

Teksty Drugie 2003, 4, s. 67-72



W oczach Dürera. O nowej książce Marka Bieńczyka.

Maria Janion

Roztrząsania i rozbiory

W oczach Dürera. O nowej książce Marka Bieńczyka

Książka Marka Bieńczyka *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej* jest znamienitym świadectwem zainteresowań autora, systematycznie śledzącego postępy wiedzy, poddającego nowym przemyśleniom własną problematykę badawczą oraz rewidującego swoje metody analityczne. Bieńczyk w swej wczesnej książce o wyobrażeniach cierpienia i śmierci w dziele Krasieńskiego¹ oraz w innych studiach był pionierem francuskiej krytyki tematycznej, której założenia twórczo zastosował do badań nad świadomością i pisarstwem, zwłaszcza epistolarnym, autora *Nie-boskiej komedii*. Znalazł wielu naśladowców, a jego rozpoznanie romantycznego *cogito* u Krasieńskiego uznano za wyjątkowo odkrywcze.

Jak sam przyznaje, już w momencie, gdy pisał swoją pierwszą książkę, krytyka tematyczna musiała się spotkać z głównym oponentem, to znaczy z krytyką dekonstrukcyjną, reprezentowaną przez Derridę. Autor *La dissémination* podjął radykalny spór z jednym z najważniejszych dla krytyki tematycznej dzieł: Jean-Pierre Richarda o Mallarmé. W *Oczach Dürera* Bieńczyk przedstawia ten słynny i doniosły konflikt interpretacji i wyciąga z niego wnioski dla siebie.

Najogólniej mówiąc, postępowanie badawcze J.-P. Richarda można określić jako usiłowanie ułożenia „spójnej, wypełnionej powiązаныmi ze sobą sensami całości, która wywodzi się z jednej – subiektywnej intencji, pierwotnej wobec obrazów i idei, jakim daje początek” (s. 7). Derrida uznał, że efektem tej metody – zakładającej przejrzystość języka – staje się faktycznie podważanie na różne sposoby odrębności dzieła oraz jego samoistności. Przedmiotem ataku Derridy jest nie samo pojęcie tematu, lecz przekonanie utrzymujące, że tematy dzieła dają się ściśle połączyć z innymi tematami „w jedną koncepcyjną całość, mającą ustanowić

^{1/} M. Bieńczyk *Czarny człowiek: Krasieński wobec śmierci*, 2. wyd. Gdańsk 2001.

Roztrząsania i rozbiory

«prawdę» dzieła” (s. 8). Przeciw spójnej i zwartej interpretacji J.-P. Richarda Derrida wysunął propozycję „lektury wedle «rozproszenia», «rozsiewania», która przeciwstawia się jednej wykładni tekstu, do jakiej dąży lektura tematyczna” (s. 10).

Znalazłszy się na skrzyżowaniu tych sprzecznych tendencji, Bieńczyk zastosował następującą strategię badawczą: pozostając „na swój sposób wierny” krytyce tematycznej, wprowadził do własnego warsztatu naukowego podstawowe dla myślenia Derridy nowe rozumienie pojęć „nieokreśloności” i „nierozstrzygalności”. Zapobiegają one „każdej próbie jednoznacznego odczytania tekstu”. Tu może się zmieścić – pisze autor – zarówno tematyczna lektura egzystencjalna, jak lektura „rozproszona”, „kładąca nacisk na aporie pisma, na jego nieprzejrzystość, i, co za tym w mym przekonaniu idzie, na nieprzejrzystość świata” (s. 11). Osobliwa wspólnota „tematyczno-dekonstrukcyjna” buduje przestrzeń dla podstawowej kategorii myślenia Marka Bieńczyka o literaturze: dla melancholii. Zanurzając się w swej profesji, autor przedstawia się jako przemytnik: dekonstrukcjonizmowi przydaje nieco „egzystencji”, a tematyzmowi nieco „tekstowości”. Wyniki tego proceduru zaskakują nowatorstwem.

Nie mieliśmy dotąd książki, która by w tak odkrywczy sposób przedstawiła „egzystencjalno-dekonstrukcyjną” lekturę *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry czy *Marii Antoniego Malczewskiego*.

Bieńczyk szczegółowo dowodzi, jak w dziwnym pamiętniku Fredry troska pisarza o to, by czas nie mógł się rozwijać liniowo, posługiwanie się nieciągłością, niedokładnością, niejasnością prowadzi do niszczenia wszelkich uznanych sentencji o „prawdzie istnienia”. W ten sposób Bieńczyk może stwierdzić związki między sternizmem *Trzy po trzy* (to stały problem fredrologów) a estetyką melancholii. Omówiwszy zagadkę prawdopodobieństwa Fredrowskiej lektury Sterne’a autor przewrotnie zawiesza tę kwestię, stwierdzając, że „estetyka sternowska jest w dużej mierze estetyką melancholii i to przez melancholię dociera Fredro do sternowskich technik pisania” (s. 81). Pojawiają się tu określenia „przejście na stronę języka” czy też „wchodzenie w język”, ustanawiające podróż jako emblemat melancholijnego pisania: swobodnego, kluczającego, nieprzewidywalnego. Szczęściem Fredry jest język – dowodzi autor *Oczu Dürera* i pokazuje jego nieuległość zarówno wobec dominacji znaczeń, jak i wobec onirycznej wyobraźni (która dąży jednak, jak to ukazuje, do zaplanowanego efektu).

Melancholia w *Marii* rozumiana przede wszystkim jako modalność spojrzenia umożliwia zauważenie ciągłej anamorfozy płynnej rzeczywistości. Ale Bieńczyk zwraca też uwagę na tajemnicę języka utworu, wynikającą „ze zderzenia poetyki normy i poetyki przekraczającej normę oraz taką czy inną tradycję” (s. 49), na nieobliczalną siłę tego języka, która daje poecie wolność tworzenia własnych struktur i umożliwia uczynienie właśnie z języka – anamorfozy ustalonego porządku semantycznego i retorycznego. Efekt ten zostaje osiągnięty między innymi dzięki ironii, rozumianej przez autora w duchu „Kierkegaardowskim, a nie Schleglowskim”, czyli nie jako „siła wobec melancholii antagonistyczna, lecz stanowiąca z nią jedność” (s. 48). Autor przekracza dotychczasowe ujęcia ironii w dziele Mal-

czewskiego poprzez połączenie jej z tym, co nazywa „doznaniem cytatu”, zastanawiając się, czy przypadkiem *Maria* nie jest pisana „na cienkiej granicy między słowem bezpośrednim a jego odbiciem – cytatem, pastiszem, zwłaszcza stylu sentymentalnego, ale też klasycystycznego, i nawet wczesnoromantycznego” (s. 53), czy zatem klisze nie są tu użyte świadomie. W pełni doceniając językowe intuicje interpretacyjne, trzeba tu jednak wspomnieć, że autor pomija problematykę związaną z postacią tytułową, to jest z postacią Marii. Do rozważenia łączącej się z nią melancholii trzeba by było rozpatrzyć związek między kobietą a melancholią w ujęciu czy to Kristejev, czy to Jouranville. To również byłaby problematyka i „egzystencjalna”, i „tekstowa”.

Przedstawione powyżej założenia badawcze zastosowane do melancholii romantycznej i postromantycznej pozwalają na ujęcie jej niedialektycznego charakteru, jej przynależności do pozadialektycznego porządku doświadczenia, poza możliwym *Aufhebung*. Wprowadzenie terminu heglowskiego i zaprzeczenie mu wskazuje, jak w ujęciu Bieńczyka melancholia romantyczna buduje nową, własną przestrzeń w stosunku do Historii. Dzieje przeżyte czy uchwycone przez melancholijną wizję historii pozostają we fragmencie i nie mieszczą się w żadnej usensownionej całości, a przynajmniej całości dążącej do jakiegoś – jeszcze niejasnego – celu (por. np. s. 30 czy *Homo pyknolepticus* Paula Virilia, s. 289-304). Miejsce spotkania melancholii z Historią staje się jednym z wybranych miejsc książki Bieńczyka (a nie melancholia rozumiana potocznie „jako bierna kontemplacja upływającego czasu i zmieniających się serc”, s. 25). Skupieniu się autora na tym właśnie miejscu spotkania zawdzięczamy analizy melancholii Fredry czy Musseta przy całym niepodobieństwie obu autorów wskazujące na cechę wspólną – a mianowicie to, że na poczucie rozproszenia melancholia reaguje „prędkością”, która kompensuje pustkę. Bieńczyk chwytą tutaj świadomość „w chwili romantycznego kryzysu historycznego, religijnego, egzystencjalnego, z którego wkrótce wykształcił się podmiot nowoczesny” (s. 105).

Po lekturze świetnego, głębokiego studium o Cioranie *Herezja i melancholia* (s. 305-338) można dojść do wniosku, że melancholicy to wieczni heretycy w dziejach ludzkości i właśnie jako takich przedstawia ich Bieńczyk w swoim kompendium najnowszej wiedzy o melancholii. Noszą oni – jak wykazuje autor w rozdziale *Melancholia i nieśmiertelność* (*Baudelaire, Kafka, Starobinski, Baudrillard*) – piętno szczególnie rozumianej nieśmiertelności, przekonania, „że jest się skazanym na bezkresne oczekiwanie śmierci albo też pewność, że nie trzeba jej nawet oczekiwać, gdyż już się dokonała” (s. 280). Przedstawione w tym studium postaci *flâneura* i Żyda Wiecznego Tułacza łączą się z motywami śmierci i bezkresnej podróży. Ich szczególnym, ponowoczesnym kontrapunktem jest opisywany przez Jeana Baudrillarda fenomen nieśmiertelności funkcjonalnej: „Charakteryzuje ją, mówiąc najkrócej, izofrenia, a zatem już nie obłąd zaprzeczenia. [...] lecz przeciwnie, obłąd spełnienia, nasycenia, obłąd tożsamościowy, w którym zostają wyczerpane wszystkie możliwości i znikają tradycyjne okoliczności melancholijne, alienacja, strata, różnica wobec siebie, brak i tesknota” (s. 284).

Roztrząsania i rozbiory

W powiązanych ze sobą wyrazistą nicią i wzniesionych na wspólnym fundamencie studiach poświęconych Malczewskiemu, Fredrze, Mussetowi, Custine'owi, Baudelaire'owi (będącemu – obok Krasińskiego – właściwie bohaterem książki) i innym, Bieńczyk wprowadza bardzo istotną kategorię „podmiotu słabego”. Jesteśmy przyzwyczajeni na ogół w romantyzmie, zwłaszcza polskim, do „podmiotu mocnego” – więc myśl Bieńczyka bardzo nas zastanawia, Ów „podmiot słaby” uprawia melancholię twórczą, silną, rozszerzającą – choćby negatywnie – rozpoznanie istnienia, „nie zamykającą się – jak stwierdza autor – w kamiennej rozpacz”. To, co opisuje Bieńczyk, może być nazwane „mocną” melancholią „słabego” podmiotu. Patronują mu m.in. słowa Szamana z *Anhellego* o melancholii będącej „skrzydłami ludzi wysokich” a nie „kamieniem ludzi topiących się”. Trzeba też pamiętać, że ów melancholijny podmiot nieuchronnie odsyła do figury Innego. Bieńczyk podejmuje ten wątek m.in. w studium, którego bohaterem jest Julian Klaczko (por. s. 195-218). „Odczucie bytu jako obcości, nagości” (s. 206) odsyła, w tym przypadku, do dramatycznego eksperymentu egzystencjalnego: próby odrzucenia swej żydowskości, która jednak, jak wykazuje autor, pozostaje „otwartą raną duchową” (s. 217). Inność kobieca u Baudelaire'a (*Francuz na wyspie Lesbos*, s. 237-269), podwojona w figurze kobiety-lesbijki czy kobiety-histeryczki jest tu przedmiotem zarówno egzaltacji, jak i odrzucenia, „gry utożsamienia, repulsji i zachwyty” (s. 252), wchodzi w melancholijny „wir fantazmatów”. Rozważania jej poświęcone pozwalają Bieńczykowi na postawienie pytania, „czy wszelka prawdziwa literatura protestu i melancholii [...] nie prowadzi w sposób konieczny w stronę takiego pisma”, w którym „jak mówi Buci-Glucksmann, alegoryczny dyskurs przez Innego staje się także dyskursem Innego, inscenizacją i sonoryzacją Inności, która wymyka się dyskursowi bezpośredniemu i udostępnia się jako «gdzie indziej»” (s. 265).

„Mocna” melancholia „słabego” podmiotu to nowatorskie rozpoznanie historyczno-literackie, ujawniające u badanych pisarzy dwuznaczne figury stylu, zawierające w sobie nierozstrzygalną dwoistość. Bieńczyk wylicza je, czyniąc emblematem badanych pisarzy i swoim własnym leibnizowsko-deleuzjańską „fałdę” – „skrywającą i ujawniającą zarazem, zawężlającą czas, ale też zmieniającą jego bieg” (s. 15). Odsyła ona także do obecnej w większości tekstów, tytułowej w końcu, figury oka: „...oko, miejsce między «ja» i światem, w którym odbijają się obrazy z zewnątrz i z wewnątrz [...] nie zwykłe lustro mimetyczne: oko jako fałda właśnie [...] odkrywająca widzialne i niewidzialne w niepojętym i niestalonym porządku...” (s. 16). Przyjrzyjmy się bliżej dwóm tekstom i dwóm bohaterom: Krasińskiemu i Custine'owi. W rozdziale *Oczy Durerera (O Zygmuncie Krasińskim i jego listach)* temat oka, spojrzenia, światła pozwala wyjaśnić zawilości melancholijnej postawy autora *Nie-boskiej komedii*, postawy polegającej, zdaniem Bieńczyka, na „ciągłym wystawianiu siebie na śmierć i zarazem długotrwałe zachowywanie [...] śmierci w sobie” (s. 138). Owa „śmierć w sobie” wynika u Krasińskiego z niemożności ukonstytuowania się „ja”, znalezienia takiego obrazu siebie, by „własnym wysiłkiem wyrzeźbić z niego osobę” (s. 139). Tym samym melancholijny problem

Janion W oczach Dürera

depersonalizacji zostaje uwikłany w sytuację, kiedy to „oczy patrzące nie otrzymują od oczu, w które się wpatrują, obrazu siebie; uzyskują pociągającą ciemność”, a przecież „odmowa spojrzenia jest wprost odmową życia” (s. 141). Obrazy oczu człowieka w agonii, motywy ucieczki przed światłem czy czarnego słońca, temat sobowtóra, widma, zasłony, lustra; obsesja choroby oczu i ślepoty, „Kasandryczne, ciemne rozpoznawanie świata okiem proroka” (s. 157), Bóg odkrywany w tym, co niewidoczne, poprzez swoistą „mistyczną melancholię” – Bieńczyk, wydobywając te wątki z korespondencji i dramatów Krasińskiego, odkrywczo wyjaśnia istotę psychologii i melancholii autora *Irydiona*. „Zmaganie oka z przeszkodą, martyrologią spojrzenia” (s. 176) połączone z „dramatem nieposiadania siebie, istnienia rozpadłego i nieuchwytnego” stanowią także punkt wyjścia rozważań Bieńczyka o *Rosji 1839 roku* markiza de Custine’a (s. 179). Autor wydobywa z pism słynnego podróżnika temat zagrożenia nieokreślonością, strachu przed ciałem jako żywiołem życia przynoszącym jedynie odarcie. Poznając Rosję, a szczególnie wcielającą jej istotę Syberię, Custine poznaje siebie: „jest zetknięcie spojrzeń, wędrówka oczu i w dal, i w głąb, gra przestawionych luster” (s. 182). Wydziedziczenie człowieka z jego bytu, doświadczenie jakiegoś zasadniczego pęknięcia, amorficzność, charakteryzują, zdaniem Bieńczyka, i Rosję, i własny egzystencjalny paradoks markiza. Kulminacją tego podwójnego procesu poznania i autopoznania jest dramatyczne syberyjskie doświadczenie Custine’a: dojścia do punktu, w którym religijność styka się z nicością. Custine w Rosji ulega ciężkiej chorobie oczu: „...powiedziałbym – pisze Bieńczyk – że odmawia on dalszego patrzenia w pustkę, zasłania się przed tym odkryciem, by wrócić pod osłonę formy katolickiej” (s. 190). Tym samym poznajemy kolejny wariant romantyczno-melancholijnego imperatywu spojrzenia „w głąb świata, w głąb siebie (s. 183) i jego miejsca w egzystencjalnej strategii pisarza.

Temat fałdy i oka wprowadza nas w jedną jeszcze cechę omawianej książki: dążenie do odkrycia prawidłowości i konsekwencji zмага się w niej z tym wszystkim, co je kwestionuje i podważa. Ukazuje to pasjonujący spór świadomie wpisany w *Oczy Dürera* – spór między dyskursem krytycznym a dyskursem literackim. Sam autor podkreśla, że usiłuje utrzymać te obydwie dyskursy w jednym, ale nierozstrzygalnym miejscu, a dwoistość jego własnego stylu wynika wcale nie z kaprysu, lecz z konsekwencji „aporycznie rozumianej ontologii pisma” (s. 16). Myślę, że autor odpowiada w ten sposób na możliwe zarzuty, iż „naukowość” jego książki jest zakłócona przez „literackość”. Otóż utrzymywanie obu dyskursów w pełnej spórów równowadze stanowi o jej wartości. Nie można jednak nie zauważyć, że styl niektórych studiów Bieńczyka nacechowany bywa barokowymi wręcz zawilóściami, nadmiarem formuł oksymoronicznych. Oddają one sposób „myślenia melancholią”, która uobecnia nieobecność czy unieobecnia obecność, lecz czasem trudno jest rozplątać te myśli-zdania. Na szczęście, zdarza się to tylko niekiedy.

Warto wspomnieć na marginesie, iż w *Oczach Dürera* znajduje się wiele rewelacyjnych tłumaczeń rozmaitych przytoczeń, jak też przekład całości *Mojego Kraju* Ciorana.

Roztrząsania i rozbiory

W książce Bieńczyka nie ma jednak odpowiedzi na pytanie, które od dawna mnie nurtuje. Idzie o związek między melancholią a frenezją i gotycyzmem. Można to rozważyć na przykładzie *Marii* i obecności w niej *das Unheimliche* oraz estetyki wzniosłości. Wprawdzie Bieńczyk pisze o wzniosłości, ale nie w kontekście, który by mnie tutaj interesował. Najkrócej mówiąc, po Burke’em i Kancie romantycy, jak wiadomo, traktowali kategorię wzniosłości jako przeciwstawną kategorii piękna. Według Kanta upodobanie do wzniosłości zawiera w sobie pewnego rodzaju rozkosz negatywną, gdyż przyjemność estetyczna może być osiągnięta tylko za pośrednictwem przykrości. Gotycystyczna frenezja jest w romantyzmie estetycznym spełnieniem tego poglądu. W *Marii* słynna figura Przyszłości, która „otruta, rozczochrana idzie” to znak gotycystycznego ekscesu, połączenia wzniosłości z ohydą, z abiektałnością. Podobnie jak w scenie przedstawiającej odnalezionego przez Wacława trupa *Marii* górę bierze zapowiedź tego, co rzeczywistość w sobie skrywa: czegoś nienazwanego, nieludzkiego, nadludzkiego, bezosobowego, niewyjaśnialnego, niezrozumiałego. *Das Unheimliche* to zbrodnia i śmierć, to otaczająca je aura. *Maria* opowiada o zbrodni, a – jak wiadomo – zbrodnia jest też motorem narracji gotyckiej. Gotycyzm widzi rzeczywistość jako niedającą się oswoić, przewidzieć, zamieszkać, zrozumieć. Coś nienazwanego wpycha się w szczeliny, które otwiera melancholia, zabarwiona gotycyzmem. To widać również u Krasieńskiego i de Custine’a.

Maria JANION