

Beata Stefaniak  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Groza wyszana z piersi - uwagi o kołysankach, potworach i traumie

Umrzyj, mój mały synku  
Anna Świrszczyńska, *Kołysanka*

### I. Potwory i kołysanki

„Miałam ci Marcinka takiego jak palec, koty mi go zjadły, myślały, że smalec” – głosi tekst pewnej autentycznej ludowej kołysanki. Na pokaźne grono kołysankowych potworów obok kotów porywających dzieci z kołyski składają się dzieciożerne wilki, Baby Jagi, Cyganie, bezokie baranki, jeże, Piaskuny, bobaki, stare wiedźmy kastrujące małych chłopców, afrykańskie białe diabły, kobiety bezpłodne, a nawet postaci autentyczne, jak Napoleon i Czyngis-Chan, z których każdy rozdziera na strzępy i pożera nieposłuszne dzieci. Tradycyjne pół realne, pół mityczne potwory obecne w dziecięcych kołysankach nadal pełnią rolę przypisaną im w kulturze magicznej – stoją na granicy sfer, oddzielają sen i jawę, dzieciństwo i dorosłość. Zapowiadają konieczną transgresję, a ich pojawienie się niesie za sobą typowe inicjacyjne obrazy pożerania, zamykania w worku, wrzucania do studni. Jednocześnie, zgodnie z etymologią nazwy (potwór jako twór, coś skonstruowanego), pełnią funkcję utylitarną, stają się dla matek narzędziem pedagogiki strachu, zmuszają dzieci do ucieczki w sen. Te potwory zwykle zostawiają w spokoju dorosłych.

Wśród kołysankowych monstrów pojawiają się jednak i takie, które pełniej wcielają lęki i niepokoje ogólnoludzkie (nie tylko dziecięce). Takim monstrum jest zmiennokształtny potwór marimanta opisany przez F. G. Lorke w studium o kołysankach<sup>1</sup>. Nie da się go dostrzec, ale jego wyraźnie wyczuwalna obecność rodzi lęk. Marimanta wciela lęk określany przez Zygmunta Baumana jako najbardziej potworny:

Najpotworniejszy jest lęk rozmyty, rozproszony, niewyraźny, z którym nie związany, niezakotwiczony, gdy swobodnie rozprzestrzenia się nie wiadomo skąd i dokąd; gdy nawiedza nas bez zauważalnej przyczyny, gdy zagrożenie, którego powinniśmy się obawiać, wyczuwa się wszędzie, ale nigdzie nie sposób go dostrzec<sup>2</sup>.

Monstrum tego typu rozplywa się w zespół właściwości potwornych. W podobny sposób potwora jako wiązkę cech, opis oznaczany konkretną nazwą (np. Drakula), przedstawia Noel Carroll, autor *Filozofii horroru...*<sup>3</sup>. Słowo „potwór” staje się w tym kontekście etykietką na kostiumie-opisie, który mógłby przywdziać każdy bohater opowieści. Ujęcie takie pozbawia potworność stałej referencji. Marimanta przyjmująca różne formy staje się symbolem zagrożenia uniwersalnego. Straszy i atakuje wszystkich – dzieci i dorosłych. Tego typu potwory, czy raczej przepoczwarzającą się potworność, częściej niż w kołysankach dziecięcych spotyka się w tekstach czerpiących z kołysankowego repertuaru chwytów i tematów. Są wśród nich zarówno autentyczne kołysanki oraz liryki kołysankowe, jak i utwory, w których pojawiają się echa kołysanek, w tym motyw centralnego dla wielu z nich związku matki i dziecka.

## II. Przestraszona pierś i transformacje potworności

Film Claudii Llosy *Gorzkie mleko* rozpoczyna scena, w której stara Indianka śpiewa pieśń o partyzantach świetlistego szlaku, którzy zgwałcili ją w okrutny sposób i zamordowali jej męża. Owocem gwałtu jest główna bohaterka, Fausta. Dziewczyna została wykarmiona gorzkim mlekiem (tak brzmi polski tytuł filmu<sup>4</sup>). Według indiańskich wierzeń dziecko osoby skrzywdzonej za pośrednictwem mleka przejmuje doświadczenie matki, zostaje zainfekowane lękiem rozrastającym się w nim w miejscu

<sup>1</sup> F. G. Lorca, *On lullabies* [online]. Dostępny: [www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lullabies.htm](http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lullabies.htm) [16.01.11].

<sup>2</sup> Z. Bauman, *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków 2008, s. 6.

<sup>3</sup> N. Carroll, *Disgust or fascination: a response to Susan Feagin* [online]. Dostępny: [www.jstor.org/pss/4320275](http://www.jstor.org/pss/4320275) [16.01.11].

<sup>4</sup> Dosłowne tłumaczenie tytułu to „przestraszona pierś”.

duszy, która ze strachu chowa się pod ziemię. Śpiewająca umiera, a jej córka rozpoczyna walkę, by móc pogrzebać matkę. Film Llosy daje się zinterpretować jako inicjacyjna historia o dojrzwaniu, ale można spojrzeć na niego także jako na opowieść o transformacjach i rozprzestrzenianiu się potworności.

W prezentowanej historii potwór pozornie zostaje określony już na wstępie – jest nim mężczyzna-gwałcieł, który skrzywdził starą Indiankę. Fausta bierze sobie do serca doświadczenie matki, przyjmując je jako własne. Mamy tu do czynienia z tzw. międzypokoleniowym przekazywaniem traumy. Gwałt staje się źródłem generującym kolejne potwory. Potworność zaczyna się plenić i zmieniać kształty. Najciekawsza bodajże transformacja następuje w momencie, gdy Fausta, chcąc uniknąć doświadczenia matki, próbuje „na wszelki wypadek” stać się potworem dla potencjalnego oprawcy, przekształcić się z przedmiotu pożądania w istotę obrzydliwą, budzącą lęk, a więc nietykalną. Konstruując siebie-monstrum, umieszcza w swoim ciele ziemniak, świadoma tego, że jednej z kobiet w wiosce matki taki zabieg zapewnił bezpieczeństwo. Staje się potworem dla potwora.

Uniwersalny wymiar historii spotkań z potworami i transformacji potworności, jakie obserwujemy, odsłania się w momencie, w którym zaczynamy pytać o genezę lęku Fausty i próbujemy spojrzeć na fenomen gorzkiego mleka inaczej niż tylko przez pryzmat ludowej legendy.

Kwestia traum i potworów w rozwoju jednostki jest centralnym zagadnieniem teorii relacji z obiektem stworzonej przez Melanie Klein. Według psychoanalityczki dziecko początkowo nie odbiera rodziców jako spójnych postaci, ale nawiązuje relacje z obiektami cząstkowymi – w przypadku matki z piersią, stopniowo rozszczepiając ją na dobrą i złą wewnętrzną pierś. Zła pierś zagraża, wobec niej zwrócone są agresywne zachowania dziecka, przez co przyczynia się ona do powstania u niego lęku i poczucia winy<sup>5</sup>. Na rozwój dziecka wpływają przy tym zarówno cielesne, jak i psychiczne relacje z rodzicami. Wagę doświadczeń całościowych w początkowym okresie życia człowieka silnie akcentował Bruno Bettelheim. Twierdził on, że dusza małego dziecka znajduje się pierwotnie w „ja” postaci rodzicielskiej – jeśli „ja” rodzicielskie nie jest zintegrowane, także dziecko nie będzie miało szans na integrację. Dziecko na takich samych zasadach jak materię fizyczną (mleko) otrzymuje od matki materię psychiczną, i przyswajając ją, buduje z niej swoją duszę. Pokarm fizyczny i materia psychiczna przenikają się, dziecko nie

---

<sup>5</sup>H. Segal, *Wprowadzenie do teorii Melanii Klein*, Gdańsk 2005.

może żyć, jeśli nie otrzyma któregoś z nich. Jeżeli wymiotuje, może wymiotować zarówno treścią pokarmową, jak i treścią psychiczną – w odpowiedzi na niedobór miłości, negatywne emocje matki i brak poczucia, że warto żyć<sup>6</sup>.

Wydaje się, że na tej zasadzie działa gorzkie mleko, które Fausta piła w dzieciństwie, spożywając jednocześnie materię fizyczną (pokarm matki) i psychiczną (jej traumę). Tym samym wchłonęła macierzyńską pierś, rozszczępioną na pierś niszczycielską i (z)niszczoną, i uznała za prawdziwy obraz mężczyzny-potwora. Pierś pojawiająca się w tej historii należałoby jednak wyposażyć w nieco inne znaczenia niż te, które wiązały się ze złą pierśią w teorii Klein. Wewnętrzny obiekt zapewne mógł wywoływać u Fausty lęk i poczucie winy, które są naturalnymi reakcjami dziecka związanymi z jego własnymi destrukcyjnymi tendencjami skierowanymi ku matce. W tym przypadku jednak pierś została skrzywdzona nie tylko w fantazji przez dziecko (ten aspekt został pominięty), ale i w rzeczywistości – przez gwałciiciela. Zła pierś reprezentuje u Llosy przede wszystkim świat zewnętrzny, potworny<sup>7</sup>. Jednocześnie zła (przestraszona) pierś stanowi tu metonimię skrzywdzonej matki. Obrazy piersi i zmarłej przeplatają się ze sobą, obydwa mają przy tym swój aspekt monstrialny. Działają prześladawczo.

Surowe i karzące (potworne) oblicze postaci matczynej przejawia się m.in. w narzuceniu dziewczynie obowiązku pielęgnowania pamięci o gwałcie i krzywdzie. Nakaz ten tkwi w tle historii, a jego materialnym, namacalnym wyrazem jest aplikacja na poduszce zmarłej – „No me olvides”, co znaczy dosłownie: „Nie zapominasz mnie”. Czasownik w czasie teraźniejszym wskazuje na stan obecny, ale i przyszły, aplikacja stanowi diagnozę i klątwę. Presja ze strony przestraszonej piersi sprawia, że Fausta nie potrafi zerwać związku z matką i pozostaje w relacji z jej martwym ciałem – głaszcze je, myje, przytula. Trup jest obecny stale, staje się motorem działania (bo z ciałem trzeba coś zrobić). Oko kamery regularnie ukazuje go w tle, na drugim planie, a więc w podświadomości. Trup jako potwór symbolizuje toksyczną relację z matką i pielęgnowanie doświadczenia, które żyje jakimś dziwnym życiem, mimo że zgwałconej

<sup>6</sup> D. Danek, *Ludzkie, międzyludzkie*, wstęp do: B. Bettelheim, *Rany symboliczne. Rytuały inicjacji i zazdrość męska*, Warszawa 1989.

<sup>7</sup> Według Klein dziecko pierwotnie odczuwa rzeczywistość jako chaos skierowany przeciwko sobie, zagrażający. W omawianym filmie rzeczywistość zagraża w jeszcze większym stopniu ze względu na to, że jej potworny charakter potwierdziło doświadczenie matki. Por. P. Dybel, *Fantazja, trauma i rzeczywistość. Pojęcie nieświadomych wyobrażeń/fantazji u Freuda i Klein*, [w:] *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i post-strukturalizmem*, Kraków 2009.

kobiety już nie ma. Powroty traumy, która wymaga reparacji (traumy matki, którą przejęła Fausta, i jej własnej traumy związanej z tym, że jako dziecko słuchała opowieści o gwałcie), znajdują wyraz w sposobie konstruowania filmowej narracji. Kolejne sceny ukazują powracanie obrazów niosących skojarzenia z gwałtem i przemocą oraz niszczyielską siłą potwornej piersi, którą nosi w sobie Fausta. Piersi, która jak trup stale pojawia się w tle – czy to na obrazie Matki Boskiej karmiącej Jezusa, czy w postaci mleka w oglądanej przez Faustę kreskówce.

Mechanizm dochodzenia do głosu traumy (który jest oznaką pozostawania w szponach monstrum) chyba najwyraźniej widoczny jest w momencie, w którym Fausta obserwuje swoją pracodawczynię (nawiasem mówiąc, i ona gra rolę potwora w tej historii – reprezentuje prześladowczy aspekt rzeczywistości). We wspomnianej scenie bogata pianistka za pomocą wiertarki robi dziurę w ścianie, po czym oddaje narzędzie służącej. Fausta opiera wiertarkę na ramieniu i zerka na wiszący na ścianie obraz, na którym widać siedzącego w fotelu mężczyznę w wysokich butach. Kadr nie pozwala zobaczyć jego twarzy. W szybie odbija się postać z wiertarką-karabinem.

Analizowany obraz przywodzi na myśl scenę gwałtu – falliczne narzędzie przełamuje opór i wchodzi w ścianę. Przejmuje je Fausta, która rozpoznaje siebie jako ofiarę, ale i jako oprawcę-gwałciela, przeglądając się w szybie. Postać pozbawiona głowy na fotografii może być każdym, co kieruje uwagę ku problemowi kata i ofiary, a przy tym oddaje emocje dziecka kołyszącego się między miłością i chęcią zniszczenia obiektu matczyngo. Odsłania się skomplikowany obraz relacji matki i dziecka – Fausta prawdopodobnie przypominała matce traumę (stała się wcieleniem pamięci o potworze-gwałcielu), matka z kolei karmiła córkę lękiem i poczuciem winy, czyniąc jej rzeczywistość potworną.

Kilku słów komentarza wymaga symbolika ziemniaka umieszczonego w ciele. Umożliwia on dosłowne zamknięcie się kobiety na świat i na mężczyznę, a przy tym hamuje krwawienie miesięczne (znak płci), dając w zamian inne krwawienie, krwotok z nosa. Spożyte przez Faustę mleko zostaje wydalone z jej organizmu pod postacią krwi przy każdym przypomnieniu traumy. Warto w tym miejscu wspomnieć, że w rytach inicjacyjnych ludów pierwotnych, które mogły mieć na celu zaprzeczenie różnicy płci, krew płynąca z rany po nacięciu podłużnym męskich genitaliów określano mianem mleka<sup>8</sup>. Obecność ziemniaka w ciele Fausty powoduje na równi z przemieszaniem płynów ustrojowych (krwi

---

<sup>8</sup>B. Bettelheim, *Rany symboliczne*, s. 219.

i mleka) wytarcie płci, dzięki czemu dziewczyna zyskuje upragniony status dziwołoga, hybrydy, męsko-damskiej krzyżówki. Potworność Fausty jest przy tym utajona, gotowa do ujawnienia się w przypadku ataku potwora-gwałciiciela. Po przepracowaniu traumy i po nawiązaniu pozytywnej relacji z obcym mężczyzną (ogrodnikiem) Fausta wypowiada słowa: „Zabierz go ze mnie”, co w wymiarze psychicznym jest odpowiednikiem projekcji na zewnątrz traumy matki, obrazu przestraszonej piersi i metaforą przejścia do pozycji, w której możliwa jest integracja podmiotu. Ziemiak, który miał stanowić obronę przed potworem, sam okazuje się potworny. Jest wstrętny, żywy i martwy jednocześnie, rozrasta się, przybierając kształt pająka. Stanowi jedno z trzech (obok trupa i piersi) najwyraźniej obecnych w filmie wcieleń potworności. Wiemy, że powoduje zakażenie narządów rodnych. Ta i inne cechy – niewidoczna obecność, umieszczenie wewnątrz, stałe rozrastanie się – pozwalają na zinterpretowanie go jako symbolu najbardziej przerażającego monstrum, jakie staje na drodze Fausty – monstualnego lęku, który można za Hugh Lagrange’em określić jako pochodny, przejawiający się jako stałe poczucie bycia wystawionym na niebezpieczeństwo<sup>9</sup>. Jest symbolem ambiwalentnym. Ziemiak potworny, schowany w ciele, pozostaje niewidoczny. Usunięty z ciała zakwita. Symbolizuje potwora, ale może wróżyć szczęśliwe małżeństwo. Panna młoda musi obrać ziemiak tak, by powstała jedna długa obierka. Zestawienie obrazu stóp Fausty i wyciętych kielków z obrazem stóp jej kuzynki i obierkami wróżącymi szczęśliwy los niepokoju. Potworność okazuje się nieuchwytna, wnika w obiekt, trwa w nim, znika. Jak kołysankowa marimanta.

Powrót do pierwszej sceny, w której odsoniła się trauma, nasuwa jeszcze jedno pytanie – kim jest matka infekująca dziecko mlekiem-trucizną, zmuszająca je do walki z lękiem, którego nie powinno doświadczyć, skoro nie przeżyło gwałtu? Sadystką? Ofiarą? Kobieta, która zapatrzyła się w potwora noszonego w pamięci, i zapomniała, że grozi to narodzinami dziecka potwornego lub opętanego przez potwory<sup>10</sup>?

### III. Gorzkie mleko w tekstach kołysanek

Wśród „moralnych” potworów wysoką pozycję zajmują dzieciobójczynie. Przyczyną ekstremalnie negatywnej społecznej oceny jest – jak

<sup>9</sup> Cyt. za: Z. Bauman, *Płynny lęk*, s. 8.

<sup>10</sup> Motyw matki, która z powodu przyglądania się monstrowi i dziwołogom rodzi dziecko o potwornym wyglądzie jest od dawna obecny w kulturze. Zob. np. A. Wieczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009.

przekonuje Dorothy Roberts, autorka publikacji „Motherhood and crime”<sup>11</sup> – przekonanie o naturalności miłości macierzyńskiej i macierzyństwie jako powołaniu i podstawowej roli społecznej kobiety. Według Roberts kobieta z chwilą urodzenia dziecka w pewnym sensie traci podmiotowość, co wyraża się w społecznie przyjętym przekonaniu o naturalności bezgranicznego poświęcania się matki dla dobra dziecka<sup>12</sup>. Skojarzenia z dzieciobójstwem i pytania o granice ludzkie/nieludzkie w odniesieniu do matek są prowokowane przez treści niektórych pieśni śpiewanych przy kolebce. Biorąc pod uwagę teorię Bettelheima dotyczącą znaczenia treści psychicznych w rozwoju dziecka, można by przemyśleć potworność treści części autentycznych i literackich kołysanek oraz ich „dzieciobójczy” wymiar.

Spotkanie z potworem (doświadczenie traumatyczne) stanowi punkt centralny wielu autentycznych kołysanek. W części z nich postać potwora jest obsadzona przez którąś z bestii wymienionych na wstępie, w innych wyczuwa się potworność, która została zetykietkowana i określona mianem marimanty. Są jednak i takie kołysanki, w których potworność wydaje się czaić w obrębie relacji między matką i dzieckiem. Z autentycznych kołysanek śpiewanych dzieciom pochodzą sformułowania typu – „jeśli to dziecko nie przestanie płakać, złapię je za nogę i uderzę nim w ścianę. Wtedy na pewno przestanie płakać”<sup>13</sup>; „Może byś tak umarł, może księża Cię zabiorą, może księża Cię zabiorą do grobu, śpij”<sup>14</sup> (w oryginale tej kołysanki pojawia się słowo *croak*, które można tłumaczyć jako ‘kopnął w kalendarz’, ‘wykitował’); „Baj da baj, co prędzej umieraj! Umrzyj co prędzej, będzie chować weselej, wywieziemy ze wsi, zaśpiewamy »świętych«, pochowamy, zagrzebiemy i od grobu odejdziemy”<sup>15</sup>. Część z nich mogła nieść ulgę matkom, które wyśpiewywały złość i zmęczenie, ale nie zamierzały wprowadzać gróźb w życie. Tego typu teksty różnią się od tekstów piosenek, w których mityczne monstra pojawiały się na moment, groziły pożarciem, a dziecko uciekało przed nimi w sen. W tamtych kołysankach potworem było coś, co obce i inne, w przytoczonych fragmentach stawała się nim na chwilę

<sup>11</sup> D. E. Roberts, *Motherhood and crime*, „Social Text” 1995, no. 42 [online]. Dostępny: <http://www.jstor.org/stable/466666> [03.12.10].

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> L. del Giudice, *Ninna-nanna-nonsense? Fears, Dreams, and Falling in the Italian Lullaby*, „Oral Tradition” 1988, 3/3 [online]. Dostępny: [journal.oraltradition.org/files/articles/3iii/3\\_giudice.pdf](http://journal.oraltradition.org/files/articles/3iii/3_giudice.pdf), [28.04.10, tłum. B.S.].

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2.: *Kultura duchowa*, cz. 2, Kraków 1968, s. 740.

osoba najbliższa i kochana. Potworna kołysanka, często osadzona w życiu, mogła być gorzkim mlekiem dla dzieci, które rozumiały jej treść. Jean Starobinski po dokonaniu przeglądu chorób człowieka stwierdził, że „istnieją choroby [...], które rozprzestrzeniają się [...] przez słowa, które odgrywają rolę czynników zakażających”<sup>16</sup>. Tak mogły działać kołysanki, zwłaszcza jeśli wrażenia wywołanego przez potworne słowa nie zacierały oznaki macierzyńskiej miłości.

Pytając o potworność matek, można by przywołać postać mitycznej dzieciobójczyni, Medei. Zbrodnia, którą popełniła, wydaje się straszna (Medea pozostaje modelowym potworem w ocenie społecznej), bywa jednak interpretowana jako akt miłości – ocalenie dzieci przed gorszą śmiercią z cudzych rąk. Motyw matki mordującej dziecko, by oszczędzić mu bólu, powraca m.in. w dokumentach i w literaturze czasu wojen. Wśród liryków stworzonych przez więźniów obozów koncentracyjnych zachowały się przejmujące kołysanki<sup>17</sup>. Powtarza się w nich wyraźnie artykułowane życzenie śmierci dziecku, które zmusza do życia matkę. Potworność tekstu wypływa z potworności kontekstu. Podobne motywy są obecne w kołysankowych utworach literackich, często w tych, których geneza mogła się wiązać z jakimś wydarzeniem z biografii twórcy lub doświadczeniem traumatycznym, niekoniecznie przeżytym przez autora. Tego typu utworem jest *Kołysanka* Anny Świrszczyńskiej, w której czytamy: „Umrzyj, mój mały synku, Ucieknę z domu mojego męża. [...] Ucieknę z tego świata”<sup>18</sup>, skoncentrowana na doświadczeniu czarnoskórej kobiety żyjącej w społeczeństwie patriarchalnym. Kołysanki poetyckie, w których wyczuwalna jest potworność, często skupiają się wokół wydarzeń generujących traumy – wojen, śmierci, zbrodni, chorób. Doświadczenie traumatyczne, dotknięcie niezrozumiałej i potwornej rzeczywistości staje się w nich, jak w filmie *Llosy*, generatorem potworności. Monstra z kołysanek poetyckich i utworów „kołysankopodobnych”, rzadko służących usypianiu dzieci, są nieuchwytnie, wiszą w powietrzu, zlewają się z lękiem, tworzą potworną atmosferę wierszy, które zamiast usypiać budzą albo zaświadczać o niemożności snu. Wyssana z piersi groza panuje nad światem przedstawionym, w którym niby potwora nie ma, ale monstrum może nagle stać się każdy – matka zabijająca dziecko, żeby nie cierpiało, nieznajomy gotowy zamordować żydowskiego chłopca („Uśnij, moje dziecko. / Jeszcze nie przyszli po

<sup>16</sup> Cyt. za: Z. Bauman, *Płynny lęk*, s. 90.

<sup>17</sup> M.in. w książce: K. Strzelewicz, *Zapis. Opowieść Aleksandra Kulisiewicza*, Kraków 1984.

<sup>18</sup> A. Świrszczyńska, *Kołysanka*, [w:] *Czarne słowa*, Kraków 1967.



nas. / Jeszcze nie przyszli nas zabić<sup>19)</sup>, mówiący pozbawiający złudzeń („Nie warto ci myć zębów ani płukać gardła. / Po co ci szersze piersi, rośniejsze ramiona? / Aby je jedna kropla na wylot przeżarła, / Aby pierś była głębiej kulą przewiercona<sup>20)</sup>), człowiek w społeczeństwie opanowanym przez przemoc („sen dziecka czy to możliwe / tamte już pod ziemią / (Biesław, 3 września 2004)<sup>21)</sup>).

„Potwór”, który wszczepia w organizm dziecka traumę jak stara Indianka z filmu *Llosy* czy kołysankowe „matki” zapowiadające śmierć, w zasadzie robi to, co robiły matki w kołysankach dziecięcych – mówi o tym, że w życiu bywa źle. Różnicą jest stopień, w jakim osoba mówiąca angażuje w opowieść własne lęki. Zaczynają one dominować, gdy u genyzy utworu leży traumatyczne doświadczenie rzeczywistości. W pewnym sensie (ale chyba nie ten sens jest najistotniejszy) nadal mamy do czynienia z osławianiem odbiorcy z koniecznością stawienia czoła wydarzeniom, którym nie da się zapobiec. Nadal ostrzega się, że – jak pisze Jolanta Brach Czaina – „na straży pełnego uczestnictwa w istnieniu stoi osobiste zagrożenie<sup>22)</sup>”. Ostrzeżenia i zapowiedzi są o tyle bardziej drastyczne, że nie pozostawia się złudzeń co do charakteru ucieczki w sen. Podmiot takich kołysanek wie, że zaśnięcie stanowi jedynie chwilowe odsunięcie problemu, nie kryje przy tym, że nie zna lepszego sposobu na umknięcie potworności i że jest podmiotem słabym, pozostającym w szponach lęku. Problematiczna pozostaje kwestia, na ile kołysanka konstruowana w ten sposób mogłaby być pieśnią dla dziecka i czy dziecko (odbiorca) istnieje w niej jako uczestnik komunikacji (czy ze względu na nie porusza się określone tematy). Następuje tu znaczące przesunięcie akcentów. Bardziej niż pieśnią dla odbiorcy, kołysanka staje się skargą prześladowanego przez lęk podmiotu, nad którego głową wisi zmiennokształtna, nieuchwytna potworność. Potworność odczuwana jako niepewność i nieracjonalność rzeczywistości ujawniająca się najboleśniej w momencie, gdy ciała dotyka doświadczenie, pamięć lub zapowiedź traumy, zwłaszcza traumy związanej z wydarzeniem granicznym.

---

<sup>19</sup> W. Słobodnik, *Kołysanka z getta*, [w:] *W cieniu syreny i wierzby*, Warszawa 1963.

<sup>20</sup> A. Słonimski, *Kołysanka*, [w:] *Poezje zebrane*, Warszawa 1964.

<sup>21</sup> J. Fiedorczuk, *Kołysanka*, [w:] *Tlen*, Wrocław 2009.

<sup>22</sup> J. Brach-Czaina, *Otwarcie*, [w:] *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 26.

Beata Stefaniak

**Horror sucked from the breast.  
Notes on lullabies, monsters and trauma**

The essay focuses on the problem of trauma and the fear which it yields, and which becomes the source of monstrosity. "An encounter with a monster" (a traumatic experience) becomes a central element of numerous lullabies of various types (both: folk and literary ones). The analysis of lullabies' fragments as well as of the selected motifs of the film *The milk of sorrow* (*La teta asustada*, directed by Claudia Llosa) aims to show the presence of monsters in the relationship between mothers and children, and their role in the development of an individual. The author also tries to show the complex relations between fictitious monsters and an image of a monstrous and incomprehensible reality