

Maciej Leciński

"Likwidacja przewagi" : empatia i praca żałoby w "Tworkach" Marka Bieńczyka

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (66), 156-166

2001

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.

Maciej LECIŃSKI

„Likwidacja przewagi”¹

Empatia i praca żałoby w *Tworach* Marka Bieńczyka

Najnowsza książka Marka Bieńczyka, inaczej niż wcześniejsze: *Terminal* i esejistyczna *Melancholia*, cieszy się skromnym, ale co ważniejsze – przychylnym zainteresowaniem krytyki². Wydaje się, że oskarżenia o napisanie „książki doktorskiej” (Bieńczyk jest wszak pracownikiem Instytutu Badań Literackich PAN), kierowane pod adresem prozatorskiego debiutu autora *Terminalu*, sprowokowały twórcę przy okazji udzielania wywiadów do opatrzenia *Tworek* – niepotrzebnym i w gruncie rzeczy zachowawczym – autokomentarzem³. Powieść ta, mimo że stawia podczas lektury pewien „opór”, jest – jak myślę – udaną próbą znalezienia nowego języka dla opowieści o holocauście.

^{1/} Tytuł pracy zaczerpnięty został z rozmowy z Markiem Bieńczykiem, przeprowadzonej z okazji otrzymania przez niego Paszportu „Polityki”. Zob. *Słowo w akcji. Rozmowa z Markiem Bieńczykiem, literackim laureatem Paszportu „Polityki”*, „Polityka” 2000 nr 5, s. 51.

^{2/} Mowa o następujących recenzjach: M. Zaleski *Praca żałoby*, „Gazeta Wyborcza” 1999 nr 108, dod. s. 3; K. Szczuka *Miłość w czasach Zagłady*, „Tygodnik Powszechny” 1999 nr 27, s. 14; K. Nadana *U Pana Boga za piecem*, „Res Publica Nowa” 1999 nr 7-8, s. 103. Przychylność krytyki nie przekłada się jednak na czytelnicze preferencje, do tej pory bowiem – a mija właśnie rok od wydania *Tworek* – sprzedano niespełna tysiąc egzemplarzy. Maja Wolny w artykule *Proza życia*, będącym swego rodzaju raportem ze sprzedaży młodej prozy polskiej, wyraża jednak nadzieję, iż sytuacja ta ulegnie zmianie na korzyść *Tworek* z powodu przyznania Bieńczykowi Paszportu „Polityki” (zob. M. Wolny *Proza życia*, „Polityka” 2000 nr 7, s. 57). Dla porównania: *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk ukazały się w nakładzie 40 tys. egz., a *Namiętnik* Manuelei Gretkowskiej w 13 tys. egz.

^{3/} Zob. *Imię Soni*, „Rzeczpospolita” 1999 nr 159, s. D3, oraz *Słowo w...*

Leciński „Likwidacja przewagi”

Bieńczyk podjął się bardzo trudnego i ambitnego zadania – napisania w pół wieku po zakończeniu wojny książki o zagładzie Żydów, książki, która przemówi nie tylko do świetnie pamiętających tamten okres, ale również do ludzi młodych, dysponujących jedynie dokumentalnym i literackim przekazem o tamtych czasach. *Tworki* ukazują traumę zagłady nie w zdarzeniach, lecz w języku, są powieścią o „likwidacji przewagi” żywych nad umarłymi⁴, próbą zrozumienia tamtych ludzi i ich wyborów, a więc również próbą przywrócenia wiary w poznawczą moc literatury, jej sens. Są w końcu *Tworki* powieścią ukazującą i n d y w i d u a l n ą p r a c ę ż a ł o b y autora, wyzwalanie się z lęku i traumy.

Zadania te Bieńczyk realizuje – jak się zdaje – w dwóch planach tekstu, przede wszystkim na płaszczyźnie językowej oraz dodatkowo, uzupełniająco, na płaszczyźnie kompozycji (tutaj interesujące okaże się zwłaszcza uruchomienie mitu Arkadii).

Na początku było pismo⁵

Korzenie *Tworek* są bardzo splecione, sięgają w wiele miejsc jednocześnie, łączą luźno tylko ze sobą skojarzone doświadczenia, powieść ta wyrasta bowiem z traumy dzieciństwa i lęków młodości oraz z poczucia bycia – jak mówi Bieńczyk – „przypadkowym dłużnikiem” listu młodej kobiety żegnającej się przed śmiercią z bliskimi.

Bieńczyk, urodzony jedenaście lat po wojnie, w rozmowie z Mają Wolny przyznaje się, że należy do pokolenia, któremu śnili się Niemcy:

Na murach mojego domu było widać ślady po pociskach, dzieci bawiły się ciągle w wojnę, o wojnie wciąż się mówiło w szkole, dużo w telewizji, nieco w domu. Kiedy jako 13-latek pojechałem po raz pierwszy do Niemiec [...] nie byłem zdolny niczego przelknąć [...].⁶

Obejrzone filmy o hitlerowcach, przeczytane książki i własne niemiłe doświadczenia sprawiły, że przyszłego autora *Terminalu* poczęła prześladować, ledwie jeszcze uświadamiany, lęk.

Jego wymowę wzmocnił później odnaleziony przypadkowo autentyczny list kobiety, która w czasie wojny ukrywała się w szpitalu dla nerwowo i psychicznie cho-

4/ Por. *Słowo w...*, s. 51.

5/ M. Bieńczyk *Tworki*, Warszawa 1999, s. 7. Lokalizacje cytatów podaję bezpośrednio po tekście.

6/ *Słowo w...*, s. 50. W rozmowie z Wojciechem Chmielewskim (*Imię Soni*) Bieńczyk dodaje: „Gdy po miesiącu wjechaliśmy do Zebrzydowic, dosłownie rzuciłem się na jedzenie. [...] Zabawne, kiedy jako 19-latek pojechałem znowu do Niemiec, autostopem, pierwsze niemieckie słowa, jakie usłyszałem – spałem w rowie, zbudził mnie policjant w cywilu z pistoletem w dłoni – brzmiały *Hände hoch!*”.

Interpretacje

rych w Tworkach. Była ona jedną z Żydówek, które pracując w zakładzie, miały szansę przeżyć wojnę; wielu się udało, jej – nie⁷. Właściwie jednak nie można tu mówić o nieszczęściu, ponieważ Sonia świadomie wybiera śmierć, a raczej godzi się na swój los.

List ten, od którego zresztą powieść się rozpoczyna („Tak, na początku było pi-smo, niezbyt ładne, literki wysokie, ściśnięte, odmawiające sobie miejsca, a zda-niom żagli”, s. 7), sprawił, że Bieńczyk stał się dobrowolnym „dłużnikiem” – wyda-je mi się, że właściwsze byłoby jednak określenie: „zakładnikiem” – jego nadaw-czyni, został zmuszony do udzielenia odpowiedzi, która może być tylko, z braku pewnych wiadomości, fabulacją. Bieńczyk pisząc *Tworki*, odrabia zapomniane za-danie, bez którego – jak się okazuje – nie można niczego pewnego powiedzieć o so-bie ani o świecie, w którym przyszło żyć.

Język powieści-odpowiedzi znacznie różni się od języka, którym zwykle się mó-wić o holocaustie, języka rejestrującego, katalogującego zdarzenia, gwałty, długie agonie i szybkie zgony... Autor *Tworek* nie zgadza się z tym, co na temat „powieści o zagładzie” mówi Grynberg w eseju *Szkoła opowiadania*:

oszczędność i skromność środków w literaturze holocaustu wydaje mi się wręcz obo-wiązkowa [...], sytuacje i zdarzenia, które wybieram, mówią za siebie, swoim własnym ję-zykiem. Bez retoryki, której nie ma w prawdziwym życiu ani w prawdziwej literaturze.⁸

To nie jest język Bieńczykowego pokolenia, wychowanego w znacznej mierze w świecie tekstowym⁹. Poza tym autorowi *Melancholii* przyświeca zupełnie inny cel, nie jego zadaniem jest opisać zagładę, ocalić naród żydowski od zapomnienia, o n p o s z u k u j e d r u g i e g o c z ł o w i e k a, pragnie go zrozumieć, połączyć się z nim w cierpieniu, móc poczuć to, co czuł Jurek, czytając pożegnalny list Soni. Zdaje się, że Bieńczyk jest przeświadczony o jednostkowym charakterze straty: nie tracimy przecież całego narodu, lecz konkretne, bliskie nam osoby. To ich odejście nas porusza, budzi żal czy też lęk.

Aby zrozumieć, trzeba znaleźć płaszczyznę spotkania; Bieńczyk uważa, że to może być tylko język, s p o t k a n i e z i n n y m m o ż l i w e j e s t t y l k o w j ę z y k u. Aby doszło do spotkania, konieczna jest konfrontacja idiolektów. Język bohaterów powieści (jak pisze Katarzyna Nadana: „przedwojenny, warszawski fa-son” autor podrabia z „wirtualizacją”¹⁰) z językiem autora (nigdy nie jest to jednak

^{7/} Zob. K. Szczuka *Miłość...*, s. 14. „Warto może nadmienić, że bardzo wiele, łącznie z nazwiskiem i dobrocią dyrektora, a również historią samej Soni, pochodzi tu z autentycznej wojennej historii szpitala w Tworkach, gdzie szczęśliwie przeżyło wielu Żydów, również wśród samych pacjentów (wielu, ale nie wszyscy)”.

^{8/} Cyt. za *Imię...*

^{9/} Por. także: „Moje doświadczenie jest inne; nie tylko doświadczenie historyczne człowieka urodzonego po wojnie, lecz także doświadczenie literackie kogoś, kto kształcił się i zaczynał pisać w [...] świecie tekstowym”.

^{10/} K. Nadana *U Pana Boga...*, s. 104.

Leciński „Likwidacja przewagi”

język „własny”, ponieważ składa się z kulturowych cytatów) konfrontowany jest właściwie na każdej stronie powieści, stąd tyle tu pseudopoetyckich rymowanek, kalamburów, parodii, elips czy anakolutów. Bieńczyk w jednym z wywiadów wspomina o tym, że przygotowując się do pisania książki, w znikomym stopniu korzystał z archiwum czy dawnej prasy, natomiast bardzo dużo czasu poświęcił na „wysłuchiwanie się [w] przedwojenne piosenki, filmy – w tamtą polszczyznę”¹¹.

Zastanawiające wydaje się owo „w s ł u c h i w a n i e”, zastanawiające tym bardziej, jeśli zestawzić je z inną wypowiedzią Bieńczyka:

Dają tamtym zmarłym ludziom to doświadczenie, ten język, tak jak oni dają mi swój. 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.¹²

Autor *Tworek* proponuje tu e m p a t y c z n y s p o s ó b p o z n a w a n i a, gdzie rozumienie polega na wczuciu się w innego człowieka, „wchłonięciu” go w siebie, spojrzeniu na świat jego oczyma. Istotne wydaje się jednak to, że e m p a t y z o w a n i e w i ą ż e s i ę z a w s z e z p r z e j ę c i e m s t y l u i j ę z y k a c z ł o w i e k a, którego staramy się zrozumieć. Byłaby to zatem empatia poprzez język, empatia tekstowa.

Najkrótsza z definicji empatii, którą podaje Józef Rembowski w dziele poświęconym tej materii, mówi o tym, że jest ona „procesem wczuwania się, postrzegania i rozumienia stanu psychicznego innej osoby”¹³. W referowanych dookreśleniach, pochodzących od innych badaczy, autor *Empatii* zwraca uwagę na to, że przypomina ona w pewnym sensie „psychologiczny kanibalizm”, włącza bowiem na pewien czas drugą osobę we własne „ja” (*E*, s. 35); „empatia polega na zdolności do stawiania siebie w sytuacji innej osoby” (*E*, s. 44) oraz wymaga od kogoś, kto chce empatyzować, „uznania punktu widzenia innych osób” i „przyjęcia ich społecznej roli” (*E*, s. 57). Istotne jest także to, iż empatia „próbując czuć ból” drugiej osoby (*E*, s. 66), uruchamia warunek filologiczny, ponieważ ten, kto się wczuwa, musi wyrazić swoje odczucia w języku tego, którego stara się zrozumieć (*E*, s. 67-68)¹⁴.

Bieńczyk sięga tu do tradycji traktowania języka jako płaszczyzny spotkania z Innym. Jest to postawa, którą w ramach krytyki tematycznej twórczo w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku wykorzystywali niektórzy francu-

^{11/} *Słowo w...*, s. 50-51.

^{12/} Tamże, s. 51.

^{13/} J. Rembowski *Empatia*, Warszawa 1989, s. 69. Lokalizację kolejnych fragmentów pochodzących z tego wydania podaję w nawiasie po literze *E*.

^{14/} Samo słowo „empatia” ma niewiele więcej niż sto lat (jego twórcą w języku niemieckim w roku 1885 był Th. Lipps, niemieckie *empfindung* na język angielski przełożono w 1912 roku jako *empathy*), co nie znaczy, że pojęcie to nie było wcześniej znane. Wielokrotnie pojawiało się w dziejach kultury pod nazwą „współczucia”, „współcierpienia”, „rezonansu”, „włączania się” (J. Rembowski *Empatia*, s. 33).

Interpretacje

scy badacze literatury. Próbowali oni dotrzeć do ukrytych znaczeń dzieła poprzez przejście punktu widzenia jego twórcy. Zadaniem krytyka było „wpuszczenie” Innego w siebie, zrobienie w sobie miejsca na cudze słowo, co miało umożliwić odkrycie istoty utworu¹⁵. Bieńczyk jawi się tutaj raz jeszcze jako uczeń Pouleta, Richarda i Starobinskiego (ich ustalenia wykorzystał wszak obszernie przy pracy nad *Czarnym Człowiekiem*), do krytyki tematycznej włącza jednak własne przeświadczenie, że świat jest zbiorem tekstów i dlatego do Innego dotrzeć można tylko poprzez słowo.

W podobny sposób – jednak znacznie wcześniej – z badanym dziełem postępowała młodopolska krytyka. Michał Głowiński w swojej książce poświęconej ekspresji i empatii w młodopolskiej krytyce literackiej dowodzi, iż grupa krytyków, z Brzozowskim na czele, posługiwała się w swych rozważaniach o dziele kategorią empatii¹⁶. Wiązało się to z „przejmowaniem w mniejszym lub w większym wymiarze charakterystycznej dla [dzieła, twórcy – M. L.] stylistyki”, oznaczało to także „mniej lub bardziej zaawansowaną rezygnację z wszelkiego dystansu”¹⁷, czyli w znacznym stopniu pokrywało się z tym, co w swej ostatniej powieści zaprezentował Bieńczyk.

Otóż, okazuje się, że autor *Tworek* świadomie włącza sztubacki język przedwojenno-wojennych bohaterów w język swojego narratora, ponieważ tylko w ten sposób może zbliżyć się, wczuć i poznać myśli, uczucia tamtych postaci. „Wczuwanie się” rozpoczyna od listu Soni, a właściwie od jego, obfitującego w znaki ekspresji stylu. Wykrzykniki mówią znacznie więcej niż wszystkie (równie krótkie i dobitne) zdania listu-pożegnania:

Toteż myślę, że właśnie po tych wykrzyknikach mogę podjechać niczym po szynach, po wąskich torach, magiczną kolejką, w tamte okolice; że gimnastycznym wysiłkiem zejść mogę po nich aż pod kwadratowy pokój Soni [...]; opuścić się po nich na tamtą stronę, w pobliże jej roztykanego tik tak zegarka [...]. [s. 9]

Wykrzykniki, poetycka emfaza, egzaltacja, zamiłowanie bohaterów do humorystycznej piosenki, okupacyjnego żartu, rytmu i rymu zostają wchłonięte przez narację, tak że styl *Tworek* przypominać zaczyna – jak to określiła Kazimiera Szczuka – „podśpiewywanie o Zagładzie”¹⁸. Owo „podśpiewywanie”, na poły wesołe, na poły poważne – wszak jest to wypowiedź niekompletna, otwarta na przypadkowość „obcego słowa”, jak również na mówienie językiem nieoficjalnym – sprawia, że z a n i k a s w e g o r o d z a j u p r z e w a g a l u d z i ż y w y c h n a d

^{15/} Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, s. 577-578.

^{16/} Zob. M. Głowiński *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 76-79.

^{17/} Tamże, s. 79.

^{18/} K. Szczuka *Miłość w...*, s. 14.

Leciński „Likwidacja przewagi”

z m a r ł y m i¹⁹. Dzieje się tak, ponieważ wpuszczając języki zmarłych do języka własnego, wskrzeszamy utraconych w ich słowie, wyzbywamy się jednocześnie wiedzy im niedostępnej, nabytej po ich śmierci.

Zatarcie dystansu to jeden z warunków empatycznego poznania. Pierwsze kontakty zostały nawiązane, „wieczorek zapoznawczy” ma się ku końcowi, pora na rozeznanie.

Praca żałoby

Najnowsza powieść Marka Bieńczyka wydaje się od *Terminalu* różna, ponieważ traktuje nie tyle o melancholii, co o żałobie, a właściwie o pracy żałoby. Choć bowiem melancholia i żałoba wyrastają z tego samego doświadczenia utraty, to tylko ta druga przewycięża traumę. „Melancholik – pisze Zeidler-Janiszewska – nie potrafi wykroczyć poza rozpamiętywanie przeżycia utraty; jego skargi [...] stają się oskarżeniami [...]. Czas żałoby cechuje natomiast wytężona praca prowadząca do reintegracji «ja» żałobnika i pogodzenia się ze zmiennym kształtem świata”²⁰. „[...] po dokonaniu pracy żałoby – dowodzi Freud – Ja staje się znów wolne i nieskrępowane”²¹.

Stratą taką okazuje się śmierć Soni, wpiery dla Jurka, potem zaś dla narratora. Bieńczyk, wczuwając się w swych bohaterów, empatyzując z nimi, staje się także w pewnym stopniu „żałobnikiem”. Podobnie jak Jurek, nie utracił całego narodu żydowskiego, lecz tę konkretną dziewczynę, z którą związał się poprzez list i swój lęk. Wydaje się, że Bieńczyk wraz z bohaterami odprawia za Sonię mszę, uczestniczy wraz z Jurkiem w „żałobnym kondukcie” a potem reintegruje swoje „ja” żałobnika, odkrywa, że nie da się zagłady Żydów wypowiedzieć inaczej niż w próbie dotarcia do przyczyn jednostkowej decyzji człowieka, który odpowiedział śmierci „tak”.

S o n i a j e s t t a j e m n i c ą, w którą – jak w chorego pacjenta – „wysłuchuje się”, opukując ją ze wszystkich stron, Jurek. Bieńczyk wykorzystuje tu stały motyw literatury holocaustu – odkrycie swej kryjówki i oddanie w ręce gestapo. Wydaje mi się jednak, że w przypadku Soni nie można mówić o przekroczeniu „masy krytycznej” ani o dramatycznej reakcji na ostateczną klęskę powstania w warszawskim getcie, decyzja Soni podjęta zostaje wszak dopiero w pół roku po jego upadku. Zagadkę swej śmierci, przyczyny jej wyboru, dziewczyna zabiera ze sobą do grobu; opuszcza Tworki, chociaż kocha i jest kochana, w szpitalu może czuć się bezpiecznie, nic jej nie grozi, dyrektor zakładu – Dobry Niemiec Honette (takich

^{19/} Por. wypowiedź Bieńczyka, która padła w czasie rozmowy z Mają Wolny: „[...] u Canettiego jest to rzeczywiście empatia bardzo cielesna, głęboko doznawana, wszystkimi zmysłami, całym ciałem; jest też u niego niemal obsesyjne poczucie długu wobec zmarłych [...]. Canetti za jedno z zadań pisarskich stawia sobie l i k w i d a c j ę p r z e w a g i, jaką żywi osiagając nad zmarłymi” (*Słowo w...*, s. 51).

^{20/} A. Zeidler-Janiszewska *Między melancholią a żałobą*, Warszawa 1996, s. 7.

^{21/} Cyt. za: A. Zeidler-Janiszewska *Między melancholią a...*, s. 7.

Interpretacje

postaci-typów w literaturze jest mnóstwo) mógłby ją w razie niebezpieczeństwa ochronić. Więc dlaczego odchodzi? Na to pytanie nie ma prostej odpowiedzi, być może jej śmieć jest „zadaniem”, które trzeba odrobić...

Jurek, który „[...] odczytywał zdania wciąż na nowo, wpatrywał się w nie jak w lustro, powtarzał niczym aforyzm, ostateczną sentencję [...]” (s. 166), rozumiał, że teraz będzie już zawsze musiał „[...] obracać te zdania w snach niczym młyński kamień, żuć jak cierpką witaminę i własną łzę po przebudzeniu” (s. 166). Dalej jednak okazuje się, że nie jest to zadanie dla jednego tylko Jurka, narrator mówi, „[...] że ta kartka to najlepsza rzecz, jaką dla nas zrobiono, jaką pomyślano o naszym tutaj życiu i wyznaczono nam drogę” (s. 167). List Soni sprawić może bowiem, iż nasze życie nabierze sensu, ciężaru, będziemy mogli znów poczuć „mrowienie w rękach i drapanie w gardle” (s. 167). Śmierć kochanki Olka zwraca naszemu życiu jego tragiczny wymiar, staje się gorzkim *memento*. Każdy z nas – zdaje się mówić Bieńczyk – powinien mieć swoją własną Sonię, do której mógłby do końca życia pisać, tak jak on „przez całe życie pisze na Berdyczów” (s. 185), po to, by uświadomić sobie, kogo utraciliśmy w tamtej wojnie.

Uświadomienie straty przez żałobnika to dokonanie pracy żałoby, uczynienie swego „ja” gotowym do nowych działań, otwarcie go na świat²². Bieńczyk dokonuje pracy żałoby i odkrywa, że „nie może być literatury bez Innego i bez pragnienia, bez tęsknoty za nieosiągalną obecnością”, prawdziwa literatura – zdaniem autora *Tworek* – to ta, która „otwiera się na Innego, na jego obecność”²³.

Jak zatem zrozumieć decyzję Soni? Można, zgodnie z sugestiami narratora, dostrzec w tym rozpoznanie własnego losu. Sonia, wybierając cierpienie, zgłaszając się dobrowolnie na gestapo, jest ofiarą, która poznaje swój los, śledzi krok po kroku swe przeznaczenie – „Los jest dziwny! Widocznie tak musiało być!” (s. 167) – odkrywa, że swe „ja” może uczynić wolnym w jeden tylko sposób, wybierając drogę przeznaczonego jej cierpienia. Jej losem jest wygnanie z Raju, dobrowolne opuszczenie Arkadii i kochanka.

Wydaje się, że wybór Soni można również rozpatrywać w odmiennym nieco aspekcie romantycznego pojęcia wzniosłości. „Dla romantyków – pisze Magdalena Popiel – największy urok wzniosłości polegał na tym, że u ją w n i a ł a o n a p o c z u c i e w o l n o ś c i c z ł o w i e k a. Szczególnie w zderzeniu z tragicznym losem spokój duchowy pochodzący z a b s o l u t n e j z d o l n o ś c i m o r a l n e j zyskiwał walor szczytności” (podkr. – M. L.)²⁴. Sonia, decydując się oddać w ręce gestapo, osiąga szczytowy moment egzystencji. Z tej perspektywy śmierć w epifanijnym rozbłysku rozpoznania okazuje się nie tyle stratą życia, co odzyskaniem wzniosłej wolności.

^{22/} W przeciwieństwie do żałobnika, melancholik do końca nie wie, kogo utracił, kontempluje bowiem nie podmiot straty, lecz samą stratę.

^{23/} Zob. *Imię...*

^{24/} M. Popiel *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 40.

Leciński „Likwidacja przewagi”

„Czyste polany i kryształowe wody” (s. 22)

Mówiąc o empatycznej lekturze powieści Bieńczyka, trudno nie poruszyć tematu miejsca, w którym dochodzi do spotkania z Innym. Jest to szpital dla psychicznie i nerwowo chorych²⁵, który jednak – jako miejsce, gdzie rodzi się miłość, gdzie jest czas na spacer i poezję – dziwnie przypomina Arkadię, czy też może jej biblijny odpowiednik – Raj.

Tworki to dziś jeden z największych i najstarszych w Polsce, bo pochodzący z przełomu XIX i XX wieku, szpitali psychiatrycznych. Z epoki zachowały się tu zabytkowe pawilony z czerwonej cegły i pięknie utrzymany park nad rzeczką Utratą.

Bieńczyk w rozmowie z Mają Wolny przyznaje się, że dość długo „oblaskawiał” Tworki, chodził po parku, siadał na parkowych ławeczkach, „wsluchiwał się” w duszę zakładu²⁶. Ślady tych wędrówek odnajdziemy na kartach jego powieści:

miejsce jest dziwnie ciepłe, od środka bezpieczne niby dolina wśród gór. [s. 13];
już nawet tu, nie tak daleko za szpitalnym ogrodzeniem, jest nieźle, łąka cicha niczym ziemia po potopie, mosteczek jak wiara nieugięty i jak nadzieja zielony, a pod nim rzeczka płynie, niewielka, przejrzysta, z rybkami znakami miłowania, mniejsza o jej nazwę Utrata, odejmującą cośkolwiek od ładnej całości. [s. 22]

Nic, prócz nazwy rzeki – będącej formą ostrzeżenia czy cudzysłowu – nie burzy obrazu pasterskiej idylli. Gdy jednak pojawiają się w tym świecie warszawscy szmalcownicy, usiłujący wyludzić od Marcela Brochwicza okup w zamian za spokój, budzi to zrozumiałą niechęć i zdziwienie bohatera:

Zapukali wprost do raj. To najpierw przyszło mi do głowy, taka właśnie myśl. Że tutaj czas nie płynie i nic się nie może zdarzyć. Że siedzimy tu sobie za dębem złego i dobrego jak u Pana Boga za piecem. [s. 111]

Jednak szybko sytuacja ulega (co prawda pozornemu) ustabilizowaniu, oto czas na majówkę, święto piosenki, tańca, poezji i alegorycznego korowodu:

Idą coraz bliżej, są w swym wielkim apogeum. Pierwsza po prawej Miłość macha wolną ręką w takt jakiejś melodii [...]. Obok kroczy Beztroska wyróżniająca się wielkim wzrostem i numerem buta [...]. Ta dłoń pod jej łokciem z drugiej strony należy do Nadziei. [...] Szeregu domyka, spleciona z Nadzieją rękami i dodatkowo serdecznymi palcami, Błogość. [s. 119-120]

Od pierwszych stron *Tworek* czytelnik otrzymuje sygnały, świadczące o tym, iż szpital ten nie jest li tylko realnym miejscem na ziemi, lecz czymś więcej. Na obraz

^{25/} Zasygnalizować tu tylko wypada nośność metafory szpitala wariatów, to przecież „świat na opak”, ale także miejsce azylu dla Antyplatonu i jego poezji.

^{26/} *Słowo w...*, s. 51.

Interpretacje

świata szpitalnej rzeczywistości nakłada się ikona pasterskiej idylli, przytoczone powyżej fragmenty mają za zadanie nakłonić odbiorcę do lektury arkadyjskiej.

Szpital w Tworkach, podobnie jak Arkadia (pierwotnie skalista i nieurodzajna kraina w Grecji, z czasem dopiero staje się zsekularyzowanym Rajem, ogrodem roślinnej obfitości), to miejsce odizolowane od reszty świata²⁷. Zakład oddzielony jest podwójnie: pierwsza zapora jest sztuczna – to parkowe ogrodzenie, które unieвозмоżliwia chorym ucieczkę, druga – to rzeka Utrata, przepływająca obok parku.

Arkadia nie może – jak dowodzi Jadwiga Sokołowska – istnieć bez swej antytezy – miasta²⁸. Tworki również mają swe zaprzeczenie: niebezpieczną, pełną szpicli okupowaną Warszawę. I choć szpital również znajduje się pod niemiecką jurysdykcją, to nie ma tu łapanek, zbrojnego podziemia, ciężkich robót, Pawiaka. Tu życie, choć odczuwa się braki w aprowizacji, tętni rytmem przedwojennej idylli. Jedynie kolejka EKD, jak pępowina łącząca Warszawę z Tworkami, przypomina o zagrożeniu, często wysiada z niej Miłość (Jurek, Olek, Anna), ale czasem przybywa też i Śmierć (szmalcownicy).

„Arkadia – jak pisze Dariusz Śnieżko – to oprócz atrakcyjnego otoczenia [...] także specyficzna atmosfera *otium*, gdy poważnymi troskami stają się rywalizacja poetycka czy nieodwzajemnione uczucia”²⁹. W powieści Bieńczyka, która okazuje się także „powieścią o miłości”, idylla pasterska rozgrywa się w scenerii „ogrodu Erosa”, który swymi strzałami – zauważmy, że nie nazbyt celnie – ugodził Jurka, Sonię, Olka i Jankę. Miłosne perypetie dwóch par kochanków zajmują sporo miejsca, nie braknie również zdrady (Jurek zdradza Jankę z Danką), sporo tu „wierszoklectwa”, parodii Mickiewiczowskiego trzynastozgłoskowca, rymu częstochowskiego.

Mimo tak niezwykle otoczenia i sprzyjającego klimatu szczęścia, los bohaterów zatrzymujących się w Arkadii na odpoczynek – podobnie było już u Teokryta – nie ulega radykalnej zmianie³⁰: z trójki ukrywających się tu Żydów przeżyje tylko Janka (być może dlatego, że nie jest tak tajemnicza jak Sonia, jest zwyczajna), przeznaczenie dosięgnie Soni, Olka oraz żony Marcela – Anny. Okazuje się, że w Arkadii miłość i śmierć są ze sobą od zawsze nierozzerwalnie związane. Choć ton elegijny dawał się w literackich wyobrażeniach mitu Arkadii zauważyć od samego początku (zarówno w *Sielankach* Teokryta, jak i Wergilijskich *Eklogach*), to dopiero renesansowa, a jeszcze wyraźniej barokowa wyobraźnia nadała tej „melancholijnej” nucie ostateczny kształt. Przekonanie o tym, iż śmierć przychodzi także po bohaterów idylli, zaowocowała w XVII wieku jej malarskimi przedstawieniami. Dwaj artyści – Giovanni Francesco Guercino i Nicolas Poussin – w odstępie ćwierćwiecza malują dwa obrazy przedstawiające śmierć w Arkadii. Pierwszy nosi

^{27/} Por. D. Śnieżko *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu*, Warszawa 1996, s. 127.

^{28/} J. Sokołowska *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978, s. 49.

^{29/} D. Śnieżko *Mit wieku...*, s. 29.

^{30/} J. Sokołowska *Dwie nieskończoności...*, s. 37.

Leciński „Likwidacja przewagi”

tytuł *Et in Arcadia ego* (1621-1623), co tłumaczyć można jako „Ja jestem nawet w Arkadii” – w kontekście postaci pasterzy znajdujących na starym murze czaszkę, a pod nią tytułowy napis, nie ma chyba wątpliwości, że chodzi tu o śmierć, która roztacza swą władzę także nad przestrzenią idylliczną.

Wydaje się, że Bieńczyk, uruchamiając mit Arkadii, próbuje stworzyć literacki ekwiwalent świata uczuć, emocji, którymi żyli bohaterowie jego powieści. Jest to więc zabieg podobny do wczucia się w język postaci, chodzi tu bowiem o to samo – zrozumieć, co w tamtej sytuacji, obcej przecież autorowi i czytelnikom, czuli Jurek i Sonia, o czym myśleli, zasypiając, budząc się, pracując czy też kochając. Odkrycie, że *Tworki* są opisem kolejnego już „wzgnania z Raju”, w którym śmierć kotłuje się na ogrodowej huśtawce – tam i z powrotem (drzemie również w zegarku, który w nie znającej ponoć pojęcia czasu Arkadii jest rekwizytem znaczącym), pozwala odbiorcy zainteresowanemu lekturą empatyczną, uczuciową na własną pracę żałoby. Tylko próbując wczuć się w tamtych ludzi, zrozumieć, co czuli, spacerując po szpitalnym parku w czasie, gdy w Warszawie dogasało getto, możemy powiedzieć coś ważnego również i o sobie. Bieńczyk uświadamia nam, że wszyscy jesteśmy – podobnie jak on – naznaczeni utratą. Aby zrozumieć siebie, trzeba wpierywając się do życia, poznać to, co utraciliśmy, a później dokonać indywidualnej pracy żałoby. Jest to możliwe tylko wtedy, gdy mówimy o konkretnych ludziach, a nie o zjawiskach ogólnych. Autor *Tworek* mówi więc: „Sonia”, zamiast: „holocaust”; „Marcel” i „Anna”, miast: „zagłada” i „hekatomba”.

* * *

Podczas uroczystości wręczania Paszportów „Polityki” Bieńczyk mówił o słowie, „które odrabia stratę”³¹. Wydaje się, że miał na myśli swoją najnowszą powieść. *Tworki* podejmują się bowiem zadania odzyskania Innego w literaturze. W tym celu Bieńczyk wykorzystał „podśpiewywanie o zagładzie”, formę kontrowersyjną, zwłaszcza dla tych, którzy przekonani są, że mówienie o holocauście w sposób żartobliwy jest niestosowne. Autor *Melancholii* jest odmiennego zdania i choć ceni książki twórcy *Kadiszu* czy Hanny Krall za ich precyzję, to jednak uważa, że, aby powiedzieć we współczesnym „świecie tekstowym” coś ważnego, poruszającego o zagładzie Żydów, nie wystarczy opisać losy tych ludzi, ale trzeba sięgnąć do ich języka. W języku bowiem – twierdzi dalej Bieńczyk – odnaleźć można prawdę, to on jest wehikułem, którym przedostajemy się w przeszłość³².

^{31/} Zob. *Słowo w...*, s. 50.

^{32/} W rozmowie z Markiem Bieńczykiem Maja Wolny przytacza fragment jego posłowania do *Sumienia słów* Eliasa Canettiego (Kraków 1999). Bieńczyk posłużył się tam myślą Canettiego o „wchłanianiu ludzi całych w siebie, po to, by ich wciąż na nowo rozumieć”. Wydaje się, że autor *Tworek* od Canettiego przejął tezę o „likwidacji przewagi” żywych nad umarłymi. Pisząc o esejach Austriaka, iż są one skupione „na szczególnie cielesnym, który Canetti zdaje się wydobywać po to, by należał odgadnąć do jego własnej cielesności” (s. 326), odkrywa własną metodę twórczą. Kiedy zaś dodaje, iż: „Z wielu stron tego tomu błyskają zdania o doświadczeniu dotyku, bliskości; [...] decydująca jest dla mnie

Interpretacje

Nie jest to jednakże język łatwo dostępny, trzeba sporo czasu i wysiłku, by do niego dotrzeć. Dobrym sposobem – zdaniem autora powieści – jest empatia. To ona może nam zapewnić bezpośredni kontakt z Innym. „Wczucie” polega w *Twórkach* na wsłuchiwaniu się w język, skrywający pod warstwą sztubackiego dowcipu prawdziwe emocje, to szczególnego rodzaju „identyfikacja” z osobą utraconą, która prowadzi do „likwidacji przewagi” żywych nad umarłymi.

E m p a t y c z n a p r o p o z y c j a l e k t u r y została – jak się zdaje – wpisana przez Bieńczyka w powieść. Autorowi zależy na czytelniku, który podąży tropem bohaterów, będzie starał się wczuć w ich losy i ich decyzje:

Przychodzę więc nawoływany, przesyłkę odbieram, własnym podpisem ten nieproszony, nieadresowany dar na tyłu stronach kwituję i wołam was, bo może i z was ktoś przyjdzie, ktoś przybędzie na stałe do mojej ławeczki, wołam, tak, przyjedźcie [...] jakąkolwiek kolejką [...] i czytajcie [...], sygnujcie na nowo, potwierdźcie, pokwitujcie, podpiszcie kiedyś odbiór, dorzucicie [...] swoje post, postscriptum. [s. 194]

Prośba o dopisanie postscriptum oznacza właśnie zachętę do pracy żałoby, wczuwanie się w Innego, odkrycie własnej straty.

Twórki Marka Bieńczyka są powieścią przywracającą wiarę w sens literatury, okazuje się bowiem, że umiejętność współodczuwania, „wsłuchiwanie się” w drugiego można wykorzystać w prozie do rozpoznania własnej traumy, własnej utraty. Dla Bieńczyka pisanie, od dawna uznawane za terapię, a dla odbiorcy lektura – okazać się mogą (to kolejna dobra wiadomość) lekiem na „chorobę żałoby”. Aby tak się stało – mówi Bieńczyk – trzeba wprawdzie „zachorować” na żałobę, to znaczy pojąć, iż każdy z nas w jakiś sposób utracił Innego. Wszyscy powinniśmy to przeżyć, poddać się „chorobie”, by pozbywając się użytecznego języka statystyki, praktycznego języka psychoanalizy, zlikwidować przewagę, odnaleźć indywidualny język Innego, zrozumieć go i ozdrowieć.

cielesność tego doświadczenia: spotkanie, zetknięcie się dwóch ciał, ich utożsamienie; bliskość, która wypływa z kontaktu [...]. Żadnej abstrakcyjnej wartości, pięknie postulowanej pamięci o innych [...]” (s. 330), trudno oprzeć się wrażeniu, że słowa Canettiego są punktem wyjścia do własnych rozważań o utracie i pracy żałoby, w *Twórkach* z konieczności (żyjemy wszak w świecie tekstowym – mówi Bieńczyk) opartej na języku.