

Anna Łebkowska

O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX wieku

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (77), 155-170

2002

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna ŁEBKOWSKA

○ pragnieniu empatii
w prozie polskiej końca XX wieku

I.

Jest rzeczą zastanawiającą, jak często problem empatii pojawia się w twórczości prozatorskiej ostatnich lat. Wyraźnie daje o sobie znać w paratekstowych wypowiedziach współczesnych pisarzy i – co istotne – zwłaszcza w tych, które bądź odsłaniają poglądy na istotę i funkcje literatury, bądź ujawniają pisarskie sposoby lektury.

Niezwykle dobitnie kwestie tego rodzaju stawiane są w podręczniku (a właściwie poradniku) Izabeli Filipiak pt. *Twórcze pisanie dla młodych panien*¹. Znajdujemy tu takie oto stwierdzenia:

Umiejętność wejścia w świadomość innej osoby, prawdziwej lub zmyślonej, jest istotą twórczości, a zarazem jednym z warunków naszego współistnienia w świecie [...]. Umiejętność doświadczenia tego, co odczuwają inni jest także warunkiem pisania. (T, s. 214)

Pisanie wtedy staje się pomostem, który wprowadza nas w różne światy, wewnętrzne i zewnętrzne. (T, s. 215)

Oczywiście wychodzimy poza doraźne spostrzeżenia z pomocą wyobraźni, intuicji i empatii. (T, s. 155)

I w innym miejscu, w kontekście „momentów istnienia” w sensie, jaki temu określeniu nadała Virginia Woolf:

Czy nasza bohaterka jest skłonna postrzegać rzeczy tylko ze swojej, naznaczonej emocjonalnie perspektywy? Czy też potrafi utrzymać siebie i własne działania w odpowiednim związku i proporcjach do innych istot i ich intencji? (T, s. 123)

^{1/} I. Filipiak *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Warszawa 1999; dalej oznaczone T z numerem strony.

Przechadzki

To tylko kilka z cytatów, problem empatii powraca w *Twórczym pisaniu* wielokrotnie i w różnych funkcjach.

Z kolei Olga Tokarczuk w swoim zapisie lektury *Lalki*² powiada m.in. tak:

Istnieje jednak słowo większe, potężniejsze czy może bardziej fundamentalne [...], zawiera w sobie miłość, nie umniejszając jej. Chodzi o współczucie – lecz nie o to zredukowane na Zachodzie do stosunku człowieka szczęśliwego do mniej szczęśliwego, lecz bliższe znaczeniowo współodczuwaniu, współbyciu, relacji tak bliskiej, że zacierającej granice między „ja” i „nie-ja”. [...] Takie współ-czucie nie jest czymś mniej intensywnym niż miłość. To autentyczne i głębokie odczuwanie własnego bólu i rozpoznawanie bólu u innych. (L, s. 59)

Jedną z ważniejszych cech człowieka próżnego byłaby niezdolność do empatii, do współczucia. Współczucie bierze się pewnie z rzadkiej umiejętności postrzegania innych jako siebie albo odwrotnie – takiego postrzegania innych, jakby się było tą drugą, inną osobą. Współczucie – czyli współodczuwanie, emocjonalna identyfikacja. (L, s. 56-57)

W *Lekcji pisania*³ napotkać można takie zdanie:

Im słabszą osobowość dominującą ma ten, który pisze, tym większy ma dostęp do osobowości alternatywnych. Tym bardziej przekonujące postaci jest w stanie stworzyć.

By jednak nie nabrać złudnych przekonań, że zagadnienie empatii interesuje wyłącznie pisarki, oto inne przykłady: problem współodczucia połączony ze współcierpieniem pojawia się w tekście Henryka Grynberga, co znamienne z przyjętego przeze mnie punktu widzenia – również zamieszczonym w *Lekcji pisania*. Autor *Kadiszu* pisze o twórczości Rymkiewicza:

Jest u niego także inna rzadkość: szczerzy żal, jak we wspomnieniach Vincenza – to, co nazywa się współcierpieniem.⁴

Jako zwolennik empatycznej bliskości, aczkolwiek specyficznie rozumianej (o czym za chwilę) deklaruje się zwłaszcza Marek Bieńczyk⁵ w autokomentarzu do swej powieści *Tworki* stwierdza:

moją intencją, a właściwie głębokim pragnieniem było zniszczenie pośredniości, dotknięcie tamtego świata, przejście w tamtą rzeczywistość...⁶

2/ O. Tokarczuk *Lalka i perła*, Kraków 2001; dalej oznaczone L z numerem strony.

3/ O. Tokarczuk *Logofilia, czyli pewien stan ducha. Kilka pośrednich odpowiedzi na pytanie, czy pisania można się nauczyć*, w: *Lekcja pisania*, Wyd. Czarne 1998, s. 160.

4/ H. Grynberg *Szkola opowiadania*, w: *Lekcja pisania*, s. 70.

5/ M. Bieńczyk *Tworki*, Warszawa 1999, s. 194. Warto w tym miejscu przypomnieć ważny dla interpretacji tej powieści Bieńczyka i analizujący właśnie problem empatii artykuł Macieja Lecińskiego pt. „Likwidacja przewagi”. *Empatia i praca załoby w „Tworkach” Marka Bieńczyka* („Teksty Drugie” 2001 nr 1).

6/ W. Chmielewski *Imię Soni. Rozmowa z Markiem Bieńczykiem autorem powieści „Tworki”*, „Rzeczpospolita” – Gazeta Plus Minus 1999 nr 159, s. 5.

Łebkowska ○ pragnieniu empatii...

I w innym miejscu o postaciach tej powieści:

Nie, ten język nie jest w powieści żadną manierą [...]. Tylko w ten sposób mogłem autentycznie do nich się zbliżyć, dać im swój język i wziąć od nich ich język.

Chcę się z nimi spotkać nie w polu konkretnych faktów, o których niewiele wiem, lecz w czymś najbardziej dla piszącego żywym, cielesnym – w języku, którym ich wchłaniam, tak jak oni wchłaniają mnie swoim [...]. *Twórki* wydają mi się, wbrew zarzutowi abstrakcyjności, takim właśnie doświadczeniem użyczenia własnej przestrzeni, własnego ciała, wchłaniania, likwidacji przewagi.⁷

Zwłaszcza jednak postawę tę widać w postłowi do pism Canettiego, wyjątkowo bliskich autorowi *Terminalu*. Bieńczyk zresztą empatycznie czyta i interpretuje pisarstwo autora *Sumienia słów*. W wywiadzie dla „Polityki” powiada tak:

u Canettiego jest to rzeczywiście empatia bardzo cielesna, głęboko doznawana, wszystkimi zmysłami, całym ciałem.⁸

I wreszcie sam Canetti, ideologiczny mistrz Bieńczyka, o zadaniach pisarzy:

Powinni umieć stać się każdym, również tym najmniejszym, najbardziej naiwnym, zupełnie bezsilnym. [...] Próbowano nazwać ten proces na różne sposoby, mówiono na przykład o wczuwaniu się, o empatii. [...]. Ale jakkolwiek się to nazywa, trudno byłoby znaleźć kogoś, kto odważyłby się wątpić, że chodzi tu o coś rzeczywistego i bardzo cennego. W nieustannym ćwiczeniu się, w nieubłaganym doświadczaniu różnego rodzaju ludzi, wszystkich, a w szczególności takich, którym poświęca się najmniej uwagi, w wytrwałej przez żaden system nieograniczonej ani niesparaliżowanej metodzie tych ćwiczeń chciałbym widzieć właściwe powołanie pisarza.⁹

To tylko niektóre spośród wielu wypowiedzi. Pierwsze pytanie, które się w takiej sytuacji nasuwa brzmi następująco: czy empatia mieści się dziś wyłącznie w sferze postulatów, czy – a jeśli to jak – przejawia się w samej literaturze? I drugie pytanie, które zwłaszcza historyk literatury musi postawić: czyżby zainteresowanie empatią, widoczne w wypowiedziach pisarzy poświadczając miało pragnienie powrotu do tendencji dobrze przecież znanych w literaturze, zwłaszcza na przełomie wieków XIX i XX? Czy na przykład wykorzystuje się dziś przetarte szlaki sprawdzonych wówczas technik narracyjnych?

Trudno oprzeć się wrażeniu, że znajdujemy się na terenie już uprawianym zarówno przez literaturę, jak i przez dyskurs jej poświęcony; że znajdujemy się wśród pojęć w tym właśnie okresie w estetyce i krytyce literackiej intensywnie obecnych. Wszak kwestie współodczuwania, wczucia czy wreszcie empatii wedy

^{7/} M. Wolny *Słowo w akcji. Rozmowa z Markiem Bieńczykiem, literackim laureatem Paszportu „Polityki”*, „Polityka” 2000 nr 5, s. 4.

^{8/} Tamże, s. 5.

^{9/} E. Canetti *Sumienie słów: Eseje*, przeł. M. Przybyłowska, I. Krońska, posł. M. Bieńczyk, Kraków 1999, s. 320.

właśnie były rozpowszechnione i to w wielorakich znaczeniach i płaszczyznach¹⁰. Przypomnieć tu trzeba, że przez Michała Głowińskiego empatia opisana została jako główny – obok ekspresji – wyróżnik krytyki młodopolskiej¹¹. Tu, a więc na obszarze dyskursu o literaturze, teoria wczucia skupiała się – ujmując rzecz w ogromnym skrócie – na przeżyciu estetycznym, pojmowanym jako „rezonans psychiczny” między podmiotem a przedmiotem estetycznym, łączyła się z przerzuceniem aktywności psychicznej na przedmiot czy z projekcją uczuć na przedmiot; wiązała się przede wszystkim z rodzajem wrażliwości estetycznej, z relacjami między podmiotem badawczym i dziełem, a w istocie jego autorem. Zatem jako sposób obcowania z dziełem jednoczyła estetykę z psychologią. Przede wszystkim wysuwały się tu na plan pierwszy relacje między badaczem i autorem. Natomiast w samej literaturze, konkretnie w epice, zasada wczucia pojmowana jako „bezpośrednia (tj. nie oparta na domyśle czy wyznaniu osoby trzeciej) penetracja przebiegów cudzego życia psychicznego”¹² ujęta przez Flauberta jako zalecenie, by „wysiłkiem ducha przenosić się do swych postaci, a nie przyciągać je do siebie”¹³, przybrała formę znanych powszechnie, wielokrotnie analizowanych strategii narracyjnych, ujawniających się w relacji między narratorem a postacią, wnikliwie zresztą opisanych (także w czasach znacznie późniejszych) jako narracja personalna, odmiany mowy pozornie zależnej, techniki punktu widzenia i tak dalej¹⁴. Za-

¹⁰ Dla porządku przypomnę, że z jednej strony łączone były z estetyczną teorią wczucia – początkowo określaną mianem *Einfühlung*. Angielski termin *empathy* został faktycznie wynaleziony przez Titchenera (1909) jako – za pośrednictwem greki – tłumaczenie niemieckiego pojęcia używanego przez Theodora Lippsa. Dziś wskazuje się jednak na różnice w zakresach pojęciowych obu terminów. Pierwsze sygnały zwykło się dostrzegać u Herdera, Novalisa, Le Maitre’go, Vischera związanego z Heglem i przede wszystkim właśnie u Theodora Lippsa w jego dziele (1903) poświęconym estetyce. Z kolei w późniejszych teoriach filozoficznych Maxa Schelera czy Edyty Stein wymiar etyczny wysuwa się w tej kategorii zdecydowanie na plan pierwszy. Prócz rozprawy Józefa Rembowskiiego pt. *Empatia* (Warszawa 1989), zawierającej rys historyczny przeobrażeń zachodzących w rozumieniu tego pojęcia w perspektywie psychologii, a zwłaszcza psychologii społecznej warto przywołać tu książkę M.H. Davisa pt. *Empatia. O umiejętności współodczuwania* (tłum. J. Kubiak, Gdańsk 2001).

¹¹ M. Głowiński *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

¹² H. Markiewicz *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 89.

¹³ Cyt za W. Tomasik *Od Bally’ego do Banfield (i dalej). Sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej”*, Bydgoszcz 1992, s. 47.

¹⁴ Ale nieco paradoksalnie narastające zainteresowanie świadomością i sposobami jej ukazywania – przysługując się rozwojowi powieści psychologicznej – prowadzi do różnych form redukcji postaci. Ważniejsza okazała się wówczas – w efekcie zderzenia depersonalizacji podmiotu i fascynacji indywidualizmem – analiza przejawów świadomości.

Łebkowska ○ pragnieniu empatii...

zwyczaj narrator nieobecny był tu jako osoba, obecny jako wiedza o wnętrzu postaci, wiedza o przeźroczystej dlań jego świadomości¹⁵.

2.

A zatem wracam do pytań początkowych: czy w dzisiejszym „świecie literackości”¹⁶, a więc w paratekstowych wypowiedziach pisarzy, w samej literaturze czy w ogóle we współczesnej atmosferze intelektualnej rozumienie „empatii” funkcjonuje w tym samym zakresie znaczeniowym, co blisko sto lat temu? Czy na mapie określającej granice tego pojęcia zaznaczyły się jakieś zmiany?

Otóż stwierdzić należy, że współczesna wyraźna tęsknota za współodczuwaniem uruchamia pewne sfery spośród tych, które na początku XX wieku także były obecne, wyznacza jednak całkowicie inną hierarchię i inne wewnętrzne zróżnicowanie, a ponadto rozprzestrzenia się w innych niż wówczas kierunkach. Zdecydowanie dobitniej uwidacznia się dziś podłoże antropologiczno-kulturowe, psychologiczne (obecne wprawdzie wcześniej, ale dziś zdecydowanie zmierzające w stronę psychologii społecznej) i zarazem etyczno-ideowe. W mniejszym stopniu uaktywnione zostaje podłoże estetyczne. Zwłaszcza w mniejszym stopniu ujawnia się podłoże metodologiczne, związane z obcowaniem badacza z dziełem. Nie wybija się na plan pierwszy ten wątek w namyśle nad współodczuciem, który wiązał się z relacją „badacz – autor”, a polegać miał na empatycznym wejściu w stan duszy autora, na wejściu przez intuicję, przez wczucie się w jego stan psychiczny. Co jednak nie oznacza, że wątek ten nie istnieje całkowicie, czy że został zupełnie wyrugowany. W pewnych formach i w pewnych tendencjach badawczych (choć pod inną postacią i w innym wymiarze) zdaje się powracać. Jak powiadam, inne jest dziś rozłożenie akcentów¹⁷.

^{15/} Dla Dorrit Cohn – wnikliwej badaczki literackich sposobów ukazywania świadomości – nurt narracyjny, który określa mianem „monologu empatycznego”, wiedzie od Flauberta i *Ambasadorów* H. Jamesa, przez twórczość Kafki i V. Woolf aż do *Podglądacza* Robbe-Grilleta (D. Cohn *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978).

^{16/} W znaczeniu, które temu pojęciu nadał Kazimierz Bartoszyński w swej książce *Powieść w świecie literackości* (Warszawa 1991).

^{17/} Trzeba by tu przynajmniej napomknąć, że po pierwsze, w dyskursie teoretycznoliterackim daje się ostatnio zauważyć wzrost zainteresowania relacją między czytelnikiem a postacią; na tym właśnie terytorium kategoria ta zdaje się odradzać, np. K. Walton analizuje problem empatycznej identyfikacji czytelnika z bohaterem literackim – w ramach fikcji, bada się symulacje dokonywane przez czytelnika, możliwe światy tworzone przez identyfikującego się z postacią odbiorcę (G. Currie, E. Travor Bannet) itd. Po drugie, porównując współczesne zaintrygowanie empatią z rolą *Einführung* w epoce Młodej Polski, trzeba podkreślić, że nie sposób mówić dziś o takiej psychologizacji czy o takiej personalizacji dyskursu krytycznoliterackiego, jaka panowała wówczas. Można jednak obecnie dostrzec pewne sygnały jej powrotu – choć w odmienionym kształcie – zarówno w Barthesowskiej formule czytania/pisania, jak i w pewnych odmianach krytyki

Przede wszystkim, punkt ciężkości przechyla się nie tyle w stronę modernistycznej tęsknoty za kreującą energią psychiczną jednoczącą twórcę z istotą świata, ile w stronę „światów międzyludzkich”, choć różnie uobecnianych. Miejsce ważne, a często główne obok współodczucia zajmuje tu współczucie utożsamiane ze współcierpieniem. Tak więc empatia i sympatia (w sensie współczucia właśnie) traktowane bywają niemal synonimicznie i utożsamiane ze współbyciem z tymi, którzy są wykluczeni, inni, odmienni, skazani na milczenie itp. Ponadto w dzisiejszym literackim namyśle nad empatią daje się zauważyć wyostrzona świadomość czających się na tym obszarze niebezpieczeństw, świadomość ciemnych stron ujawniających się przy wypaczeniu zasady współodczuwania. Przede wszystkim daje o sobie znać niepokój związany z niebezpieczeństwem oswojenia inności przez jej zagarnięcie¹⁸, przez – by tak rzec – imperialne jej zawłaszczenie czy – jeszcze inaczej mówiąc – przez identyfikację z innym na zasadzie fałszywej uzurpacji, naruszenia cudzej autonomii (ujawnione w tekstach antropologiczno-kulturowych Clifforda, Davisa, Baumana i innych). Niebezpieczeństwo to – wyjątkowo mocno ostatnio podkreślane – zagraża zwłaszcza wówczas, gdy współodczucie utożsamia się wyłącznie z projekcją własnego „ja” i zarazem ze stosowaniem reguł – stereotypów odczuwania czy intelektualno-wyobraźniowego rozumienia „innego”, ale – koniec końców – wedle praw własnych. I drugie niebezpieczeństwo, a raczej druga strona medalu: empatia może być żądaniem wobec pewnych grup społecznych (zawsze tych podporządkowanych) opresywnie wymagana. Narzuca na budzi poczucie pełnego uzależnienia od panujących stereotypów i czasem również odruch buntu¹⁹.

* * *

W niniejszym artykule ograniczę się wyłącznie do tego, co – jakby powiedział Miłosz – „międzyludzkie”. Nie oznacza to z kolei, że empatia – jako współodczuwanie z tym, co pozbawione głosu, empatia z tym, co pozaludzkie, ze światem milczenia w sensie świata rzeczy – nie jest obecna w dzisiejszej literaturze. Dobrze przecież wiadomo, że empatyczne obdarzanie bytem literackim rozpościera się również na obszar pozaosobowy i w tym sensie niemy²⁰. Tu zresztą także zwrot w stronę etyki jest wyraźny. Ten typ obcowania ze światem – by trzymać się ciągle

feministycznej, gdzie często spotyka się afirmującą identyfikację między badaczką, autorką i narratorką, a także postacią literacką.

18/ Pisze o tym także Leciński („*Likwidacja przewagi*”...).

19/ Świadomość tych niebezpieczeństw także towarzyszy współczesnej prozie. Tymi zagadnieniami, a zwłaszcza relacją między empatią a stereotypizacją (w tym empatycznością w systemie patriarchalnym) szerzej zajęłam się w referacie pt. *Między empatią a stereotypem*, wygłoszonym na XXXI Konferencji Teoretycznoliterackiej poświęconej stereotypom w literaturze.

20/ Oto niektóre z poleceń *Twórczego pisania*: „Stań się planetą. Stań się ostrygą. Zapisz monolog dla atomu wodoru” (T, s. 268).

Łebkowska ○ pragnieniu empatii...

jeszcze wypowiedzi twórców, choć tym razem wyjątkowo będzie to wypowiedź poetki – Julia Hartwig określa następująco:

To jest nawoływanie skierowane do mnie samej, by spojrzeć na świat w stanie możliwie czystym [...]. Zarazem jest to prośba o empatię, o to, żeby zrozumieć każdy przedmiot i każde stworzenie w jego istnieniu osobnym, autonomicznym. Nie narzucać mu siebie. Nie ustawiać się w centrum świata.²¹

3.

Na pierwszym miejscu wypada tu jednak zadać pytanie całkowicie podstawowe, mianowicie: czy relacja między „ja – nie-ja” („ja – inny”), przybierająca kształt współodczuwania zagnieżdżyła się w repertuarze dzisiejszych postulatów jako dążenie domagające się realizacji czy też raczej jako jeszcze jedna tęsknota za tym, co nieosiągalne? Czy dają się otworzyć „przejścia między ludźmi” w takim znaczeniu, jakim obdarzył je Elias Canetti? Można by się na przykład zastanawiać, czy proza lat 90., stawiająca niejako z powrotem „ja” podmiotowe w centrum, sprzyja empatyczności? Zwłaszcza, że bohater współczesnej prozy z reguły pozbawiony jest domkniętej, scalonej tożsamości, co więcej, opisywany bywa przez alienację, reifikację, przygodność egzystencji. Otóż w prozie tej wyraźnie daje się zauważyć nurt, w którym dominuje pęknięcie między poczuciem niemożliwości współodczuwania (i w tym sensie nieprzekraczalności granic „innego”), a zarazem próbami przekroczenia tych granic. A zatem to, co nieosiągalne uobecniać się może przez nieobecność. Łatwo tu wskazać antecedencję, Gombrowiczowskie w szczególności. Oto Gombrowiczowska rzeczywistość międzyludzka w znamiennej interpretacji Miłosza:

Ludzie dotykają ludzi wyłącznie, żeby siebie władzą napompować, dotkniętych umniejszyć [...]. Tak więc bez ustanku w tłumie, bez ustanku wystawieni jedni na drugich, ludzie są pozbawieni kontaktu ze sobą, poza kontaktem dominowania. Stosuje się to zarówno do ich ciał, jak dusz. Otóż Gombrowicz, podając w wątpliwość istnienie czegokolwiek poza danymi naszej świadomości, nie wątpił o jednym: o bólu, i ten cudzy ból przywracał światu realność. Cóż jednak, jaką pociechę może mieć człowiek zamknięty w swym bólu, jeżeli jego bliźni albo go dominuje, albo jest przez niego dominowany, a spotkanie się nigdy nie następuje. Ani pomiędzy postaciami w obrębie powieści czy dramatu, ani pomiędzy postaciami i autorem.²²

Empatia funkcjonuje w tym nurcie jako kategoria obecna jedynie przez swój nieosiągalny wymiar. Poznanie innego przez wczucie, wyobrażenie sobie cudzych stanów – czy to na drodze intelektualnej czy wyobraźniowo-emocjonalnej z góry niejako skazane jest na fiasko. Monadyczność podmiotu odbiera nadzieję na em-

^{21/} *Sztuka patrzenia. Z Julią Hartwig rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski.* „Tygodnik Powszechny” 2001 nr 33.

^{22/} Cz. Miłosz *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 145.

Przechadzki

patyczne obcowanie. Tak dzieje się w pewnych powieściach z nurtu „rodzinnego” prozy współczesnej, na przykład u Zyty Rudzkiej w powieści *Białe klisze*, w *Siostrze* Małgorzaty Saramonowicz czy w *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak. Wspomniane pęknięcie wydobyte zostaje zwłaszcza dzięki skrajnie fragmentarycznej narracji, na zasadzie nie tyle zszywanego *patchworku*, ile rozsypanej układanki. Ustawicznie rozrywane opowieści ukazują postacie wyłącznie przez ich zewnętrzny opis, przy niemal całkowicie zredukowanym wkraczaniu w głąb ich psychiki i odarciu z indywidualności. Na przykład wzajemna reifikacja i zarazem brak jakichkolwiek pomostów w *Białych kliszach* uwidacznia się nie tylko przez konstrukcję fabuły, relacje interpersonalne (zależności prowadzą tu do zabójstwa), ale także przez dialogi postaci. Kobiety pozbawione są imion własnych, określenia sugerują ich wiek (dziewczyna, kobieta); właścicielami imion są jedynie mężczyźni, ale imiona te wydobywają mityzację opowiadanej historii, imię ojca i syna powtarza się, a brzmi: Adam-Kadman. Zasada pęknięcia między całkowitą niemożnością a pragnieniem współbycia organizuje wszystkie poziomy tej powieści łącznie z tytułem – tytułowe białe klisze pojawiają się w powieści obleczone w przedmiotowy konkret, jako fotografie, jako zarazem swoiste medium w kontaktach międzyludzkich; ponadto funkcjonują w tekście w swym wymiarze metaforycznym, wyrażając zresztą dopowiedzianym:

Kobieta wróciła do siebie. Czuli się tu bezpiecznie. Wiedziała, że każde z nich istniało tylko w swej rzeczywistości, w hermetycznym świecie myśli, sądów, uczuć i wyobrażeń.

Taki stan rzeczy mógłby być dobrodziejstwem, gdyż wszystko inne, co poznali do tej pory: namiętności, walki, przygody, przyjaźnie i nadzieje, wszystko to w jednej chwili odwróciło się do nich pokazując swe prawdziwe twarze – białe klisze [...].

Ale mogło to być też klęską

Porażką, którą jednak musisz wkalkulować i wrysować w życie.²³

Z kolei w powieści Małgorzaty Holender *Klinika lalek leitmotivem* jest zdanie: „Nie można się wtopić, z nikim nigdy stopić, i tak nie uciekniesz, nawet gdy uciekasz”. Cząstki zdarzeń opowiadane równie urywkowo łączą się z zamkniętym kręgiem patologicznych relacji, relacji bez wyjścia. Efekt ten potęgują imiona własne postaci, ograniczone wyłącznie do zależności rodzinnych. „Otwarte przejścia między ludźmi” – by posłużyć się metaforą Canettiego – pozostają na głucho zatrzaśnięte nie tylko w pewnych powieściach z nurtu „rodzinnego” prozy współczesnej. Tak dzieje się też w nurcie prozy wykorzenienia, wykluczenia, wyobcowania w powieściach „podróżujących monad” (w prozie Zbigniewa Kruszyńskiego, zwłaszcza w powieści *Schwedenkrauter*, opartej zarazem na narracji pierwszoosobowej i na narracyjnej opozycji „my – wy”, opozycji do końca w tej powieści nieprzekraczalnej i wyobcowanie utrwalającej). Rzec by można, że brak empatii jest tu negatywnie jej apoteozą, że współodczucie emanuje tu swoją nieobecnością.

^{23/} Z. Rudzka *Białe klisze*, Izabelin 1997, s. 127.

4.

Trzeba jednak przyznać, że w prozie ostatniej dekady akcenty rozkładają się bardzo różnie. Gdyby szukać różnicowań najbardziej podstawowych, zaznaczyłyby się one między biegunem empatii postulowanej w wypowiedziach pozaliterackich – empatii traktowanej wręcz jako powinność literatury – a biegunem współodczucia nieosiągalnego, acz upragnionego. Nie sposób nie dodać, że te dwie skrajności nie są od siebie tak znowu odległe – jedna jest odbiciem drugiej, obydwie są sobą wzajemnie podszyte. Najistotniejsze jest jednak to, co dzieje się między tymi biegunami.

Przede wszystkim techniki narracyjne wypracowane pod koniec XIX wieku, mimo że gwarantować miały penetrację cudzej świadomości, są dziś zdecydowanie w odwrocie. Panuje skłonność do ukazywania psychiki jako rzeczywistości niepenetrowalnej. Narracja personalna, choć czasem obecna, należy do rzadkości. Najchętniej wykorzystywana bywa, o czym zresztą pisano, narracja pierwszoosobowa, stosowana dzięki – jak należy sądzić – całej gamie możliwości przez nią oferowanych: od obserwatora jedynie uczestniczącego w świecie, po wcielającego się w innych; od ujawnionej narracyjności po rozszczępienie zaimków osobowych i zarazem dzięki powściągliwości, którą *implicite* w sobie zawiera. Z jednej strony wczuwanie się w stan innej postaci dane jest tu zazwyczaj przez procedury zgodne z możliwościami poznawczymi konkretnego podmiotu, a zatem od poznania intelektualnego po wczucie czysto emocjonalne. Albowiem ten typ narracji niejako z założenia ujmuje cudzą świadomość jedynie przez przypuszczenia i hipotezy, a więc nadaje świadomości tej nieprzejrzysty charakter i tak dalej²⁴. Z drugiej jednak strony współczesną narrację pierwszoosobową charakteryzuje znamienna oscylacja między narratorem osobowym – obecnym wewnątrz świata przedstawionego i zarazem zewnętrznym kreatorem. W tym właśnie wymiarze narrator odsłania przeźroczysty charakter opisywanej psychiki, jednocześnie z premedytacją obnażając fikcyjny charakter kreowanego przez siebie świata – fikcjotwórstwo zostaje odsłonięte.

Co więcej, gdyby szukać dalszych różnicowań, stwierdzić by należało, że w prozie współczesnej (niezależnie od różnicowań pokoleniowych) uwyraźniają się dwa podstawowe typy, dwie próby uobecnienia empatii, hipotetycznego odtworzenia w sobie „innego” bez naruszenia jego autonomii. Typy te z reguły – choć nie zawsze – odzwierciedlają w sobie albo wysiłek poznawczy połączony z interpretacją, albo dążenie do bliskości emocjonalnej, prowadzą więc od działań wytyczanych przez *ratio* po wczucie oparte na emocjach.

Pierwszy z owych typów osiągany bywa przez ciągi opowieści za pomocą – czasem wielokrotnie ponawianych – narracji rekonstruujących przeszłość, empatycznie wyobrażonych hipotetycznych historii lub ciągów możliwych wersji zdarzeń ukazanych w fikcjonalnym wymiarze. W ten sposób dąży się tu (z całą świadomością aktu kreacji) do odtworzenia w sobie tożsamości „innego” przez opowieść. Pod-

^{24/} Strategie te opisane zostały przez D. Cohn (*Transparent...*).

Przechadzki

stawowa dla tego typu figura to poszukiwanie na zasadzie bądź wyprawy w nieznanne, bądź przez przyjmowanie roli detektywa, docieklivego biografa odtwarzającego na przykład przeszłość bohatera.

Drugi typ to wywoływanie w sobie „innych”, próby wytworzenia w sobie cudzych stanów emocjonalnych, wyobrażeń, cudzego świata przez wcielanie się czy upodabnianie do innej osoby. Typ ten sprowadza się często do wchodzenia w rolę czy do wielorakich form reprezentacji. Jego figurą jest wizerunek w wielu sensach tego słowa, w znaczeniu zarówno rzeczy, jak i przedstawienia, można by tu wymienić zarówno przedmioty pośrednio określające postać i zarazem pośredniczące między postaciami, jak i wszelkiego rodzaju ich wizerunki (obrazy, fotografie, szkice, portrety, zapisy, np. listy, także w grę tu wchodzi współbicie przez język, przez przyjmowanie czyjegoś sposobu mówienia o świecie czy przez – jakby powiedział Bachtin – otwarcie na cudzy głos.

Obydwa typy pragnienia empatii przenikają się wzajemnie. Obrazy domagają się „odwijania” narracji wstecz, opowiadania o tym, co było, a także o tym, co będzie; z kolei narracja dopełnia się dzięki przedmiotom, a zwłaszcza obrazom i ich nośności interpretacyjnej.

Co istotne, obydwa te rodzaje współodczucia (czy strategii empatycznych) łączy istotna cecha wspólna, którą w równym stopniu są nasycone. Otóż wszystkie one mają prawo pojawić się jedynie jako mediatyzacja, jako sfery pośrednictwa (nakładanych opowieści i obrazów), czasem wyłącznie poprzez wyobraźnię kreowanych, czasem przybierających nieskrywaną formę nakładanych fikcji. Te różnorakie formy pośredniczące tworzą jedyną drogę utrudniającą i zarazem ułatwiającą wzajemny kontakt; drogę fikcyjną i w swej fikcyjności jedynie realną. Dążenie do współodczucia jest z reguły ukazane poprzez zabiegi kreujące fikcyjny świat.

5.

Tak więc na jednym biegunie można by umieścić strategie narracyjne, obecne w *Weiserze Dawidku* Pawła Huellego czy w niektórych opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Na drugim biegunie można by usytuować opowiadania Izabeli Filipiak. Z reguły jednak wspomniane na wstępie typy czy strategie empatyczne wspierają się wzajemnie. Oto kilka przykładów na tyle zróżnicowanych, że domagają się oddzielnego, choć siłą rzeczy skrótego omówienia. W ostatniej powieści Odojewskiego *Oksana*, utrzymanej w rzadziej dziś stosowanej narracji personalnej, wysiłek empatii – między bohaterem prowadzącym²⁵, profesorem, polskim emigrantem, chorym (jak mu się wydaje śmiertelnie) a główną bohaterką, młodą Ukrainką, także emigrantką, z którą łączy profesora naprędce zawiązany romans – dokonuje się za pośrednictwem opowieści często hipotetycznie rekonstruowanych. Odtwarzanie cudzej historii, przekroczenie granic własnego „ja”,

^{25/} Używam tu terminu, który wprowadził Michał Głowiński w swojej książce *Powieść młodopolska* (Wrocław 1969).

Łebkowska ○ pragnieniu empatii...

widzenie świata oczami „innego” łączy się tu z odsłonięciem i przemieszczeniem panujących przeświadczeń i stereotypów, stereotypów nieusuwalnych, zarówno narodowych, jak i wynikających z podziałów płci. Empatyczno-terapeutyczną rolę obdarzony zostaje profesor. To jemu powierzane są opowieści i zadanie obiektywizacji stereotypów „władztwa mężczyzn”, przynależności narodowej, uwierającej historii odcisniętej jak „rozżarzona pieczęć”²⁶ za pośrednictwem opowieści często hipotetycznie rekonstruowanych czy tylko wyobraźniowo dopowiadanych traumatycznych zdarzeń z przeszłości. Choć wkłada ogromny wysiłek w swoje działania terapeutyczne, sam zostaje obdarowany znacznie sowiej. Na planie fabuły ona przynosi mu zdrowie (pośrednio dzięki niej bohater dowiaduje się, że nie jest śmiertelnie chory). Natomiast wskutek nieporozumienia, wskutek przypisania swemu powiernikowi niewłaściwych intencji, wskutek przypisania mu stereotypowego scenariusza działań – Oksana ginie. Empatyczna bliskość okazuje się niemal całkowicie niemożliwa. Niemal, gdyż bliskość zostaje jednak osiągnięta, choć dopiero po śmierci głównej bohaterki.

Zupełnie inaczej bliskość z innymi przejawia się w *Zapiskach z nocnych dyżurów* Jacka Baczaka²⁷. Tu współodczucie nasycone współcierpieniem polega wyłącznie na byciu przy kimś, byciu dla drugiego. Obcowanie z „innym” (opieka nad pacjentami hospicjum) opisane zostaje poprzez minimum deskrypcji. Nie ma tu miejsca na wchodzenie we wnętrza, dociekanie stanów psychicznych czy rekonstrukcję cudzej historii, nie mówiąc już o eksponowaniu tekstualności:

Mimo tylu kontaktów był dla mnie obcy. Nie znałem jego myśli. (Z, s. 46)

A ja siedzę i słucham.

I tylko tyle. To jest wszystko.

Każde więcej będzie nieuczciwe i złe. (Z, s. 57)

Opowieść jako dociekanie przeszłości staje się zbędna, malowanie portretów zmarłych – zaniechane. Miast wyobraźni czy ujawnionego procesu tworzenia dominuje utrzymana w ryzach konsekwentnie przestrzeganej konwencji dokumentu dyskrekcja i asceza (o której pisał Błoński). Miast empatii tekstotwórczej, nadmiaru uporządkowań – minimalizm. Zarazem tytułowe zapiski są w istocie właśnie fragmentami, częstkami ostatnich momentów życia tekstowo odtwarzanych, utrwalanych. W taki sposób empatia i *agape* łączą się tu ze sobą.

Natomiast w powieściach Olgi Tokarczuk, na przykład w *Domu dziennym, domu nocnym*²⁸ szczególnej mocy nabiera pragnienie odtworzenia w sobie „innego”. Właszcza istotne okazują się tu relacje narratorki z Martą – sąsiadką, starą kobietą, perukarką – żyjącą w odosobnionym świecie, ale zarazem w swym odrealnie-

^{26/} W. Odojewski *Oksana*, Warszawa 1999, s. 230.

^{27/} J. Baczak *Zapiski z nocnych dyżurów*, Kraków 1997; dalej oznaczone Z z numerem strony.

^{28/} O. Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998, s. 71; dalej oznaczone D z numerem strony.

niu ucieleśniającą w sobie archetyp Wielkiej Matki, cykl natury i jednocześnie swoisty porządek świata, przecinający cielesność z duchowością. Patronuje tu świadomość, że wczucie się w cudzą psychikę to jedynie emanacja własnego „ja”. Jednorazowe, *ad hoc* układane porządki, typologie osławiające rzeczywistość, wymyślane przez Martę i przez główną bohaterkę, przy czym zasadą im przyświecającą jest nietrwałość i niekonieczność – nabierają wprawdzie siły jednoczącej, jednak im więcej porządków, sfer pośredniczących pozornie tu pomocnych, tym szansa bliskości jest mniejsza; możliwość odsłonięcia cudzego wnętrza zdaje się otwierać jedynie złudnie. Relacje narratorki z Martą to nie tylko rozmowy, próby odgadnięcia myśli, próby interpretacji jej słów, wczuwanie się w wnętrze przez słuchanie opowieści o cudzych snach, to także próby wejścia w jej porządek świata i zarazem (skoro jest to świat splatający ciało z duchem, rzecz ze słowem) próby dotarcia do jej sposobu myślenia o świecie przez jej rytuały magiczne. Takim rytuałem byłoby wspólne ostrzyżenie włosów i zakopanie ich w ziemi; w świecie Marty włosy są tożsame z myślami, „włosy – magazyn myśli” (D, s. 71) i w innym miejscu: „trzeba wziąć na siebie myśli człowieka, od którego pochodzą włosy” (D, s. 70). Wchodzenie w cudze myśli polega tu jedynie na snuciu przypuszczeń, dalekie jest od prób prześwieclania świadomości, od zadomowienia w cudzym świecie. Jest efektem nie tylko niemożności, ale zarazem swoistej dyskrekcji i poczucia niepoznawalności. Z reguły działania tego typu obwarowane są zastrzeżeniami w rodzaju „przypuszczam” (D, s. 198); „może to miała na myśli Marta, kiedy powiedziała coś, co mną wstrząsnęło” (D, s. 168); „Nigdy nie byłam pewna czy istnieje granica między tym, co Marta mówi a tym, co ja słyszę” (D, s. 30) itp. Próby odsłonięcia wnętrza (na przykład poznania jej snów) przekładane są na gesty, na krzątanie się pośród rzeczy. Tu szczególnie ważny okazuje się przedmiot. To właśnie sfera przedmiotów i zarazem najprostszych czynności towarzyszących obcowaniu z nimi staje się drogą ku poznaniu „innego”:

Często prosiłam Martę, żeby opowiedziała mi swój sen. Wzruszała ramionami. Myślę, że jej nie obchodziły. Myślę, że nawet kiedy sny przychodziły do niej w nocy, nie pozwalała sobie ich zapamiętać. Ścierała je jak rozlane mleko ze swojej ceraty w wielkie poziomki. Wyzymała ścierkę. Wietrzyła swoją niską kuchnię. Zatrzymywała wzrok na pelargoniach; rozcierała w palcach ich liście, a cierpki zapach na zawsze tłumil, cokolwiek tam działo się w nocy. Dałabym wiele, żeby poznać choć jeden sen Marty. (D, s. 29)

Im bardziej jednak narratorka staje się postacią świata przedstawionego, tym bardziej psychika Marty ujawnia się jako całkowicie nieprzenikliwa, z kolei im bardziej narratorka oddala się od świata w stronę wyobraźni i kreacji, tym bardziej przedmioty nasycają się symbolicznym wymiarem, a przede wszystkim tym bardziej wewnątrz Marty pozornie odsłania swą przejrzystość, pozornie, gdyż wówczas postać ta staje się odrealniona, ucieleśniając w sobie mit eleuzyjski. Wymiar międzyludzki zatracą tym samym swoją obecność. Mit – przenikający postać Marty – staje się jeszcze jednym porządkiem nakładanym na świat. To, co nieosiągalne, ma jednak prawo – w przeblysku – się pojawić:

Łebkowska ○ pragnieniu empatii...

Nagle przez krótki moment wiedziałam, co ona myśli. Ta myśl zjawiała się w mojej głowie, rozpychała się wśród moich, eksplodowała i znikła. Zaskoczona, znieruchomiałam z ręką podniesioną do oczu. Marta pomyślała: „Najpiękniejsze są te wyszczerbione przez ślimaki. Najpiękniejsze są te najmniej doskonałe”. (D, s. 233)

Poznanie myśli „innego” zyskuje tu wymiar niemal epifanii.

W twórczości Izabeli Filipiak – rzeczniczki empatii – wprowadzanie warstw pośredniczących doprowadzone zostaje do skrajności i ujawnione w metafikcyjnym wymiarze. U tej właśnie pisarki znaleźć można wszystkie odmiany współodczucia: od wymiaru negatywnego, przez nadmiar form służących empatii, a właściwie ją symulujących, po wypowiedzi niemal manifestowe. Tu bodaj w największym zagęszczeniu nagromadzone zostają mechanizmy i strategie, które mają służyć wytworzeniu w sobie cudzego pejzażu wewnętrznego. Co zresztą nie dziwi, jeśli pamiętać, że to właśnie dla autorki *Absolutnej amnezji* „umiejętność wejścia w świadomość innej osoby, prawdziwej lub zmyślonej, jest istotą twórczości”²⁹. Pragnienie empatii najsilniej przejawia się przez przyjmowanie cudzych wcieleni; wyjątkowo dobitnie współgra z ujawnieniem zarówno autokreacji, jak i kreowania „innego”. Zabiegi te dominują zwłaszcza w opowiadaniach *Weronika – portret z kotem* czy *Rosyjska księżniczka*. Obydwie ich bohaterki dotknięte są chorobą psychiczną, obydwie są nieprzystosowane do życia w społeczeństwie i wreszcie obydwie nie należą już do świata żywych. Odślonięcie „pejzażu wewnętrznego” odbywa się za pomocą szeregu narracyjnych rekonstrukcji, przez odtwarzanie nieznanych fragmentów życia i zarazem przez analizę śladów materialnych, atrybutów postaci. Przekroczenie granic „innego” polega tu nie tyle na usuwaniu nadmiaru zaślon pośrodkujących, ile na ich nakładaniu, gromadzeniu w nadmiarze. Wyeksponowaniu podlegają same działania, działania symulowane: odtwarzanie drobin zyciorysu, ale też próby nakładania klisz niepasujących i odrzucanych, na zasadzie wciąż od nowa zaczynanej opowieści. Środki pozwalające osiągnąć współodczucie, drogi doń prowadzące stają się zarazem głównym tematem tych opowiadań.

W opowiadaniu *Weronika portret z kotem* dążenie pierwszoosobowej narratorki do identyfikacji z nieżyjącą już kobietą jest chyba najsilniejsze, osiągnane wszelkimi sposobami, także przez noszenie takich samych ubrań, słuchanie „jej” muzyki, przez interpretację obrazów zmarłej kobiety. Figura poszukiwania przez odtwarzanie historii postaci służy tu dociekaniu przyczyn śmierci, analizie sytuacji osoby zdominowanej, zaszcutej przez narzucone stereotypy systemu patriarchalnego. Jednocześnie jednak pragnienie empatii wyjątkowo mocno łączy się z przemianą własnego „ja”, łączy się z autoterapią, z wyzwaniem się z kompleksu winy. Z kolei w *Rosyjskiej księżniczce* wczuwanie się w psychikę Anny Anderson funkcjonuje niczym przymierzanie wcieleni. Symulowana identyfikacja tak daleko zostaje tu posunięta, że budzi poczucie zagrożenia utraty własnej tożsamości:

²⁹/ I. Filipiak *Twórcze pisanie...* s. 214.

Przechadzki

Coraz mniej byłam sobą w tych ostatnich miesiącach, coraz bardziej nią, rosyjską księżniczką. Bałam się, że stanę się nią podobnie jak ona stała się Anastazją, wejdę w to do końca i już z tego nie wrócę. Jeśli stała się dla mnie utajonym wzorem, trudno bym nie myślała, co stanie się ze mną, kiedy już całkiem się do niej upodobnię.³⁰

To zatracenie siebie w przyjmowaniu coraz to nowych ról, opowiadanie historii wciąż od nowa – „proszę pozwolić, że uporządkuję fakty” (N, s. 190); „Proszę pozwolić, że uporządkuję kilka dat i faktów” (N, s. 191); „Przyjrzyjmy się temu jeszcze raz” (N, s. 192) itd. – zestawianie dokumentów, wycinków z gazet, fotografii i wreszcie filmu o Anastazji przybiera formę jedynie możliwego współodczucia, staje się jedyną możliwą formą obcowania z *ego* rozsypanym, rozproszonym, skupionym na „zacieraniu własnych śladów” (N, s. 205), na zanikaniu własnej tożsamości, staje się zarazem odzwierciedleniem bycia w świecie Anny Anderson. Pragnienie empatii wyjątkowo mocno łączy się w tych opowiadaniach z przemianą własnego „ja”. Współodczucie łączy rekonstrukcję cudzego życia (w stanie rozpadu tożsamości najczęściej) z jawną kreacją, fikcyjnością i metafikcyjnością odsłaniającą akt tworzenia postaci i jej tekstowy wymiar. Bycie w palimpsestach fikcji okazuje się jedyną poznawalną formą istnienia. U Filipiak nadmiar tekstów i metafikcyjność stają się figurą działań zbliżających do „innego”.

W powieści Marka Bieńczyka *Tworki* dążenie do empatii wyjątkowo mocno³¹ utożsamia się z próbą współcierpienia z tymi, którzy odeszli. Narrator pierwszoosobowy to umieszczony we współczesności autor opisujący czasy II wojny światowej: tragiczne losy Żydów – pracowników administracji szpitala w Tworkach. Opisuje ich losy z perspektywy nam współczesnej, odsłaniając wymiar kreacji, a jednocześnie zachowując zmienny dystans – bądź ograniczając swą wiedzę, bądź chwilowo zbliżając się do głównego bohatera. Powieść oparta na współcierpieniu, na bliskości z tymi, którzy odeszli, ujawnia – przez swoją konstrukcję – tragiczne pęknięcia, które wrażenie bliskości tym bardziej potęgują. Po pierwsze, Bieńczyk buduje narrację zdominowaną przez uporządkowanie naddane, doprowadzone do skrajności, zagęszcza instrumentację głoskową, rytmizuje swoją prozę, mnoży rymy, deminutiwy, metafory, przez stylizację uobecnia język dwudziestolecia międzywojennego. Można więc tu mówić (za samym Bieńczykiem zresztą) o bliskości przez język³². Ale ów nadmiar uporządkowań, potok pozornie beztróskich rymowanek – z jednej strony – idzie w parze z sensualnie oddanym kształtem opisywanego świata – z drugiej – odsłania uskoki, szczeliny, fragmenty, które można wypowiedzieć jedynie przez milczenie; pewne zdarzenia pozostają tu niewypowiedziane. Albowiem ów nadmiar coraz wyraźniej nie może pokryć

^{30/} I. Filipiak *Niebieska menażeria*, Warszawa 1997, s. 160; dalej oznaczone N z numerem strony.

^{31/} Choć ten aspekt – spośród analizowanych tu tekstów – widoczny jest też u Filipiak.

^{32/} Por. u Bieńczyka (*Tworki*) i analizujący Bieńczykową empatię Leciński („Likwidacja przewagi”...).

otchłani, która co krok tu się otwiera. *Tworki* oparte są na ciągłym ujawnianiu pęknięcia między pozornie oswojonym (przez nadmiar tekstów) światem a jego grozą przekraczającą możliwości każdego języka; także między niemożnością a koniecznością przekazywania historii jego bohaterów. Po drugie, narrator-kreator umieszczony poza światem przedstawionym z pozoru bez trudu wczuwa się w psychikę swych postaci, jednak pewne fragmenty ich wewnętrzznego świata jawią się jako jemu absolutnie niedostępne. Bohaterowie są poza zasięgiem³³ mimo wszystkich sygnałów narratorskiego współbycia z nimi. Pozostaje zatem jedynie pragnienie empatii i zarazem pozostają próby opowiedzenia czyjejs historii. Po trzecie, pragnienie współczucia ma zostać niejako wszczepione czytelnikowi na zasadzie odzewu, konieczności opowiadania wciąż od nowa tego, co niewypowiadalne w swej grozie:

czytajcie, proszę, i święćcie imię wasze i pokwitujcie, Jacku! Ilono! Romanie! potwierdźcie, Krysiu! Ewo! Robercie! sygnujcie ze swej strony, Darku! Agnieszko! Aniu! Karolu! Gustawie! Mario! sygnujcie na nowo, potwierdźcie, pokwitujcie, podpiszcie kiedyś odbiór, dorzucicie, wy wszyscy dziś niby imienni, swoje *post, postscriptum*.³⁴

Tu z całą mocą zaangażowany zostaje odbiorca nazwany imieniem własnym, z premedytacją pozbawiony anonimowości, ucieleśniony, jednostkowy, wezwany do świata fikcji, wpisany w ów świat, aczkolwiek włączony w lekturę świata i we współbycie w tym świecie w swym odsłoniętym fikcyjnym i jednak konstruktywnym wymiarze. To właśnie tego domaga się narrator, tego domaga się powtórzony inicjał imienia Soni na jej liście napisanym tuż przed śmiercią. W swym powtórzeniu i śladowym, zanikowym charakterze jest znakiem nieobecności. Tak obleczona w cielesność lektura stać ma się zdarzeniem, nie tylko w sensie takim, jaki zdarzeniu nadali współcześni hermeneuci. Linia „czytelnik – narrator – postać” zostaje tu zawiązana w fikcji i ponad fikcją, tematyzując zarazem procedurę przedstawiania. Bliskość – postulowana przeciwieństwo przez Bieńczyka w jego wypowiedziach pozaliterackich – w powieści przemienia się we współgranie inwencji i odpowiedzialności. Ma być zarówno współbyciem, tworzeniem pomostów przez wejście w ten sam język, ale przede wszystkim przez wciąż obecny tu dwojaki status rzeczywistości – opowiadanej i kreowanej, czytanej i pisanej jednocześnie. Istnienie tekstowe jest tu zarazem istnieniem osobowym. Wczucie ma tu być także współcierpieniem jeśli w ogóle możliwym, to jedynie jako próba opowiedzenia tego, co niewypowiadalne.

^{33/} Zresztą sam Bieńczyk we wspomnianym wywiadzie stwierdza: „Nie interesuje mnie prawda psychologiczna moich bohaterów; nie określam zbyt dokładnie ich osobowości, bo wtedy bym pisał książkę zimną, analityczną [...]. A co mógłbym psychologicznie istotnego powiedzieć o tych ludziach, którzy zginęli? [...] A ja chciałem się z nimi spotkać, i to jest możliwe tylko bez psychologicznego wglądu i tylko w języku rozkrojonym, otwartym, niepewnym...” (M. Wolny *Słowo...*; podkr. – A.Ł.).

^{34/} M. Bieńczyk *Tworki*, s. 194.



Rekapitułując powiedzieć by należało, że dążenie do empatii we współczesnej prozie łączy w sobie kilka wymiarów. Przede wszystkim wymiar epistemologiczny, mianowicie nakierowanie uwagi na inny podmiot, współgrające z poszukiwaniem porządku świata wprzęgnięte zostaje zazwyczaj w podwójną służbę. Po pierwsze, wejście w cudzy świat łączy się z wytlumieniem własnego *ego*, służy otwarciu się na cudzą podmiotowość. Po drugie, służy poznaniu własnego „ja”. A zatem pod wpływem „innego” zachodzi zmiana w podmiocie poznającym. Droga prowadzi więc od tożsamości własnej do cudzej i od poznania „innego” do autoegzegezy. Tym samym odsłania się tu wymiar metafizyczny – od poznania „innego” i nienaruszalności jego autonomii do samopoznania i zarazem od życia ku tajemnicy śmierci; od nakładania porządków w ich nadmiarze do epifanicznego przecucia pełni. Otwarcie na „innego” to zarazem otwarcie na to, co całkowicie inne – w znaczeniu transcendentne. Co jednak najistotniejsze, wymiar epistemologiczny przecina się tu z wymiarem etycznym, gdyż współodczuwanie to bycie wobec wykluczonego, wyobcowanego, bądź włączonego wbrew własnej woli (w grę tu wchodzi obszar społeczny, narodowy bądź kulturowy), marginalizowanego, skazanego na milczenie i nieobecność bądź podporządkowanego; używając słów Canettiego – „przewadze żywych nad umarłymi”. „Inny” to ten, którego – jak mówi Levinas – „bliskość ciąży na mnie”³⁵. Natomiast skoro empatia – właśnie w takim, a więc etycznym rozumieniu – bywa traktowana jako „istota twórczości”, to wymiar etyczny przecina się z estetycznym. Najważniejsze okazują się powiązania empatii z literackością. Otóż obnaża się tu wymiar fikcyjny, tekstowy, konstruktywny, fabulotwórczy, narracyjnie tworzący „innego”. Relacje interpersonalne uobecnione są jednocześnie w wymiarze osobowym („pomiędzy skórami ludzi” – by posłużyć się określeniem Hollanda) i tekstowym. A zatem literatura nie funkcjonuje tu jako pocziwa ilustracja uprzednich założeń, jako podręcznik empatycznych zachowań, ale sama jest empatycznym pisaniem. Przez projekcję światów, przez oscylację na pograniczu fikcji i metafikcji następuje zjednoczenie pragnienia empatii z literackością.

Tym chce być dziś literatura. Tym – jak sądzę – jest literatura.

^{35/} E. Levinas *Inaczej niż być lub ponad istotą*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 154.