

Teksty Drugie 2006, 3, s. 135-147



Figury czasowości w „Tworach” Marka Bieńczyka.

Jakub Muchowski

Jakub MUCHOWSKI

Figury czasowości w *Tworach* Marka Bieńczyka

Próg tekstu

Skoro historia nie jest nauczycielką życia i jeżeli wpatrując się w przeszłość nie dowiem się niczego o przyszłości, lecz przeciwnie, zwracając się ku niej, ujrzę jedynie dymy i zgliszcza, i usłyszę niepojęte krzyki cierpiących, to po co pisać/czytać o przeszłości? Czym może być dla mnie myślenie historyczne, gdy jestem przekonany, że dziejami rządzi *Tyche* wraz z nieuchronnie wszystko pochłaniającym *Kronosem*? Co mogę powiedzieć o sytuacji opowiadania o przeszłości, a więc o sposobie narracji, postawie narratora, miejscu słuchacza, gdy zgadzam się z Arturem Sammlerem, bohaterem powieści Saula Bellowa, mówiącym, że to właśnie pisarze i historycy „wbazgrali” jednostkę ludzką w Historię^{1/}? Czy jednak krzyk ofiar ciągłej katastrofy” nie żąda ode mnie odpowiedzi, nie domaga się mowy żałoby? W powyższych pytaniach streszcza się doświadczenie czasu, będące udziałem człowieka późnej nowoczesności. Tę perspektywę czynię punktem wyjścia dla ćwiczenia z krytyki tematycznej, której przedmiotem jest powieść o Zagładzie – *Twórki* autorstwa Marka Bieńczyka.

Co jest dla Marka Bieńczyka tym pierwotnym doświadczeniem egzystencjalnym, gdzie znajdują się źródła *Tworek*, co stanowi początek wszystkiego? To pytanie o Pouletowską „myśl nieokreśloną, o pierwotną myślową rzeczywistość, [...] ukrytą i dość niewyraźną, od której twórcy poryw autora musiał uwolnić się po to, by ujawnić się na zewnątrz i spełnić ostatecznie w mniej lub bardziej określonych tekstach”^{2/}. To zarazem pytanie o doświadczenie, którego *Twórki* są przepracowaniem, aktywnością interpretacyjną i konstrukcyjną; dla którego tekst jest sce-

1/ S. Bellow *Planeta Pana Sammlera*, przeł. L. Czyżewski, Warszawa 1999, s. 279.

2/ G. Poulet *Myśl nieokreślona*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2004, s. 278.

na, gdzie rozgrywa się przeżycie i pragnienie. Zatem wszystko rozpoczyna się od „na początku było pismo”³ – od list S., o którym w wywiadzie Bieńczyk mówi: „Nosilem ten list w sobie przez może 20 lat; znałem go od dawna, czułem się jego mimowolnym adresatem, przypadkowym dłużnikiem”⁴. U źródeł opowieści jest mający zobowiązujący charakter krzyk. Krzyk jest wezwaniem, zaś narastająca świadomość wołającego z przeszłości głosu doświadczeniem pojedynczym, bardzo intymnym i osobistym, nakładającym na pisarza brzemię, zadającym ranę. Jest Cełanowskim „Powiedz także i Ty”. Gest Innego wywołuje anamnezę, przypomnienie w przypadku autora *Tworek* z konieczności zapośredniczone; jednocześnie niszczy tożsamość Ja, oczyszcza z dyskursów i socjolektów, z wszelkiej formy i zakorzenienia, pozbawia miejsca w świecie i umieszcza w przestrzeni pierwotnej, nieokreślonej. Jest to miejsce pomiędzy wezwaniem i odpowiedzią, pustką i formą, opowiadaniem i Historią. Przywoływany umieszczony zostaje na progu nieobecnego i obecnego, między nieusuwalną pustką, a dyskursem holockustowym. Bieńczyk jest pisarzem świadomym, krytykiem i literaturoznawcą; zna problematykę sporów filozoficzno-estetycznych dotyczących reprezentacji Zagłady, które wraz z artystycznymi reprezentacjami Shoa są horyzontem dla jego wspomniania. Przechylenie myśli nieokreślonej to miejsce wyboru, w którym Bieńczyk, na chwilę przed tym, zanim zacznie pisać, jeszcze przed wyborem języka i stosownego sposobu figuralizacji, nim zdecyduje się być autorem mowy żałoby, uznaje siebie za adresata wezwania⁵.

Rozpoznaję *Tworki* jako przestrzeń pracy interpretacyjnej i inwencyjnej Bieńczyka nad przeżyciem utraty. Moim zadaniem – by uściślić przedmiot tego tekstu – będzie „ujawnić w konstrukcji literackiej punkty skupienia, figury, nieoczekiwane miejsca, które sygnalizują jednocześnie działanie osobistego doświadczenia i artyzmu”⁶; będzie odkrycie zasadniczych momentów struktury narracji, w których rozgrywa się akt zapisu przeżycia nieobecności; miejsca węzłowe dla przeformułowania porządku rzeczywistości w porządek opowieści. Odczytując *Tworki*, podążając za autorem w jego przepracowywaniu przeżycia, poszukuję odpowiedzi na pytanie o jego doświadczenie czasu, o sposób egzystencji w Historii i o pisanie o przeszłości.

Mowa żałoby

„Przychodzę więc nawoływany, przesyłkę odbieram, własnym podpisem ten nieproszony, nieadresowany dar na tyłu stronach kwituję” (T, s. 194). Książka Bień-

3/ M. Bieńczyk *Tworki*, Warszawa 1999, s. 7. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście po skrócie T.

4/ *Słowo w akcji. Rozmowa Mai Wolny z Markiem Bieńczykiem*, *Polityka* 2000 nr 5.

5/ Por. E. Rewers *Pustka i forma*, „Teksty Drugie” 2003 nr 2/3.

6/ J. Rousset *O czytaniu form*, przeł. M. Żurowski, w: *Szkola Geneewska w krytyce. Antologia*, red. J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 265.

czyka to odpowiedź na krzyk Innego, którego już nie ma. Pisarz stoi tu wobec śmierci Innego, wobec nieobecności Żydów polskich, która go poprzedza i domaga się, by coś napisał, by wygłosił mowę żałoby. Słowom wezwania, powiada Bieńczyk, „trzeba dać wreszcie szansę wypełnienia całej linii, pełnego oddechu od marginesu do marginesu, teraz kiedy już po wszystkim albo i wszystko jedno” (T, s. 7). Stronice *Tworek* są owego krzyku rozpisaniem, rozsnuciem w historię Jurka i Soni, tragiczną opowieść o grupce Żydów ukrywających się podczas wojny w szpitalu psychiatrycznym w *Tworach*.

Tekst *Tworek* jest odpowiedzią na nawoływanie nieobecnego: „Toteż myślę, że właśnie po tych wykrzykniczkach mogę pojechać niczym po szynach, po magicznych torach w tamte okolice [...] po nich na tamtą stronę” (T, s. 9). Pisanie będące oplakiwaniem straty Innego, staje się pewnym sposobem bycia. W jednym z wywiadów Bieńczyk powiada: „mówiąc o rzeczach ostatecznych [...] nie mogę nie angażować w to mówienie całości siebie, całości mego doświadczenia”⁷. Aby dokonać egzystencjalnej lektury *Tworek*: zapytać o pisanie o utracie, o postaci mowy żałoby i nowoczesne doświadczenie czasu, sięgam po inny tekst Bieńczyka *Rue des Ecoles*⁸, będący mową żałoby po Rolandzie Barthesie. W artykule tym Bieńczyk opowiada historię nigdy przez Barthes’a nienapisanej powieści, której tworzenie miało być oplakiwaniem śmierci matki pisarza. Wynikłe z takiego poprowadzenia procesu interpretacji porównanie Barthes’a i Bieńczyka wydaje się celowe, lecz ma ono charakter praktyczny, niewartościujący.

Barthes, który wiedział o powieści wiele, nigdy żadnej nie napisał. Właśnie owa wiedza, samoświadomość, pewna hiperrefleksyjność nie pozwalała mu wyjść poza pisanie, które nazywał powieściowością bez powieści. Ta ostatnia forma, autoreferencjalna i posługująca się nieuchronnym dla dyskursu ironicznego fragmentem, pozwalała na formalną i tematyczną naiwność i niewiedzę. Bieńczyk cytuje wypowiedź Barthes’a o książce *Roland Barthes par lui-même*: „To nie podmiot intelektualny utożsamia się z tym, co wypowiada, lecz inny podmiot, podmiot powieściowy, który zgadza się wygłaszać idee czy sądy uznane przezeń za nieco głupie...” (R, s. 422). Pisze teksty, które „nie chcą być rozumiane”: postępuje tu zgodnie z własną tezą, że istotą pisania jest „ukrycie odpowiedzi na pytanie: kto mówi?”⁹.

Przełom nastąpił po śmierci matki pisarza. Po tym zdarzeniu pisanie nabiera dla Barthes’a nowego znaczenia, staje się pisaniem ze względu na śmierć ukochanego Innego. Używa on wtedy sformułowania „przeskoczyć siebie”, a więc obejść siebie jako krytyka, literaturoznawcę, zawiesić świadomość i wiedzę. Pragnie dokonać skoku-w-powieść: odejść od fragmentu, eseju, od destrukcyjnej dla powie-

7/ *Imię Soni. Rozmowa Marka Bieńczyka z Wojciechem Chmielewskim*, „Rzeczpospolita” 1999 nr 159.

8/ „Literatura na Świecie” 2004 nr 1/2. Dalsze cytaty lokalizuję w tekście po skrócie R.

9/ Patrz R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 35.

ściowej ciągłości ironii: „Porzucić grę w głupstwo, cudzystowy, przestać ustosunkowywać się do charakteru wypowiedzi (alibi powieściowości, różnorodności mego ja). Bez wyrozumiałości. Bez udawania” (R, s. 418). Jednocześnie horyzontem dla jego myślenia o pisaniu jest ambiwalentność mowy żałoby: z jednej strony powieść dialektyczna, prowadząca do syntezy, powrotu do świata, ale i powtórnej utraty Innego, zaś z drugiej strony narracja fragmentaryczna, zanikająca, zmierzająca ku zamiłknięciu, posługująca się anakołutem i ironią, figurami momentu i zdarzenia, czasowości niedialektycznej, która odrzuca rzeczywistość i życie bez innego¹⁰. Barthes nigdy nie napisał powieści – jego praca żałoby została przerwana przez śmierć.

W następujących później rozważaniach Bieńczyka nad tym, dlaczego Barthes nie napisał powieści, pytanie o pisanie jest jednocześnie pytaniem o doświadczenie czasu i świata: „czy anakołut nie jest pokusą nicości, nie jest jedyną, prawdziwą miarą czasu, czy krzyk cierpiącego jest wyłącznie niepojętym skowytom, bezdenną skargą, otchłannym dźwiękiem samotnej chwili” (R, s. 433). Pierwszą odpowiedzią jest paradoks: pisanie nie może istnieć bez rany, bez nieobecności, zarazem jednak ból utraty uniemożliwia jego trwanie. W wywiadzie dla „Rzeczpospolitej” Bieńczyk powie: „Nie może być literatury bez Innego, bez pragnienia, bez tęsknoty za nieosiągalną obecnością”¹¹, natomiast w innym miejscu, omawiając pracę żałoby Barthes’a, pisze: „Z tej śmierci, z tego po niej bólu nie może zrodzić się żadna «składniowa» więź ani z własnym ja, ani ze światem; synteza nie nadchodzi; czasu zawsze brak, gdyż w chwili, która jest, nie pojawia się żadne oczekiwanie, wypierana jest wszelka przyszłość” (R, s. 432). Piszący mowę żałoby doświadcza czasu jako nieciągłego, jako momentu. Jest „mizochronikiem”, odrzuca wieczność i trwanie, odwraca się od historiozofii oraz odnosi się z pogardą i wstrętem do historii. Posługuje się określonym sposobem pisania: narracjami z nielinearnym lub zredukowanym do minimum czasem opowiadania, formami niedialektycznymi: skrawkami, okruchami, aforyzmem, parabazą, anakołutem, parataksą.

Inaczej na potrzebę pisania o utracie innego odpowiada Bieńczyk. Komentując pracę żałoby Barthes’a, sformułował on, jak sądzę, pewien własny projekt pisania mowy żałoby. Nie ma on charakteru określonej i spójnej koncepcji, jednak uzupełniony o wypowiedzi pochodzące z innych tekstów krytycznoliterackich pisarza może stanowić podstawę dla interpretacji *Tworek*. W *Rue des Ecoles* Bień-

10/ W książce *Chambre claire* Barthes pisze: „Mówi się, że żałoba w swym postępującym trudzie zaciera powoli ból. Nie mogłem i nie mogę w to uwierzyć. Gdyż dla mnie Czas eliminuje tylko bezpośrednie uczucie utraty (nie płaczę), to wszystko. Jeśli jednak chodzi o całą resztę, wszystko trwa bez zmiany. Przecież utraciłem nie obraz (Matki), ale istotę, i nawet nie istotę, lecz jakość (duszę), nie niezbędną, lecz niezastąpioną. Mogłem żyć bez Matki (wszyscy to czynimy, wcześniej czy później), ale to życie, które mi pozostało, będzie na pewno do końca nie-do-pojęcia (bez wartości)” (R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 128).

11/ *Imię Soni...*

czyk mówi o pisaniu, w którym „zderza się cierpienie chwili i konieczność trwania” (R, s. 432). Wyjaśnia ten paradoks za pomocą emblematu: rannego w stopę mężczyzny, który krzycząc z bólu jednocześnie wykonuje precyzyjne ruchy pozwalające mu poruszać się po ulicy i następnie wsiąść do taksówki: „spotykała się w nim nieograniczona siła bólu i ograniczona konieczność [...] cierpiąc i wykrzykując rozpacz, mężczyzna wykonywał gesty życia, które miało trwać dalej, musiało trwać dalej [...] układać się w jakąś, choćby najstraszniejszą całość” (R, s. 415). W tym przypadku Żałobnik, zwracając się ku światu, starając się nie „zrywać” swych więzi z rzeczywistością tworzy precyzyjny tekst:

Powieść jest próbą składniowej weryfikacji świata, odnalezienia jego składni, znalezienia czy raczej dorzucenia czasu tam, gdzie go „zawsze braknie”. Jakkolwiek wewnętrznie niejednolita, zapożyczająca u innych gatunków [...], odpowiada swą rozciągłością na rozciągłość świata. [...] usiłuje wyrwać krzyk i żalobę z niepowtarzalnego, jednorazowego, samotnego, bezpańskiego ujawnienia i wprowadzić je w ciąg zdarzeń spojonych, ułożonych w czasie. (R, s. 432)

Uzupełnieniem dla tych wypowiedzi jest fragment z innej książki Bieńczyka *Oczu Dürera*, mówiący o powieści „powieściowej”, formie nieodkrytej, niedialektycznej, która „pozostawiałaby jeszcze przestrzeń do wypełnienia, [...] zostawiała wciąż dźwięczące, może słabnące, ale może też nieznużone echo”¹². Tak sformułowany program nigdy niekończącej się mowy żałoby poprzez „perfekcyjne pisanie” pozwala łączyć teraźniejszość z przeszłością i uczynić nieobecnego obecnym. Ów zawsze otwarty charakter pracy oplakującego znajduje swoją realizację w końcowych fragmentach *Tworek*: „Tim tam, tim tam, ti ti tam, tam Sonia i tu Sonia, ti tam, tam nie żyje Sonia, tu trwa dźwięk, tu Sonia nie Sonia podpisana literką imienia woła i woła, nieustannie coś przesyła” (T, s. 194), opowiada narrator, dodając: „wołam, tak, przyjdźcie najlepiej wszyscy w dowolnym czasie, który będzie się stawał, przyjdźcie ze wszechstron, [...] potwierdźcie, pokwitujcie [...], dorzucić” (T, s. 194). Mowa żałoby jest tu powtórzeniem, powrotem, opowiedzeniem na nowo i nawoływaniem, otwarciem czasu na nowe powtórzenia, by inni, czytelnicy, również odpowiedzieli raz jeszcze. Oplakiwanie – powieść, nie jest końcem pracy żałoby: Jurek adresat listu musi „już zawsze [...] obracać te zdania w snach jak młyński kamień, żuć jak cierpką witaminę i własną łzę po przebudzeniu” (T, s. 166), przepracowanie, strawienie utraty innego jest niemożliwe.

Pisanie mowy żałoby, jako „powtarzanie” nie jest tu rozumiane w duchu nauk Zygmunta Freuda. Bardziej niż za psychoanalitykiem Bieńczyk podąża za Sørenem Kierkegaardem. O ile dla Freuda powtarzanie, jeżeli było poddane kontroli, służyło terapii prowadzącej do zakończenia żałoby, o tyle dla Kierkegarda powtarzanie było nie tylko środkiem, ale zarazem celem; było nieskończone, każdego

^{12/} M. Bieńczyk *Oczu Dürera*, Warszawa 2002, s. 379-380.

dnia rozpoczynane od nowa¹³. Ten sposób myślenia o mowie żałoby odtworzony jest w kolistej kompozycji *Tworek*. Początkiem tekstu jest list S., który stanowi źródło opowieści, wezwanie dla oplakującego, z niego wychodzi mowa żałobnika i do niego też na powrót dociera, od niego zaczyna swą lekturę czytelnik i na nim też kończy. List jest miejscem, w którym cykl narracji się otwiera i zamyka, ale i znów otwiera w wezwaniu do powtórzenia. Nawołuje czytelnika do niekończącej się lektury, ale i do odpowiedzi o charakterze konstrukcyjnym – do opowiedzenia historii Soni na nowo. Takim wezwaniem jest, sygnujący list, inicjał nieobecnego: „Bo przecież te dwie podkowy jednej litery, choćby były najtwardsze, choćby każdy dzień na nowo osłabiał arcyłudzkie dłonie, pozwalają się rozpisnąć; rozprostować w jedną linię od S do a” (T, s. 193).

W opowieści odpowiadającej na nawoływanie, S. znów może być nazwana Sonią. Imię własne, które wraz ze śmiercią Innego straciło sens, znów sens ów posiada: „Inicjał powtórzony dał znów początek, bo Soni już nie było, już jej nie starczyło [...] czy nie wzmocniła, nie wydrżała tego powtórzenia jakimś ostatnim tchem [...] dwie linijki niżej powtórzyła «S», w postscriptum wprawiła swoje imię w rezonans, w ciche, ciche echo” (T, s. 193).

Dyskurs afektywny

W *Tworkach* kropka nie jest równoznaczna ze śmiercią. Cykl, powrót, ciągle odtwarzanie zostało wpisane w tekst Bieńczyka po to, by wymknąć się kresowi, by opóźnić moment odejścia drugiego. Jak pisze Barthes: „Językowa inscenizacja oddala śmierć innego”¹⁴. Celem pisania o przeszłości staje się jej uobecnianie. Bieńczyk powie „chcę, by to zobowiązywało – bo, po co dzisiaj inna wobec przeszłości literatura”¹⁵. Uczynienie zasadniczym celem dyskursu o przeszłości uobecniania, spotkanie z Innym z przeszłości, oplakanie jego utraty, jest wprowadzaniem doń afektów: dyskurs o przeszłości staje się dyskursem afektywnym.

Komentując swą książkę, Bieńczyk powiada: „Ja z moimi bohaterami, z tymi ludźmi, którzy zginęli, nawiązuję relację miłosną”¹⁶. Podmiot zakochany i podmiot oplakujący łączą się tu we wspólnym pragnieniu nieobecnego. Jak pisze Barthes, podmiot zakochany, nie mogąc znieść nieobecności drugiego, manipuluje ją, tworzy fikcję, w rolach bohaterów obsadza siebie i Innego; posługuje się językiem, by „przedłużyć tę chwilę, opóźnić jak tylko się da moment, w którym inny mógł-

13/ Z. Freud *Przypominanie, powtarzanie, przepracowanie*, w: T. Pospiszyl Zygmunta Freuda. *Dzieło i człowiek*, Warszawa 1991; S. Kierkegaard *O równowadze między tym, co estetyczne i tym, co etyczne, w kształtowaniu się osobowości*, przekł. K. Toeplitz, w: tegoż *Albo, albo*, t. 2, Warszawa 1976, s. 303.

14/ R. Barthes *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 56.

15/ *Imię Soni...*

16/ Tamże.

by przesunąć się nagle z nieobecności w śmierć¹⁷. To pragnienie uobecniania i lęk ponownej utraty najbardziej uwidacznia się we fragmencie, w którym narrator bezpośrednio zwraca się do Soni, składając jej urodzinowe życzenia:

Życzę Ci przeto, a nawet proszę, byś została tu na zawsze, nie odchodziła dalej niż na długość ścieżki od bramy do łąki i za żadne skarby nie szła za tory. Żebyś zawsze była pod ręką jak litery pod piórem i jak rymy żeńskie. Jeśli chcesz, jak Mefisto dam Ci wieczną młodość i zupełnie nie jak Mefisto sam za nią zapłacę, życiem, śmiesznością, stanowiskiem, gotówką, bylebyś tylko Tworek nie opuszczała, wydeptywała wciąż ich żwirowe alejki. (T, s. 93)

Bieńczyk tworzy tekstową przestrzeń spotkania z Sonią, ustanawia arenę dramatu, rozdziela role: jest narratorem, który uobecnia i Jurkiem, który pragnie – kocha i opowiada. W mowie żałoby dla Barthes'a powiada: „Tak właśnie głupio, głupawo [...] myślę: prawdziwa powieść, to taka, po której lekturze czuję, że ma formę namacalną i trójwymiarową, że mogę uchwycić ją niczym przedmiot lub wkroczyć w nią jak do komnaty” (R, s. 430). Pisząc „głupią”, posiadającą narracyjną ciągłość powieści, Bieńczyk tworzy miejsce, w którym nieobecny może zamieszkać, znaleźć schronienie. Zarazem, stając się podmiotem dyskursu afektywnego – banalnego, „nieco głupiego” i obscenicznego, odsłania się, naraża się na „śmieszność”. Wchodząc w przestrzeń powieści miłosnej, Bieńczyk dokonuje skoku, „przeskakuje siebie” jako krytyka i literaturoznawcę. Zawiesza swoją wiedzę, refleksję, zdziwienie, by wkroczyć w tamten świat, „po magicznych torach w tamte okolice [...] po nich na tamtą stronę” (T, s. 9), i przeżywać tamte” wydarzenia.

Projekt wkroczenia w dyskurs afektywny jest jednak projektem podwójnie niemożliwym. Uobecnienie jest utopią, gdyż wymaga języka pierwotnego, rajskiego, w którym *signifiant* jest tożsamy z *signifié* „czystego języka” Waltera Benjamina, w którym nazwa i rzecz stanowią jedność. Taki język jednak wskutek „zerwanego kontraktu”, którego nieodwracalny charakter zatwierdził „drugi upadek” – Holocaust, jest współczesnym niedostępny. Obok niemożliwości medium uobecniania, aporetyczny charakter ma sytuacja podmiotu wypowiedzi, gdyż nie można pogodzić roli żałobnika i pisarza, jednocześnie oplakiwać i zapisywać utratę. Barthes opowiada o Mallarmé, który, aby napisać mowę żałoby po śmierci swojego dziecka, dokonuje rozdzielenia rodziców: „Matko, płacz / Ja będę myślał”¹⁸, lecz tym samym umiejscawia się poza dyskursem afektywnym.

Precyzyjne pisanie

Splecone ze sobą pisanie i cierpienie, uobecnianie i świadomość zawodności języka, opór wobec akceptacji utraty i konieczność dalszego życia, chwila i trwanie – te wzajemnie znoszące się przeciwieństwa istnieć mogą, jednocześnie razem

17/ R. Barthes *Fragments...*, s. 56.

18/ Por. tamże, s. 152.

i oddzielnie, w obrębie retoryki. Praca w materii języka, perfekcyjne pisanie pozwala skonstruować podwójną wypowiedź. Emblematem takiego pisania jest ów, przywoływany przez Bieńczyka, obraz kalekiego mężczyzny na *Rue des Ecoles*, który doświadczając nieludzkiego bólu, jednocześnie wykonuje perfekcyjne ruchy umożliwiające dalsze trwanie życia. Podwójna kondycja mowy żałoby znajduje swoją realizację w tekstach o strukturze figur myśli – ironii i alegorii. Odczytując znaczenie tych tropów dla konstrukcji *Tworek*, ich rolę w artykulacji doświadczenia przeszłości, posługując się koncepcją figuratywnej reprezentacji czasu Paula de Mana z tekstu *Retoryka czasowości*¹⁹.

Ironiczna wypowiedź posiada dwa niezgodne ze sobą znaczenia, literalne i ukryte, przy czym w procesie rozpoznania znaczenia ukrytego znaczenie dosłowne ulega rozbiciu w eksplozji śmiechu. De Man, idąc za Charlesem Baudelaire'em²⁰, powiada, że najbardziej kunsztowna realizacja tej figury, komizm absolutny, pojawia się wtedy, gdy śmiech skierowany jest na samego ironistę. Komizm wynika tu z kłeski, jakiej doznaje człowiek w konflikcie ze światem, gdy bezpodstawnie wierząc we własne siły, sądząc, że w jego możliwościach leży zmiana nieludzkiej rzeczywistości, upada i uświadamia sobie skalę bezsensowności swych wysiłków. Ironista śmieje się z błędnego mniemania, jakie na swój temat poczynił. W mowie żałoby autoironia służy reprezentacji podwójnej kondycji oplakującego: pragnąc jak najdłużej odwlekać utratę Innego, zatrzymać czas, staje się pisarzem tworzącym tekstowe uobecnienie i zarazem demaskatorem odsłaniającym pozorność tych zabiegów; narratorem konstruującym spójne opowiadanie i jednocześnie wskazującym na jego nieadekwatność w relacji ze składającą się z odizolowanych od siebie chwil i bezsensowną materią przeszłości. W tym ironicznym podwojeniu człowiek odróżnia się, dystansuje od nieludzkiej rzeczywistości: „rozdzielenie [...] wyprowadza «ja» ze świata empirycznego i umieszcza je w świecie utworzonym z języka i w języku [który] stanowi [...] jedyny środek, za którego sprawą «ja» zdolne jest odróżnić się od świata” (RCz, s. 176). Praca żałoby ulega rozdzieleniu pomiędzy ironiczny podmiot tekstowy i będący ofiarą śmiechu i będący podmiot empiryczny. Realizacja figury następuje w punkcie przecięcia dwupoziomowego tekstu, dwóch podmiotów i rzeczywistości. Ma charakter mgnieniowy, momentalny, jest eksplozją, w której zniszczeniu ulega jeden z poziomów dwuelementowej figury – dosłowny, przy czym cały tekst, teraz już autentyczny, zostaje przerwany. Wypowiedź ulega zerwaniu, gdyż działaniu ironii demystyfikującej niewłaściwy sposób reprezentacji żałoby i w ten sposób znoszącej podwójność sytuacji wypowiedzi nie towarzyszy oczyszczenie i pojednanie. Praca żałoby zostaje przerwana, a raz uruchomiony mechanizm ironii demaskuje pozorną autentyczność dotychczasowego podmiotu tekstowego, wikłając go w kolejną ironiczną wypowiedź, i w ten sposób

19/ P. de Man *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, w: *Alegoria*, red. J. Abramowska, Gdańsk 2003. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie RCz.

20/ Ch. Baudelaire *O istocie śmiechu oraz komizmie w sztukach plastycznych*, w: tenże *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000.

podważa każdą kolejną próbę kontynuacji mowy o utracie. Kierkegaard powiada, że ironia „jest nieskończona, ponieważ neguje nie tylko to czy inne zjawisko; ona jest absolutna, ponieważ to, w imię czego neguje, jest czymś wyższym, którego jednak nie ma”²¹. De Man rekapitułuje:

Ironia może wprawdzie nieautentyczność poznać, lecz nie może jej przewyciężyć. Może ją tylko po wielokroć formułować i powtarzać na coraz bardziej świadomym poziomie, pozostając nieskończenie zapętloną w niemożliwości uczynienia tej wiedzy czymś, co dałoby się zastosować do empirycznego świata. (RCz, s. 187)

Ironia jest figurą zerwania, gdyż jej realizacja rozpoznaje iluzoryczność wszelkich zabiegów wokół językowej rearanżacji nieludzkiej rzeczywistości, skonstruowania, w miejsce kontyngentnej i pokawałkowanej czasoprzestrzeni, świata tekstualnego, w którym możliwe są ciągłość i sens. „Ironia dzieli przepływ czasowego doświadczenia na przeszłość, która jest czystą mistyfikacją oraz przyszłość, której nigdy nie przestaje nękać groźba ponownego upadku w nieautentyczność” (RCz, s. 187).

Wypowiedź ironiczna jest fragmentem, aforyzmem, reprezentacją mgnienia, momentu uobecnienia, chwili intensywnego migotliwego szczęścia, którego fałszywy pozór odsłania eksplozja ironii; niczego nie może opowiedzieć i dekonstruując każde trwanie w czasie, zrywa wszelką narrację, która mogłaby stać się schronieniem dla nieobecnego. Czy nie jest jednak możliwe pogodzenie dwóch sposobów doświadczenia czasu, dwóch porządków temporalnych: czasu ludzkiego – trwania i czasu świata – momentu? Jak przedstawić jednocześnie moment cierpienia, chwilę uobecnienia oraz trwanie, powtórzenie, ciągłość, które przynoszą zbawienie, tworzą przestrzeń uobecnienia, kontaktu z innym? Czy można spojrzeć na przeszłość okiem antologisty?

De Man powiada, że istnieją techniki retoryczne, za pomocą których możliwe jest przedstawienie rozciągniętego w czasie współlistnienia dwóch wykluczających się sensów. Pisanie takie realizuje się w figurze alegorii. Figura owa nie jest tu pojmowana na sposób tradycyjny, jako obrazująca określony sens odczytywany w odniesieniu do zamkniętego systemu znaczeń metasemantycznych, gdyż w procesie narastania modernistycznej świadomości językowej kod ten uległ rozbiciu, pozostawiając – jako pamiątki przeszłości – znaki, które odsyłają jedynie do innych znaków. Przestrzeń współczesnej alegorii ma charakter horyzontalny. Inaczej niż ironia, która w momencie rozpoznania dwóch przeciwnych sobie znaczeń tekstu, momentalnie doprowadza do ich konfrontacji, alegoria „rozpościera się wzdłuż osi czasu, aby nadać trwanie temu, co faktycznie jest jednoczesne w obrębie podmiotu” (RCz, s. 192). Jej niedialektyczność polega na aporetycznym charakterze relacji pomiędzy obydwu jej elementami, które trwają w dynamicznym starciu i w nim, żaden z nich nie zdobywa pierwszeństwa. Alegoryk wie, że sens

^{21/} S. Kierkegaard *O powszechnym znaczeniu ironii. Ironia Sokratesa*, w: K. Toeplitz *Kierkegaard*, Warszawa 1975, s. 201.

i pełnia „istnieją w obrębie idealnego czasu, którego nigdy nie ma tu i teraz” (RCz, s. 193), a jego pisanie rozciąga się pomiędzy utraconym rajem, a apokatastazą, która nigdy nie nastąpi. Takie rozumienie czasowego charakteru owej figury czyni ją „zdolną do wytwarzania trwania jako ułudy ciągłości, której iluzoryczność alegoria dobrze zna” (RCz, s. 193).

Podsumowując swoją koncepcję, de Man zaznacza, że obydwa omawiane modele figuralizacji mogą się spotkać w przestrzeni powieści, by przedstawić „obecność ironicznych chwil w trakcie alegorycznego trwania” (RCz 194). Tak sformułowaną strategię reprezentacji umieszczam w perspektywie dotychczasowych wniosków płynących z lektury tekstu Bieńczyka. Pisarz będący zarazem ironistą i alegorystą tworzy dyskurs o przeszłości, który, jednocześnie i w równym stopniu, ukazuje nierozdzielne współistnienie dwóch rodzajów doświadczenia czasu. Pierwszym z nich jest doświadczenie synchronii, jednoczesności, zachodzące przy intensywnym przeżyciu bólu lub/i rozkoszy; w mgnieniu fantazmatycznego uobecnienia, przynoszącym chwilowe zaspokojenie nostalgicznego pragnienia oraz cierpienie związane z ponownym doświadczaniem utraty Innego; uobecnienie, które po chwili szczęścia, ironia demaskuje, gdyż to, co inne nie może dziać się na sposób obecności. Doświadczenie owo ma miejsce w chwili pojednania, dotarcia do pełni, gdy odkryty zostaje autentyczny” sposób pisania mowy żałoby i świat po katastrofie zostaje odbudowany, aby w następnym momencie ich iluzoryczność została ujawniona w spazmie ironicznego śmiechu. Dokonuje się ono w konfrontacji opowiadania i rzeczywistości, z których zderzenia nie może zrodzić się żadna powieść. Drugie zaś – doświadczenie czasu jako trwania, ciągłości dokonuje się w alegorycznej narracji, w której to, co jednoczesne w ironii rozsnute, rozpisane jest w diachronii spójnego ciągu zdarzeń. W formie tej współistnieją, trwają obok siebie czas opowieści o utracie i czas rzeczywisty – doświadczania utraty, nigdy się ze sobą nie przecinając. Czasem opowieści jest porządek temporalny oparty na linearności, teleologicznym uporządkowaniu, zamkniętej strukturze, czas bezpieczny, sensowny, możliwy do zamieszkania. W nim możliwe jest życie i obecność. Równoległe do niego rozgrywa się to, co właściwe wymiarowi czasu rzeczywistego, a czemu nie można nadać sensu, czego nie można opowiedzieć: doświadczenie inności, śmierci, traumy, zerwania.

Struktury alegorii i ironii oraz korelatu alegorii ironii w teście *Tworek* rozpoznają, analizując podwójność świata przedstawionego. Pierwsza z jego dwóch części skonstruowana została z semiotycznych pozostałości, pamiątek po utraconym raju: Poezji, Ogrodu, Beztroski, Miłości, Nadziei²², Goethego, Rembrandta, Schil-

^{22/} „Objęli się jak cztery alegorie [...] Pierwsza po prawej Miłość macha wolną ręką w takt jakiejś melodii i przez chwilę poprawia pastelową spódniczkę, która wysunęła się spod paska; jej twarz rozjaśnia uśmiech na widok sąsiednich oczu, niebieskich i amerykańskich [...] Obok kroczy Beztroska [...] śmieje się do każdej ze swych nielicznych myśli i cieszy się na jutrzejszy dzień i noc, zresztą co tam. Ta dłoń pod jej łokciem z drugiej strony należy do Nadziei [...] twarz ma pogodną,

lera²³, Napoleona, Newtona, Kleopatry, Vivaldiego, połączonych w arkadyjską, zamkniętą, szczęśliwą i spokojną „jak u Pana Boga za piecem” (T, s. 18) czasoprzestrzeń *Tworek*: „miejsce jest dziwnie ciepłe, od środka bezpieczne, niby dolina wśród gór, i wkrótce, wraz z kwietniem, ulubioną przez poetów roślinnością szczelnie zasłoniętą” (T, s. 13).

Drugą natomiast jest – przedstawiona jedynie przy użyciu eufemizmów i przemilczeń – zewsząd *Tworki* otaczająca, pozbawiona sensu, groźna i nieludzka rzeczywistość Shoa. Sytuację umiejscowionego w tej przestrzeni Innego obrazuje wahadłowy ruch huśtawki – jednego z elementów tworkowego „raju” – ukazując stale powtarzające się przemieszczanie się Innego pomiędzy obydwu światami, zarazem jego oddalanie się i przybliżanie. Ruchowi temu towarzyszy lęk żałobnika przed chwilą, kiedy po którymś z kolejnych wycofań inny nie wynurzy się z „czarnego potoku” *Historii*²⁴.

Droga „z huśtawki na szubienicę” jest tutaj alegorią ironii. Jest figurą, która, za pomocą ruchu huśtawki obrazuje pracę ironii w przestrzeni alegorycznego przedstawienia utraty Innego. Emblemata wskazuje na zawiązującą się ironiczną relację pomiędzy światem Zagłady a jego śladami misternie wplecionymi w tkaninę narracji rozgrywającej się w *Tworach*, rozciąga działanie ironii na osi czasu: częstotliwość pojawiania się tropów Zagłady narasta aż do momentu, gdy w zakończeniu powieści materia arkadyjskiego świata rozsnuje się i w eksplozji ironii odsłoni rzeczywistość Zagłady – śmierć Soni na szubienicy. Tropy Zagłady to na początku tylko „na czystym niebie żadnych dziś [...] pierzastych ozdóbek, żadnej łuny i dymów rozchodzących się w, powiedzmy, nicości” (T, s. 12) i „urocza składnia Soni, to znaczy czasownik lepiej na końcu, i akcent, nieduży” (T, s. 19), u końca zaś mowy żałoby zamordowanie Soni:

Niebo gwieździste nad Sonią, stara sukienka na Soni. Rozwiewała swe niebieskie i żółte plamy w lekkich podmuchach wiatru, i wraz z nią, jakby z przymusu, kiwała się i falowała Sonia. Śmierć nastąpiła i Sonia huśtała się z lewa w prawo, z prawa w lewo, przesuwała się nad ziemią jak metronom ludzkości, jak wahadło istnienia, jak kroki w ostatnim tańcu. (T, s. 169-170)

Sonia, gdy zostaje powieszona, jest jeszcze ubrana w niebiesko-żółtą sukienkę, w kolory stroju Wertera – trop „raju”; jeszcze przebrana za alegorię Miłości. Lecz

wyspaną i doprawdy ładną nawet bez pudru, który się skończył. Szeregu domyka, spleciona z Nadzieją rękami i dodatkowo serdecznymi palcami, Błogość” (T, s. 119-120).

23/ „Za ławką coś się poruszyło i Sonia szybko szepnęła do Janki: – Uwaga, skrada się Schiller, znów z rękawiczkami. Rzeczywiście, dwie sparciałe, brudne rękawiczki spadły z wysoka na ich sukienki i rozległ się tupot uciekających kroków” (T, s. 139).

24/ Znaczenie figury huśtawki w *Tworach* rozpoznał Marek Zaleski: *Jedna instancja. O Tworach Marka Bieńczyka*, w: *Narracja i tożsamość*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004.

Interpretacje

później, już złożona w ziemi, nieobecna, pozostaje całkowicie zanurzona w bezsensownym „czarnym potoku” Szoa:

Wreszcie ukazała się twarz w swym zniknięciu, w najdalszym oddaleniu, w negatywie opcji życie i trzeba by wszystko odwrócić, narodziny nazwać śmiercią, pustkę okiem, szczerelinę uśmiechem, aby tę twarz opisać, ująć w dłonie i nazwać, żeby miała imię. (T, s. 173)

Punkt dojścia, który jest punktem wyjścia

Alegoria i ironia ustanawiają nieprzekraczalny dystans, „czasową otchłan” pomiędzy „tu” żałobnika, a „tam” utraconego. De Man powiada, że „oba te tryby, pomimo głębokich różnic nastroju i struktury, stanowią dwie strony tego samego fundamentalnego doświadczenia czasu” (RCz, s. 193). Tym doświadczeniem jest opisywane przez Emila Ciorana „wypadnięcie z czasu”²⁵. Wysłunięcie się z czasu następuje w momencie rozpoznania Historii jako przestrzeni Tego Samego, gdy postęp zostanie zanegowany, iluzja sensu dziejów rozwiana, wszelkie skutki ludzkich wysiłków okażą się nietrwałe, cierpienie nieznaczące, a pojednanie, spełnienie niemożliwe. W chwili, gdy przeszłość zostanie ujrzana jako zbiór odizolowanych od siebie, nietworzących żadnej całości, elementów, człowiek ze wstrętem odwraca się od Historii i wypada poza czas. Jednak wypaść z czasu oznacza znaleźć się w sferze znieruchomiałej i posępnej, w sferze „absolutnej stagnacji”²⁶. Jest to przestrzeń, w której nie można ani żyć, ani umrzeć, gdyż dla jednego i drugiego konieczne jest istnienie czasu. Ponadto dla wypadającego z czasu nie ma drogi powrotu; raz podważywszy sens i ciągłość czasu nie można ich odbudować i ponownie zamieszkać w czasie: „Choćbyśmy byli blisko raj, ironia nas od niego oddała”²⁷. Takie doświadczenie jest udziałem autora *Tworek*. Jest świadomy swej bezsilności, otchłani czasu dzielącej go od ofiar Zagłady, która czyni niemożliwym spotkanie, zbliżenie dwóch egzystencji: żałobnika i utraconego. Wie o niewspółmierności empatii, której moc „nigdy nie dorasta do tragiczności i absurdalności zdarzeń”²⁸. Nie może ani zmienić nieludzkiej rzeczywistości, ani przeżyć śmierci drugiego.

Tak rozpoznana sytuacja podmiotu mowy żałoby *Tworek*, jako oddzielonego od nieobecnego nieprzekraczalnym dystansem, w przypadku Bieńczyka nie prowadzi do pogodzenia się z utratą, wygaśnięcia pragnienia obecności, wyrzeczenia się nostalgii i rezygnacji pisania opowieści o Innym, którego już nie ma. Żałobnik przeżywa swoją bezsilność i słabość wobec doświadczenia śmierci, aby w pracy

25/ E. Cioran *Upadek w czas*, przekł. I. Kania, Kraków 1994.

26/ Tamże, s. 100.

27/ E. Cioran *Pokusa istnienia*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2003, s.161

28/ *Słowo w akcji...*

żałoby, uobecniając utraconego, mimo wszystko połączyć przeszłość z terażniejszością, ustanowić choćby najkruchszą ciągłość. Ten niemożliwy projekt żałobnik realizuje dzięki retoryce, która ujawnia swoją podwójną strukturę *pharmakonu*, gdy okazuje się być zarazem narzędziem dekompozycji czasu, jak i jego scalania, rozgrywających się w dwóch jednocześnie wypowiedzianych tekstach alegorii ironii.

Jak już wspomniałem, struktura *Tworek* ma postać koła. „Figura koła – powie Bieńczyk w *Oczach Dürera* – jest typową dla melancholijnej estetyki”, zaś opowieść o tej konstrukcji „kończy się tam, gdzie się zaczynała; nie dociera do żadnego celu, jest raczej – pełną cierpienia – *flânerie*, przygodną włóczęgą niż drogą wiodącą do przeobrażenia, przemiany, wiary”²⁹. Na końcu tekstu żałobnik po rozpaczliwych poszukiwaniach utraconego wrócił na jego próg, z powrotem w przestrzeń myśli nieokreślonej, skąd jeszcze raz opowie, powtórzy historię Soni. W tym miejscu Mallarmé rozdzielił pracę żałoby pomiędzy Matkę i Ojca, zaś Bieńczyk swoją mowę żałoby na dwa teksty współistniejące jednocześnie razem i oddzielnie. Jeden z nich opowiada o cierpieniu i niemożliwości uobecnienia Innego, drugi zaś o uczynieniu wszystkiego, co jest w mocy żałobnika w trosce o jak najdłuższe podtrzymywanie jego obecności.

^{29/} M. Bieńczyk *Oczy Dürera*, s. 23.