Czerwiec 1956 w poezji i prozie 1". *Odra*, no. 6, 1991, pp. 29-63.
- . "Symbol i rana. Czerwiec 1956 w poezji i prozie 2". *Odra*, no. 9, 1991, pp. 23-31.
- Świda-Ziemba, Hanna. *Młodzież PRL. Portrety pokoleń w kontekście historii*. Wydawnictwo Literackie, 2011.
- Wiegandt, Ewa. "Poznański Czerwiec w czasie powieściowym". *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, vol. 29, 2016, pp. 73-89.
- Woolf, Virginia, *Własny pokój. Trzy gwinee*. Translated by Ewa Krasieńska, Warszawa 2002.
- Żuliński, Leszek, "Brudna Arkadia", *Tygodnik Kulturalny*, nr 7, 1982.

## ABSTRACT

Krzysztof Witczak  
The Spokes of History. *Wióry* by Krystyna Kofta

The article presents the work of Krystyna Kofta (a writer from Poznań) from the perspective of studies on works related to the events of June 1956. The author described her biographical experiences in the novel *Wióry*, where she combined the narrative

perspective of a child with her interest in the history of peripherality. This text highlights the meaning of the locations featured in the novel – the street, apartments, and the backyard that create an image of a city affected by profound social changes.

Keywords: June 1956, Krystyna Kofta, Poznań, memory