

Lube imitacje, niewczesne kalki. Na marginesie *Przezroczyść* Marka Bieńczyka.

1.

Zacynałem czytać *Przezroczyść* Marka Bieńczyka i odczucia miałem cokolwiek ambiwalentne. Jakiś czas temu te same obawy żywiłem przy okazji lektury *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka – czy można napisać kolejną książkę o powolności, o długim trwaniu, nie zmieniając zasadniczo idiomu stylistycznego, sposobu oglądu rzeczywistości (epifanie, rozmarzenia, pociąg do opisu powolnej destrukcji, admiracja dla tego, co odrzucone...), czy można to uczynić tak, by nie znudzić czytelnika? Ostatecznie powieść mnie po prostu ujęła (nazwałem sobie *Babadag* powieścią), więc wątpliwości nie miały sensu. Potem Andrzej Stasiuk i tak wykonał woltę, bo napisał sztukę teatralną (mniejsza o jej wartość), czym dał dowód może pewnego przesytu, może chwilowego przestoju.

Ten krótki początkowy wtręt o autorze *Dukli* w tekście poświęconym ostatniej książce Bieńczyka jest niebezzasadny – wszak obaj są rozmiłowani w literackiej żądzce, obaj się syć wyobraźnią melancholiczną, obaj są rozkochani w egzystencji lokującej się poza Historią i poza jej Czasem, lubują się w tym, co niewyraziste, karmią tym, co niedookreślone i fragmentaryczne – obaj nie znoszą grubych kresek, we wszelkich ich odmianach. Było więc oczywiste, że spotkanie w końcu nastąpi – gospodarzem okazał się Marek Bieńczyk i Andrzej Stasiuk stał się jednym z bohaterów *Przezroczyść*.

Ale nie sama wspólnota odczuwania świata i ludzi jest dla mnie głównym powodem zestawienia obydwu tych pisarzy, w każdym razie nie bezpośrednio. Ich łączy problem każdorazowej walki o odkłamywanie własnego języka – dyskurs melancholiczny, jak może żaden inny, wychwytuje fałszywe kalki, pastisze (także niezamierzone ślady własnych tekstów), pustą sztuczność, epatowanie niby-szczerością. Język Andrzeja Stasiuka wydaje się już w punkcie startu daleko bardziej produktywny – męski (choć sentymentalny i wzniosły, a bywa, że skłonny do Cioranowskiej mistyki), chłopacki (choć nie pozbawiony czułości) styl opisu rzeczywistości zawsze skuteczniej odegra autentyk. Z autorem *Tworek* sprawa jest trudniejsza – pisarz nakłada na swe pisarstwo cudze matryce – i nawet tego nie kryje. Przepisywanie, dopisywanie, komentowanie, skreślanie, powtarzanie to w końcu jedna z ważniejszych dystynkcji *homo melancholicus*.

2.

Marek Bieńczyk debiutował w roku 1994 powieścią *Terminal*. I tak jak złaknieni byliśmy wtedy towarów z renomowaną etykietą, tak Bieńczyk napisał rzecz absolutnie

na owe czasy nową. Wtedy też, w połowie lat dziewięćdziesiątych, zaczęto na dobre tłumaczyć na język polski literaturoznawców francuskich – nawet teksty sprzed trzydziestu, czterdziestu lat były u nas *à la mode* i wreszcie możliwe do cytowania. Polska literatura i polska myśl literaturoznawcza po raz kolejny odrabiała długoletnie zaległości, ale biorąc pod uwagę inne kraje postsocjalistyczne, w odrabianiu owych zaległości i tak byliśmy awangardą. Jeszcze wcześniej Bieńczyk opublikował unikatową metodologicznie monografię Zygmunta Krasińskiego (rzecz przyjęta została w kołach uniwersyteckich różnie, ale dla autora może to być komplement), w której udowadniał, że tylko użycie aparatury współczesnej interpretatorowi może unieśmiertelnić to (tego), co (kogo) się interpretuje, niezależnie od (albo wbrew) różnicy w czasie między interpretatorem i czytany przezeń tekstem. Za *Tworki* Bieńczyk otrzymał Paszport Polityki. W roku 2002 ukazały się *Oczy Dürera* – zbiór esejów drukowanych przy różnych okazjach, tutaj reprezentujący całość spiętą klamrą metodologiczną.

I jeśli nie liczyć *Kronik wina* – pięć lat przerwy. Wiem od autora, że powstało sto kilkudziesięciu stron powieści, które trafiło do kosza – właśnie ze względu na fałsz językowy.

Mniej więcej w tym samym czasie Michał Paweł Markowski wydał *Występek* – książeczkę, w której „może wreszcie powiedzieć (...), czym dla niego jest literatura”¹. Ów zbiór esejów (dziś wiemy, że był to początek ukończonej już trylogii) to doskonały (akademicki, rzec można) przykład kolejnego rozdziału bogatej kroniki polskiego plagiatu literackiego, który dotyczył nie tylko języka i sposobu myślenia, ale nawet stawiania spacji między wyrazami. W istocie, Markowski w *Występku* adoptuje metodę niepowtarzalną, a zarazem – przez swoją charakterystyczność – jakże podatną na pastisz. Robi to bezkrytycznie, rzekłbym – prostolinijnie, nazbyt dosłownie. Markowski dokonuje n i e w c z e s n e g o pastiszu, który ma się stać wyznaniem jego estetycznej wiary. Ale to nie jest p o w t ó r z e n i e wyznania wiary – to pastisz myśli cudzej.

Piszę o moim wrażeniu osobistym – tak to odczuwam, kartkując trylogię Markowskiego – jakby chodził po cudzych śladach, zostawiając dokładnie taki sam, cudzy odciśnięty buta. U Markowskiego rozdzwięk między pragnieniem, a przedstawieniem jest więc o wiele poważniejszy, bo można odnieść wrażenie, że język jest tutaj przeszkodą podwójną – sam w sobie jest już przecież medium niedoskonałym, zwodzącym. Ale jest coś więcej. Markowski widzi w tekstach „możliwość ich zdradzania, przepisywania na nowo, w nowym kontekście”². I to byłaby jego zdaniem najkrótsza definicja herezji (a ona jest motywem wiodącym pisarstwa Markowskiego), jak też najkrótsza definicja Kierkegaardowskiego powtórzenia. Ale czy Markowski rzeczywiście przepisuje „n a n o w o”?

3.

Każdy adept sztuki kompozycji jest w stanie skomponować koncert skrzypcowy na wzór Bacha, sonatę fortepianową według wzorców Beethovena. Tylko co z tego wynika?

¹ M. P. Markowski, *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 7.

² *Ibidem*, s. 17.

Pisał o tym Milan Kundera w swoim ostatnim eseju zatytułowanym *Zasłona*. Sprawa jego zdaniem jest bardzo poważna, podobnie jak argumenty, które wytacza i emocjonalny sposób, w jaki je przywołuje:

„Jakże to! Doznajemy estetycznej przyjemności, słuchając sonaty Beethovena, a nie doznajemy jej przy sonacie w podobnym stylu i równie uroczej, jeśli napisał ją któryś z naszych współczesnych? Czy nie jest to szczytem hipokryzji? Zatem odczucie piękna, uwarunkowane znajomością daty, jest racjonalne miast żywiołowe i wywołane przez naszą zmysłowość?

Nic na to nie poradzimy: świadomość historyczna do tego stopnia wiąże się z naszym odbiorem sztuki, że wspomniany anachronizm (dzieło Beethovena powstałe dzisiaj) zostałby s p o n t a n i c z n i e (to znaczy bez cienia hipokryzji) odebrany jako śmieszny, fałszywy, nie na miejscu, wręcz monstrualny. Nasza świadomość ciągłości jest tak silna, że wkracza w odbiór każdego dzieła sztuki”³.

Śmiech, fałsz, monstrualność – jakże mocne i obraźliwe słowa, gdy wypowiedzieć je wobec dzieła kogoś, kto popełnił ów anachronizm, kto wystroił się w cudzy garnitur. Kundera dostrzega wartość estetyczną tylko w kontekście h i s t o r y c z n e g o rozwoju sztuki. Kto pierwszy, ten lepszy.

4.

Jakże łatwo zarzucić Markowskiemu, że tak naprawdę pisze o własnych gustach, o tekstach oswojonych, nawet o sobie samym, Inne anektuje dla własnego Ja – nie ma więc u niego mowy o herezji. Dodajmy jeszcze, że nie jest to jednak podmiotowość szczególnie silna – wydaje się, że to taki dominator rodem z Gombrowiczowskiej szkoły – ubezwłasnowolniony cudzym tekstem (cudzą wielkością), cudzym językiem, idiomem, gestem – niewczesnie przepisujący.

By nastąpiło *powtórzenie*, niezbędny jest cudzystów – bez ironii próżno jest powtarzać, by się „nie powtarzać”. Dla Markowskiego owo pęknięcie na linii pragnienie – przedstawienie to nie tylko problem śmiertelnie poważny (z czym trudno się nie zgodzić), ale też podobny, śmiertelnie poważny język. Tedy jesteśmy świadkami dramatu egzystencjalnego, wszakże samonakręcającego się retorycznie, koturnowego, jakby pustego w środku, bo odnosimy wrażenie, że to nie Markowskiego, a czyjś dramat, czyjś pragnienie, czyjeś ciało, czyjeś szaty, czyjś gest.

Markowski przywołuje w *Występku* fragment eseju Umberta Eco. W nim to autor *Imienia róży* opisuje dwa różne systemy epistemologiczne. Jeden nazywa heglowskim, a polega on na podążaniu śladami mistrza, weryfikowaniu jego hipotez, potwierdzaniu ich, doskonaleniu bądź falsyfikacji. Praca z tekstem typu heglowskiego to nieustanne korygowanie modelu wyjściowego, zatem każdorazowo występuje tu ryzyko herezji. Drugi system poznania prawdy nazywa Eco kierkegaardowskim. Przy czym kierkegaardystą można być tylko metaforycznie, bo tutaj śladami mistrza nie wolno podążać wprost. By rzecz ująć jeszcze mocniej: tu mistrza i jego dzieło należy zabić, by napisać wszystko od nowa. Tu herezja jest wymagana i nie ma zgody na tekst raz napisany.

³ M. Kundera, *Zasłona. Esej w siedmiu odstępach*, tłum. Marek Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 12.

Markowski odwołuje się do tradycji Kierkegarda, ale nie znajduje sposobu na zabicie swoich mistrzów, poddaje im się bezkrytycznie. Píše sonatę Beethovena, ale nie zabija Beethovena.

5.

Zabić mistrza nie można ot tak sobie retorycznym zawijaszem, letnim erudycyjnym fajerwerkiem – potrzeba metody bardzo pewnej i skutecznej (niezakłamaniej językowo), by samemu stać się mistrzem lub (tak widziałby to Harold Bloom) samemu mistrza swego urodzić (Bloom, podobnie jak Kundera, zdaje sobie sprawę z tego, jak ważny jest tu problem czasu – urodzić swego ojca, a już zwłaszcza dziada, rzecz to w końcu niełatwa...).

Bo to właśnie problem czasu – unicestwienie diachronii między pragnieniem a przedstawieniem zdaje się być tutaj całą tajemnicą. Markowski jest nieautentyczny, bo epatuje niegdysiejszym gestem, rozciąga swój eseistyczny wywód na osi czasu. Nie mylmy tego oczywiście z typowym dla Stasiuka długim trwaniem, czy zgoła pozaczasowością. U Andrzeja Stasiuka – tak mi się wydaje – znajdujemy się zawsze w jednym miejscu, on nie cofa się, nie idzie naprzód, ale jakby t r w a. (Czy nie można by nazwać podróźniczych księzek Andrzeja Stasiuka książkami o ciszy? Globalnej, kosmicznej, danej z zewnątrz ciszy? Jeżeli tak, to p o w t ó r z e n i e zawsze jest możliwe).

6.

Marek Bieńczyk na każdym kroku podkreśla, że jego żywiołem jest gadanie. Nie chodzi oczywiście o gładzenie w banalnym tego słowa znaczeniu. Gadanie jest dla Bieńczyka wybranym przezeń sposobem komunikowania się ze światem, w ten sposób uzewnętrznienia swe pragnienie. Ale jednocześnie gadanie jest tu już samym w sobie uobecnieniem – to część podmiotowości. Ono nie tylko artykułuje pragnienie – ono samo jest pragnieniem. Bieńczyk nie znosi wielkich słów, ale gadanie w istocie ma dla niego charakter głęboko humanistyczny, terapeutyczny, etyczny.

Po drugie: gadanie to tymczasowość i ulotność – gadamy zawsze w czasie teraźniejszym. O ile artykulacja myśli może w ogóle mieć charakter teraźniejszy (w końcu to zawsze jakiś proces), gadaniu z pewnością najbliższej do synchroniczności. Gadanie zawsze się wydarza tu i teraz, jest tedy świetną egzemplifikacją heideggerowskiego „język mówi” (o autorze *Anatomii ciekawości* powiedzielibyśmy pewnie, że „mówi nim niegdysiejszy język cudzy”).

Gadanie to ulotne epifanie, a świat epifanii poddaje się p o w t ó r z e n i u, kolejny bowiem błysk skutecznie unicestwia poprzednika. Gadając możesz cytować dowoli – bez posądzenia o to, że popełniasz plagiat, podążasz cudzymi tropami konsekwencji. Do tego gadanie z zasady wyzute jest z powagi, z zasady jest i r o n i c z n e, zabawne, euforyczne (to lekcja, jaką przerabiamy począwszy od Gombrowicza).

Ironia, żart, zabawa, dowcip – jawnie manifestowany dystans, to jak się wydaje, jedyne współczesne możliwości wypowiedzenia tego, co wzniosłe, co poważne. W końcu język sam w sobie uchodzi dzisiaj za nazbyt słaby, by o poważnych rzeczach móc powiedzieć

w sposób poważny, przecież już dawno przestaliśmy wierzyć w retoryczną transparentność języka i uważać go za neutralne narzędzie komunikacyjne. Musimy więc alegoryzować, gdzie tylko możemy – ktoś się dzisiaj zamachnie na opis tak wzniosłego zjawiska, jak tragedia? Można jedynie opisać śmiech, banał, nudę i spokój, które właśnie się skończyły, bo wydarzyła się tragedia. Taki opis, ale jakby z boku, mimochodem, przegadany, jakby (ale tylko jakby) nieobecny. By nie przepisywać tego, co kiedyś (w czasach idyllicznej wiary w język) zostało napisane przez dobrych naiwnych ludzi, a co dzisiaj ma znaczenie li tylko historyczne.

Bez alegorii (a ironia jest jej rodzajem) nie ma mowy o tym, by nie być posądzonym o wyjadanie z cudzego stołu. Bo ironia, niczym epifania, to *hic et nunc* wszystkiego, do czego się ustosunkowuje – to najlepsza broń alegorysty, to gwarancja p o w t ó r z e n i a i likwidacji diachronii, jakże uwierającej, na przykład przy lekturze esejów Michała Pawła Markowskiego.

Dlatego u Marka Bieńczyka, którego pisarstwo zanurzone jest w tej samej co u Markowskiego kulturze patrzenia na tekst, w tej samej, jakże charakterystycznej idiomatyce literackiej z łatwością generującej plagiat, błagę, nieszczerłość, manierę, ów kierkegaardowski zamysł herezji jest możliwy. Myślę o herezji wobec tych, których ślady odnajdujemy w tekstach autora *Terminalu*, jak i o herezji wobec samego siebie (ale to ten sam rodzaj herezji).

7.

Jego ostatni esej, poświęcony kulturowym wymiarom przezroczystości, jest bardzo podobny do jego esejów wcześniejszych (od razu wiadomo, że napisał je ten właśnie pisarz, nie kto inny), a jednak poetyka dystansu, ironicznego konceptu rodzi przy lekturze paradoksalne wrażenie, które odnoszę do wcześniejszych esejów Bieńczyka, i które towarzyszy mi przy lekturze jakże podobnych do siebie książek Stasiuka (*Zima*, *Jadąc do Babadag*, *Dukla*, *Przez rzekę*). To samo zawsze nieśpieszne spojrzenie, podobny bezruch (nawet jak się gdzieś jedzie, to donikąd lub w kółko) – nie ma sensu pisać rzeczy oczywistych – kosmogonia, historiozofia Stasiuka są powszechnie znane. Strona podobna do strony, kartka do kartki, książka do książki. A jednak nie porzucam lektury po kilkunastu stronach. Krytycy patrzą na jego pisarstwo z przymrużeniem oka, na mnie jednak ta literatura rzeczywiście oddziałuje – bez względu na swój niski czy wysoki walor estetyczny (te rzeczy mniej mnie w tej chwili interesują). Deficyt ludzki, opis pejzaży, przedmiotów, przytłaczająca przewaga przymiotników, jeżeli są czasowniki, to określają one raczej zamieranie, odchodzenie, a jeśli są jakieś aktywności, ograniczają się one – jak wspominałem już wcześniej – do pozaczasowego trwania. Zawsze mnie bowiem intryguje, jak Stasiuk opisz to samo, by nie napisać o tym samym; czekam na jego błyski poetyckie, na poetyckie objawienia (tak – brzmi to patetycznie) i epifaniczne wizje, w których język literatury odrywa się od świata, dla których ta dziadowska przeważnie przestrzeń staje się już tylko pretekstem do pochodzenia słów w tej poetyckiej prozie, do pochodzenia metafor. I dlatego można odnieść wrażenie, że tu wszystko dopiero

się rodzi. Rodzi się poprzez chytry zabieg retoryczny, sugerujący b ł y s k wyobraźni, sugerujący nieustanne n a r o d z i n y.

Właściwie podobne słowa mógłbym wypowiedzieć o pisarstwie Marka Bieńczyka, myślę, że pisarz nie zgłaszałby tutaj uwag zasadniczych. Gadanie, epifania, ironia, p o w t ó r z e n i e – historię nie tylko trzeba opowiedzieć pięknie, lecz także – a właściwie przede wszystkim – od samego początku.

Bieńczyk jest świadom, że podąża nurtem zdradzieckim – jako tłumacz Milana Kundera wie, że ostatnie książki autora *Żartu* nie były nazbyt udane – co prawda znacząco było w nich mistrza, lecz monety wybito jakby na tej samej sztancy.

8.

Obawy dotyczące lektury *Przezroczystości* szybko się rozwiały. Już na samym początku, w tekście poświęconym opowiadaniu Jamesa Joyce'a. U Bieńczyka nie ma mowy o zwykłych komentarzach lekturowych, w jego przypadku możemy raczej mówić o konfrontacjach estetycznych niczym w muzycznym kontrapunkcie – cytowany tekst literacki zderza się z literackim komentarzem i niczym w muzycznej polifonii komentator podejmuje temat, a w większej jeszcze mierze stylistyczny nastrój, zadany przez cytowany tekst. Oba teksty tworzą coś w rodzaju tekstualnej teraźniejszości – ten cytowany (a więc dawny) współgra muzycznie z tekstem komentarza. Dzięki chwytom stylistycznym Bieńczykowi udaje się przełamać (albo zakłamać) dystans cytatu i komentarza – to, co tak razi przy lekturze esejów Markowskiego, który to wszystko zdaje się li tylko wmawiać innym i sobie.

W tekście Bieńczyka mamy nieustanny ruch myśli filozoficznej, kulturowej, antropologicznej, ale nade wszystko stylistycznej, poetyckiej, estetycznej. Kiedy pochyla się nad słowem tytułowym swego eseju, rozstrzyga kwestie podobieństw semantycznych w najróżniejszych kulturach językowych, ale równie ważne jest samo brzmienie słowa, jego muzyka, subtelności różnic fonetycznych różnych języków. Do tego dochodzą jeszcze metafory, aluzje, a także „iluzje”, jak zaznacza pisarz.

Narrator Bieńczyka to opowiadacz myśli cudzych i własnych, prawdziwych i zmyślnych. Robi to bez wstydu – informuje nas, że oto streszcza cudzą myśl, nie swoją książkę. Jako *homo melancholicus* nie wierzy w możliwość utopii, ale to specyficzne cytowanie (bo jednak na warunkach własnej, niepowtarzalnej estetyki językowej) – wirowanie cytatów, przypisów, naddatków komentatorskich, pomysłów własnych i pożyczonych, zamierających i następujących po sobie – jest jednak dla niego jakąś krainą szczęścia. W narracji stylizowanej na gadulstwo zawsze mamy do czynienia z t e r a z – nie ma już tego, co było kilka stron wcześniej, nie ma jeszcze tego, co dopiero będzie – jest tylko ten kawałek strony, jedna myśl czy skojarzenie, które zaraz umrze, by ustąpić miejsca następcy – i tak dalej – bez początku i końca.

Wybór przezroczystości jako tematu zderza się antynomicznie ze specyfiką manieri stylistycznej. W najbardziej dosłownym znaczeniu słowa przezroczystość moglibyśmy bowiem mówić o ideale językowej komunikacji, wyzutej całkowicie ze stylistyki – tymczasem

następuje nieustanny ruch znaczeń, skojarzeń, ucieczka od ustalonego raz na zawsze sensu. Bieńczyk pisze nawet o „bezwiednym rozrzedzaniu konkretności znaczeń”, a także o „bieli prześwitującej zza zdań”. Ale jest to już biel niemająca nic wspólnego z przezroczystością. Jest to biel zasnuwająca. Tak oto – w dialektycznym splocie tematu i sposobu jego przetworzenia – przezroczystość przekształca się jakby w swoje przeciwieństwo poprzez r u c h , a r u c h w takiej postaci, w jakiej go obserwujemy, ma zawsze czas t e r a ż n i e j s z y .

Potęę cytatu po raz pierwszy na ogromną skalę pokazał Robert Burton w *Anatomii Melancholii* – dziele, o którym autor napisał, że zestawiał je wyłącznie z myśli cudzych. Genialnym kontynuatorem Burtonowskiej metody na tekst był Walter Benjamin, autor unikatowej kolekcji pomieszczonej w monumentalnych *Pasażach* (ilość i różnorodność materiału zgromadzonego w skomponowanej przezeń księdze, ilość kombinacji, jakie stają przed czytelnikiem czynią *Pasaże* osobistą, unikatową kolekcją każdego, kto ją posiada). Waltera Benjamina metoda cytatu chyba zanadto nie uwierała – uczynił z niej podstawę swej metody dialektycznej z założenia pozytywnej (by nie rzec – postępowej, wszak samowzwarczo nominował się marksistą), a *Pasaże* w założeniu miały być syntezą ufną w porządek świata.

Ale cytat kryje w sobie również wymiar negatywny – zważywszy na egzystencjalny dyskomfort cytującego. Cytat jest bowiem istnieniem pomiędzy, a to jedna z podstawowych dystynkcji podmiotowości melancholicznej. Kierkegaard widzi tu nawet coś w rodzaju dramatu życiowego. Z jednej bowiem strony jest to niemożność bycia sobą, z drugiej zaś rozpacz, jaką wywołuje niemożność bycia innym.

Metoda Bieńczyka, jego sposób patrzenia na rzeczywistość tekstualną i pozatekstualną, pozwala wszakże odwrócić ów paradoks; swoista nieokreśloność podmiotu melancholicznego, jego niewygodne położenie dają możliwość ratunku z tym podobnych opresji. U Kierkegaarda ów smutek jest konsekwentny, stanowi pewną stałą, natomiast tekstualny podmiot Bieńczyka znajduje się w nieustannym ruchu – to, co t e r a ż m n i e u w i e r a , j u t r o c z y n i m n i e s z c z ę ś l i w y m – t e k s t n i e u s t a n n i e s i ę s t w a r z a . Dlatego powtórzenie jest możliwe. To, co Kierkegaard osiąga poprzez konsekwencję emocjonalną (on, jako jedyny, może sobie na to pozwolić bez niebezpieczeństwa posądzenia o pastisz – jest bowiem pierwszy), Bieńczyk osiągnąć może tylko poprzez wariacje. I te wariacje (ich synonimem jest właśnie owo gadanie) – poprzez ironię (przeskoki tematyczne, retardacje, porzucenia tematu, dystans do siebie i cytowanych obcych/nieobcych treści) zdają się czynić owe teksty żywymi przy każdej lekturze. Markowski, chcąc iść tropem Kierkegaarda, a więc tropem zdrady, *de facto* przepisuje – staje się heglistą, który nic nie wnosi do metody Hegla.

Czym powinien być esej? Znaczniki tematu pisze, że między piszącym i czytelnikiem musi zająć relacja „galwanizmu” – „reakcja, intelektualna stymulacja, pobudzające przeżycie, które pozostawia po sobie potrzebę powtórzenia. Stąd w odniesieniu do czynności czytania pojawia się żądanie *rereading* – powtórnego czytania. Eseje czytać należy

bez pragmatycznego celu, bezinteresownie, a zwłaszcza ponownie”⁴. Dokładnie tak samo, jak w słuchaniu muzyki. Ciągła potyczka o czas teraźniejszy, potyczka bez końca.

Istotna jest też długość tekstu. I tutaj odwołałbym się do muzyki, do jej historii. Przećięta symfonia Haydna trwała jakieś piętnaście – dwadzieścia minut. Kiedy Beethoven wystąpił ze swoją *Eroicą*, słuchacze doznali szoku nie tylko ze względu na samą substancję muzyczną, lecz także ze względu na czas niezbędny do odsłuchania całego utworu. Beethoven ustanowił na długo pewien standard czasowy, potem rozszerzył go Mahler, może jednak nazbyt mocno. Generalnie chodzi o to, by słuchacz mógł dzieło przesłuchać za jednym razem. To samo z esejem i jego czytelnikiem. Konstytuowano bardzo konkretne recepty dotyczące jego wielkości – według niektórych recept ścisłych tekst eseju nie powinien przekraczać szesnastu stron. W bardziej zdroworozsądkowym podejściu do sprawy postulowano, by esej pozwalał przeczytać się „w jednym posiedzeniu”⁵ lub by pozwalał czytelnikowi zachować „błyskotliwość” tekstu.

Nie ma wątpliwości, że dzisiejszy esej stoi bardziej po stronie literatury niż nauki – jego wartości heurystyczne nie mają znaczenia absolutnie pierwszorzędowego. Bieńczyk połączył w *Przezroczyści* esej z tekstem literackim (podobnie w *Nieśmiertelności* zrobił Kundera) i jest to jak najbardziej trafne – bo ani literatura nie unieważnia tutaj wartości poznawczej, ani odwrotnie – wartość poznawcza nie przesłania jakości estetycznej. Takie przynajmniej odnoszę wrażenie – odczucie czysto subiektywne.

U Markowskiego esej jest stanowczo nazbyt akademicki, nazbyt odtwórczy. Prawdopodobnie taki jest po prostu jego idiom stylistyczny, pozbawiony literackiego błysku. Dlatego nie ma u niego niezbędnej dla eseju konfrontacji z tekstem, mimo licznych konfesji (a jego tekstualny podmiot stawia siebie częstokroć w sytuacji tragicznej) nie widać owego kierkegaardowskiego tragizmu (bo o taki tragizm chodzi zapewne Markowskiemu). To, co sprawdza się w książkach naukowych, zawodzi całkowicie, gdy wejdzie się do świata tekstu artystycznego – cały czas piszę o moim prywatnym doznaniu lekturowym.

Można oczywiście zarzucić Bieńczykowi pewien rodzaj wtórności. Zabawa w cytaty i fragmenty, ucieczka przed jednoznacznie ukonstytuowanym sensem – to wszystko znamy nie od dziś, nie od wczoraj. Tylko czy wymyślono na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci jakąś drogę do prawdy trwałej – zwłaszcza dla tych, którzy swą refleksją obejmują kulturę, sztukę, literaturę? Jesteśmy w stanie ukuwać tezy konkretne (choć i tak dyskusyjne) tylko w odniesieniu do materiału bardzo ogólnego (procesy dziejowe czy zbiorowiska faktów podobnych do siebie pod pewnym założonym z góry względem...).

Podmiot tekstualny autora *Terminalu* nie wierzy w trwałość prawdy niezmiennej, ale można mu zarzucić tylko tyle, że umocowany został w kulturowej oczywistości (nie można mu zatem zarzucić kłamstwa), wymyślonej przez kogoś innego i to na długo przed tym, gdy ów podmiot się ukonstytuował. Starałem się jednak dowodzić, że dzięki

⁴ R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006, s. 51.

⁵ *Ibidem*.

ironii, dzięki nieustannemu cytowaniu, dzięki nieustannej zmianie planów jest możliwe osiągnięcie pewnej p r a d y t e r a ż n i e j s z e j. Dramat tego typu pisarstwa polega na samej potrzebie pisania z jednej strony, a z drugiej na świadomości tego, że można się narazić na zarzut przewidywalności. Zupełnie inaczej rzecz się ma z Markowskim – on, chcący czy niechcący, umocował się po stronie prawdy stałej (tą prawdą jest koturnowy dramat egzystencjalny związany z czytaniem, „tragedia” konieczności zdrady i występku) i wykonuje gesty wmawiania sobie oraz czytelnikom, że jego kryzys jest niepowtarzalny, artykułowany w sposób unikatowy.

W obydwu przypadkach – Bieńczyka i Markowskiego – uwidacznia się ta cienka granica między p o w t ó r z e n i e m i p o w t a r z a n i e m (po kimś).

Martin Heidegger⁶ porównał prawdę do Heraklitemskiej metafory ognia, który, „jako wieczny płomień stale rozbłyskuje i przygasa w swym nigdy nie zanikającym świeceniu (...), czyli innymi słowy, wieczna jedność bycia jest widoczna poprzez nietrwałą obecność różnorodnych bytów”.

Prawda co do zasady ma charakter czasowy. Czas to ciągła gra obecności i nieobecności, a „czasowa zmienność prawdy jest (...) funkcją bycia, a nie cechą ludzkiej świadomości”. I właśnie owe refleksy bycia i braku, które dokonują się „w ruchliwej trójjedni terażniejszości, przeszłości i przyszłości” powodują, że czasowość przestaje być niedoskonałością, traci swój ułomny charakter. Zdaniem Heideggera w każdym obecnym doświadczyć można również nieobecnego. Bardzo ważny jest czas, przede wszystkim czas terażniejszy, o czym kilka razy wspominałem wyżej – to on decyduje o prawdzie, o autentyczności. Obecność już zapowiada swą następczynię, w akcie lektury wybrzmiewa jedna epifania, już pojawia się następna. Oto istota myśli o prawdzie Martina Heideggera, ale także istota nowoczesnego eseju. Prawda jest chwilowa i fragmentaryczna.

„Nie jest wieczna, ponadczasowa, choć trwa stale poprzez swój historycznie różnorodny kształt. Nie jest całością, gdyż nie ogarnia skrytości, lecz wyłania się z całości tylko jako jej element. Będąc chwilą i fragmentem, prawda jako prześwit nie zostaje więc po prostu zredukowana jedynie do chwili ani do fragmentu. Aspekt, część odsyła poza siebie, uwidacznia się jako aluzja napominająca o całości. Chwila, przemijająca obecność, łączy się natychmiast z napływającymi nowymi chwilami, współformując się wzajemnie w ciągłym przyptywie”.

Takie prawdy, choć chwilowe, nie mogą być nazwane doraźnymi, gdyż nie odrywają się od swego źródła.

Przykład eseistyki Michała Pawła Markowskiego pokazuje, jak nietatwo jest uniknąć czasowego przekłamania, jak trudno uzyskać ową czasową trójjednię, by nie skończyć na akademizmie czasu przeszłego. Jeżeli czyni się wyznania w stylistyce czasu przeszłego tekst odrywa się w całości od czytelnika. Jeśli użyje się do tego idiomu rozpoznawalnego, jako idiomu całkowicie cudzego – bezrefleksyjnie, bez własnego emblematu – wówczas przepaść jeszcze się pogłębia.

⁶ Referuję i cytuję za: H. Buczyńska-Garewicz, *Prawda i złudzenie. Esej o myśleniu*, Kraków 2008, s. 174 i n..

Tę trójjednię znajduję natomiast u Bieńczyka. Najbardziej widać to chyba w eseju o Zigmuncie Krasińskim, bo tekst dotyczy postaci historycznej, która zostaje uwspółcześniona. Ale także ostatnia książka – dzięki ironii gadulstwa, fragmentaryczności i temu wszystkiemu, o czym pisałem wyżej – jest otwarta na p o w t ó r z e n i e. Bez tego nie ma owego „ponownie”, a to słowo przy lekturze eseju jest słowem absolutnie kluczowym, jeśli zakłada się – a tak zakładałam – że esej stoi prawie że obydwiema nogami po stronie literatury, a dobra literatura zawsze – przy kolejnej lekturze – odkrywa jakieś t e r a z.



Wojciech Gola, *Żyły*