

Fikcja jako źródło cierpień. O prozie Dariusza Bitnera

Antropologia literacka i fikcyjność

Spory o relacje antropologii i literatury wprowadzają od lat ożywczy zamęt i zmuszają do redefinicji podstawowych pojęć. Nauka o literaturze znalazła się w sytuacji, w której – aby utrzymać względną autonomię w rodzinie nauk antropologicznych – musi bronić własnej specyfiki przez podkreślanie specyfiki przedmiotu badań. Z jednej strony podstawowe kategorie badań kulturowych powszechnie włącza się do literaturoznawczego instrumentarium, z drugiej zaś – próbuje się określić specyfikę fikcji literackiej. Chodzi więc tyleż o zanurzenie dzieła w zbiorze innych tekstów kultury, co o jego wyodrębnienie. Kluczowe wydaje się założenie, że w przeciwieństwie do nieliterackich fikcji, stabilizujących i uspołniających obraz świata – fikcja literacka posiada zdolność transgresywnego przekraczania i rozszerzania istniejących porządków¹. Fundamentalna hipoteza Wolfganga Isera głosi, że literatura może uchylać historycznie i społecznie uwarunkowane konstrukty kulturowe wyjaśniające rzeczywistość, umożliwia projekcję światów i równocześnie zdystansowany ogląd wykorzystanych wzorców kulturowych². Posiada moc przekraczania i uobecniania systemów poznawczych, właściwych danej kulturze, grupie społecznej czy epoce.

Przyjmijmy więc roboczo rozróżnienie antropologii literatury, czyli wiedzy o antropologicznych uwarunkowaniach literatury i antropologii literackiej, którą cechuje za interesowanie specyficznymi literackimi strukturami i kategoriami. Antropologia literacka nie rezygnuje ze stylistycznych czy kompozycyjnych dociekań, przeciwnie – skupienie się na literackości tekstu staje się podstawą do antropologicznych rozpoznań. Te ostatnie mogą skłaniać się w stronę antropologii kulturowej (rozpoznawanie tego, co zbiorowe w tym, co indywidualne) lub filozoficznej (rekonstrukcja wpisanego w tekst modelu świata i człowieka)³. W poniższej interpretacji analiza językowego kształtu prozy Bitnera stanowi punkt wyjścia dla próby uchwycenia złożonej i dynamicznej całości światopoglądowej. Bitner zderza ze sobą różne formy samorozumienia, ukazuje działanie rozmaitych narracji prawdziwościowych i fikcji tożsamościowych, a równocześnie problematyzuje sam proces fikcyjności.

Przedmiotem niniejszego tekstu jest poniekąd – by powrócić do Isera – luka w podmiocie. Fikcja bowiem to mediacyjna struktura, która sprawia, że podmiot egzystuje w stanie zawieszenia pomiędzy czystym doświadczeniem a absolutną samowiedzą⁴.

¹ R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia* [w:] „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 36.

² W. Iser, *Zmienne funkcje literatury* [w:] *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.

³ E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Katowice 2003, s. 15.

⁴ M.P. Markowski, *Antropologia i literatura* [w:] „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 31.

Zmuszony do produkowania fikcji, musi je też bezustannie poddawać interpretacji, a wraz z nimi – siebie samego, rzeczywistość, język i klisze kulturowe zapośredniczące jego kontakt ze światem.

Mur języka

Bohater ostatniego epizodu *Coraz więcej* Dariusza Bitnera – neurotyczny pisarz, przeżywający kryzys twórczy – podczas pracy nad kolejnym tekstem popada w dziwne odrętwienie; nie jest w stanie niczego ani napisać, ani nawet przeczytać. Straciwszy „wszelkie zdolności” (czyli tyleż talent pisarski, ile podstawowe sprawności rozumienia), zostaje wyrzucony poza system symboliczny, poza świat sensów:

„Siedział nad otwartymi czasopismami zastanawiając się, jak to możliwe, że ten szereg znaków, ułożonych poziomo kółek, kresek zawijasów – ma wyrażać jakąś treść. Ma być nośnikiem jakiegoś wyższego sensu... wyższego, od sensu poziomo ułożonych kółek, kresek, zawijasów, pętelek i innych, trudnych do określenia znaczków”⁵.

Doświadczenie to wydaje się początkowo łatwe do rozpoznania. Przywodzi na myśl duchową przygodę bohaterów nowoczesnej literatury – niezliczonego zastępu obcych, wykorzenionych, wiecznych przybyszów, oddelegowanych w czyste trwanie. Ale protagonista *Coraz więcej* tylko z pozoru przynależy do ich grona. Nie został wyekspediowany w odarty ze znaczeń świat jako taki, nie jest mu dane to mistyczne w istocie doświadczenie, kiedy pozory rozwiewają się, ukazując czystą, bezpojęciową naoczność, istotę rzeczy, byt w sobie. Utraciwszy władzę nad językiem, pozostaje jego niewolnikiem. Sprzeciwiając się symbolicznej mediatyzacji, jawi się jako swego rodzaju medium – oto przychodzą mu do głowy słowa i całe zdania, które musi zapisać. Odczuwa niewygodę znakowego zapośredniczenia, ale sam staje się pośrednikiem jakoby niezależnych sensów – można by rzec, parafrazując znane zdanie Gombrowicza, że nie on pisze słowa, lecz słowa jego piszą:

„Siedział tak przy maszynie do pisania, wiedział, że musi nacisnąć klawisz z literą »l«, jeżeli chce napisać słowo »ludzie«, a potem z literą »u«, bo chciał napisać to słowo, musiał je napisać, żeby potem napisać następne i następne, żeby ostatecznie napisać całe obrzydliwe zdanie, które brzmiało tak: »Ludzie żyją nie tylko w świecie obiektywnym, nie tylko w świecie zwykłej działalności społecznej, ale zdani są na taskę języka, który stał się środkiem wyrażania ich społeczności«” (T, s. 203).

Zdanie to jest obrzydliwe, gdyż obnaża zależność bohatera (czy też ludzką zależność) od językowych schematów – zależność, która działa już na poziomie postrzegania. Język nie stanowi neutralnego medium, w którym wyraża się niezależna i uprzednia myśl, lecz jest czynnikiem kształtującym myślenie. Z tych antropologicznych oczywistości wynikają niezwykle fabularne konsekwencje. Bohater Bitnera rozmyśla o własnej niemocy, o językowych ograniczeniach, nie może zapisać ani słowa, rankiem jednak znajduje wystukane na kartce to, o czym myślał, na przykład:

⁵ D. Bitner, *Trzy razy*, Warszawa 1995, s. 202–203, dalej jako „T”. Do pozostałych dzieł Bitnera odsyłają następujące skróty: „Ch” – *Chcę żądam rozkazuję*, Szczecin 1995, „Hm” – *Hm... Chcę, żądam, rozkazuję II*, Szczecin 1999; „P” – *Piszę*, Warszawa 2003, „R” – *Rak*, Szczecin 1998.

„Widzimy, słyszymy i w ogóle doświadczamy tak, a nie inaczej, ponieważ nawyki językowe naszej społeczności predestynują nas do określonych wyborów interpretacyjnych” (T, s. 204–205).

Ta metajęzykowa rewelacja manifestuje swoją wtórność – to kryptocytat ze znanego eseju Edwarda Sapira⁶. Wątek relatywizmu językowego przeobraża się płynnie w topos „kłamstwa słów”, ten zaś – w wyobrażenie „więzienia języka”:

„Rzecz nazwana traci swoją tajemnicę (powiadają – indywidualność, powiadają – niezależny byt; rzeczy nazwane stają się uzależnione, skażone odczuciami i wyobrażeniami, tracą swój charakter, stają się takimi, jakie chce je widzieć nazywający). (...) Linearność języka jest bezsprzecznie jego wadą i ta ułomność sprawia, że język stoi jak mur między człowiekiem a jego doświadczeniem” (T, s. 190).

„Pisarz *prawdziwy*, czyli *uczciwy*” – stwierdza Bitner – „powinien zachować krytyczny dystans względem językowej mediacji”. Powinien snuć opowieść pod prąd wszelkich konwencji, na przekór czytelniczym przyzwyczajeniom i w poprzek podziałów gatunkowych. Coraz więcej łączy w sobie różne pierwiastki rodzajowe, podlega fragmentacji, rozpada się na epizody, ale równocześnie dąży do wtórnego scalenia (fabularne przypadki uniwersalizują się i są dyskursywnie uogólniane). Rozszczepia się na równoległe zapisy, ale szybko porzuca utopię nielinearności (poza tym lektura i tak narzuca rozbitemu tekstowi jakąś linearność). Tym sprzecznym impulsem odpowiadają różne dążenia. Świat należy wydobyć spod nawarstwiających się w nim skamielin – stąd destrukcja zastanych form artystycznych, pluralizm estetyczny i zamierzona niezborność, niejednokrotnie wystawiająca na próbę cierpliwość czytelnika. Ale równocześnie należy zbadać to, co pierwotne i pozastowne, czyli doświadczenie ciała: potrzeby fizjologiczne, ból, pożądanie. Stąd obsesyjne nawroty tych samych somatycznych motywów, nadających całemu dziełu Bitnera znamię spójności.

Podwójne wyłączenie

Pisarz z *Coraz więcej* przeżywa kryzys za sprawą wejścia w stały związek (formuła „utrąty zdolności” wydaje się tym bardziej wieloznaczna). Pograża się w alkoholowym transie, pozwalając, aby dzieło pisało się samo:

„Wypijał wódkę, najpierw kieliszkiem, potem szklanką... i rano okazywało się, że zdania zostały napisane”. T, s. 204).

Podczas gdy z urwanych fraz-cytatów powstaje traktat o nieuniknionym zapośredniczeniu ludzkiego doświadczenia, on sam dryfuje ku zatraceniu. Na nic zdadzą się rady „pewnego mnicha” z ostatniej książki, którą przeczyta w szpitalnym łóżku:

„Jeżeli nie rzucisz tego wszystkiego – słów i mowy – to nie pomoże ci nawet nauczający Budda we własnej osobie” (T, s. 206).

Może przychodzić nie w porę (zwiastując śmierć?), a może nie sposób za nimi podążyć.

⁶ „Widzimy, słyszymy i w ogóle doświadczamy tak, jak doświadczamy, w dużej mierze dlatego, że zwyczaj językowe naszej społeczności preferują pewne wybory interpretacyjne”. E. Sapir, *Kultura, język, osobowość*. Wybrane eseje, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, Warszawa 1978, s. 89.

Człowiek w prozie Bitnera zawsze znajduje się w podobnej sytuacji: zdeterminowany przez język i przez fizjologię, dwójako zniewolony i podwójnie wywłaszczony, ucieka z jednej niewoli w drugą. Odrzuca wszelkie kategorie porządkujące i całościowe systemy wyjaśniające, pozostaje nieufny względem mocnych przekonań i światopoglądowych gotowców; uznaje tylko cielesny układ odniesienia. Wsłuchując się w mowę ciała, w mowę instynktów i pragnień, odkrywa budzące lęk popędy erotyczne i taneczne. Przed tymi irracjonalnymi i pozamoralnymi siłami chroni się w baśniowym świecie fantastycznych, niekiedy infantylnych rojeń. Ale nie jest to bezpieczne schronienie; przepętniony cudowną wszechmożliwością sen przemienia się w koszmar, a dziecięcy pokój nawiedzają demoniczne stwory.

Bohater *Coraz więcej* wychodzi ze szpitala i wraca do siebie – ale ani nie jest sobą, ani nie odnajduje własnego domu. Nosi imię Brandon – takie, jak mnich z wiersza Brzechwy, służącego za motto całego opowiadania. Trafia na dwór królewski, do stolicy fantasmagorii, aby usłyszeć z ust jej władcy:

„ – Wszystko – to tylko żarty. Jam król Walenty czwarty, przede mną drży Wenecja, Holandia, Anglia, Szwecja... (...) Wszak to zabawki moje, ja nienawidzę wojen i wszystkie moje sprawy są tylko dla zabawy (...). Ja całe życie prawie spędziłem na zabawie, mój tron i moja flota to żart jest i pustota, i nikt się nie potapie, gdzie jest mój kraj na mapie; czy żyję – nie wie nikt – patrz, złoty pierścień znikł. To także żart magika – dwór znika, pałac znika, znikają ludzie, konie, znikniesz i ty, Brandonie” (T, s. 208-209).

Przemowa króla-magika, obdarzonego boskimi prerogatywami władcy świata pozorów, sama przybiera baśniowy pozór (co podkreśla stylizacja metryczna, odsyłająca do *Wyprawy na Ariadnie*). W istocie za baśniowością skrywa się skandal śmierci. Umieranie okazuje się sztuką prestidigitatora, „żartem magika”, zabawą w znikanie – takie przebranie ma służyć opanowaniu lęku, ale w istocie tylko potęguje grozę. Nieuchronność śmierci sprzymierza się z przymusem wystowienia. Jedyne możliwe ruch odbywa się między skandalem egzystencjalnym a skandalem poznawczym:

„Lecz Brandon zbiegł ze schodów, uciekał w głąb ogrodów i wpadł w uliczny tłum, i pędził aż po tum. W klasztorze został mnichem i tam, w ustroniu cichym, opisał po łacinie, na żółtym pergaminie, przedziwną swą przygodę. Ech, były lata młode, i złoty pierścień był, i wicher w żagle bit” (T, s. 209).

Powrót do (rajskich?) ogrodów to równocześnie poddanie się językowym automatyzmom (dyktat dokładnych rymów) i przejętym z drugiej ręki mitycznym wyobrażeniom. W finale *Coraz więcej* pesymistyczna wizja człowieka, poddanego biologicznym koniecznościom, nakłada się na pesymizm poznawczy oparty na idei „kłamstwa słów”. Nawet najważniejsza w ludzkim życiu sytuacja graniczna nie staje się źródłem wolności i autentyczności. Doświadczenie skończoności własnej kondycji nie daje okazji do przecięcia rozszczepienia podmiotowo-przedmiotowego. Jaspers podkreślał, że każda sytuacja graniczna, mimo swej istotowej niepoznawalności, poddaje się egzystencjalnemu rozjaśnieniu (*Existenzhellung*), którego warunkiem jest przełożenie abstrakcyjnej treści

na treść własną⁷. Bohater Bitnera przeciwnie, zmierza do zatracenia się w konwencji wyrażeniowej i w cudzej mowie. Miał osiągnąć dystans (a wraz z nim – wolność), pozostaje wewnątrz układu uwarunkowań. Może tylko ponawiać daremny eskapistyczny gest.

Bycie-w-słowie

Jaspers wymieniał pięć podstawowych sytuacji granicznych: cierpienie, walkę, śmierć, doświadczenie przypadkowości oraz doświadczenie winy. Wszystkie one określają kondycję bohaterów prozy Bitnera – słabych i kalekich, cierpiących, ponizanych i bitych, wyobcowanych i wiecznie zdziwionych, że jest raczej coś niż nic, uwikłanych w męczące relacje i samooskarżających się, poszukujących sensu życia. Rozpoznają oni absurd – ten nowoczesny absolut⁸ – ale rozpoznanie to nie staje się źródłem autentycznego życia. Wraz z odkryciem fundamentalnej bezzasadności bytu odkrywają własną kondycję, czyli (fizjologiczno-językowe) uwarunkowanie. Poszukując globalnego sensu, pogłębiają jedynie własne zagubienie pośród okruczeń egzystencji i językowych drobin. Nie jest to jednak proza mizantropijna, jak mogłoby wynikać z powyższego wyliczenia. Bitner powołuje do życia narratorów-magików, bawiących się w kreowanie pojawiających się i znikających światów; prestidigitatorów, zonglujących słowami, cytatami, ideami i konwencjami; klaunów, czyniących z własnych ułomności przedmiot śmiechu. Przepelnione okrucieństwem historie, mizantropijne refleksje i pesymistyczne diagnozy stają się żetonami w narracyjnej grze. Nieskrępowana inwencja dokonuje bezustannych przetasowań i zmienia reguły samej gry.

Bohater Bitnera przypomina człowieka, który odkrywa absurd świata i tragizm egzystencji (rodzący się na zetknięciu absurdu i potrzeby sensu), by powtórzyć za fantasmagorycznym królem:

„wszystkie moje sprawy są tylko dla zabawy”. Jest obserwatorem, który notuje rozrastanie się „potworów ludzkich”, powstałych „z braku ciepła, miłości lub braku namiętności” (P, s. 11).

Nic nie zmieni tego stanu rzeczy i on zdaje sobie z tego sprawę (co znaczy: rozpoznaje coś jako coś oraz opowiada sobie o tym). Mimowolnie porządkuje, syntetyzuje i uogólnia, i opisuje, wydając swoje myśli – i siebie samego, i świat – swobodnej grze znaków, której nie ma i nie może być końca.

Bitner zresztą jest doskonale świadomy tych mechanizmów: wie, dlaczego sprowadza swoich *bogoiśkateli* na tekstualne manowce:

„Sens życia może być tematem farsy filmowej *Latającego Cyrku Monty Pytona*, nie poważnej dysertacji, dysertacja (poważna czy nie) łatwo może się skompromitować, farsa z kompromitacją czyni swój atut, mimowolnie podpowiadając wszelkim dysertacjom, że już samo poszukiwanie sensu życia nadaje życiu sens” (P, s. 44).

⁷ K. Jaspers, *Sytuacja graniczna i egzystencja* [w:] *Osoby*, pod red. M. Janion, St. Rośka, Gdańsk 1984.

⁸ W tym sensie modelowy wydaje się znak równości postawiony tutaj przez Sartre'a (*l'Absurd c'est l'Absolu*). W odniesieniu do Bitnera taka projekcja zdarza się często, by przypomnieć tylko słowa Berezy: *W sobie szuka się czegoś stałego na samym dnie, dnem wewnętrznym jest funkcjonowanie wyobraźni, poza sobą szuka się chyba jakiegoś końca absurdu. Absurd zdaje się nie mieć końca, osiąga wymiar absolutny, staje się jak absolut*. H. Bereza, *Wypiski*, Szczecin 2006, s. 125.

Ponawiane przez Bitnera pytanie o prawomocność ludzkiego poznania pozostaje bez odpowiedzi – odpowiedź pesymistyczna (nie można uzyskać adekwatnej wiedzy o świecie) zmagają się bezustannie ze sceptycznym „nie wiem”. Pesymizm poznawczy, wspierany pesymistycznymi rozpoznaniem antropologicznymi, sprawia, iż zamykają się drogi poznania, wiodące przez królestwa rozumu, intuicji i zmysłów.

„Co ja rozumiem tak naprawdę, dogłębnie. Przecież nic. O czym wolno mi pisać: pominięszy ten temat, że nic nie rozumiem” (R, s. 20).

Istnieje jednak sposób, aby poszukiwanie sensu, skazane na poznawczą porażkę, obrócić w obłądny sukces. Wyłoniona z pesymistyczno-sceptycznego podejścia „metafizyka niedowiedzenia” (Hm, s. 242) realizuje się w pisaniu i poprzez pisanie. Pisanie jest poszukiwaniem, a poszukiwanie – sensem samym w sobie. Literatura to ponawiany ruch wyjścia, bezustanna transgresja; „literatura jest sumą przekroczeń” (Hm, s. 79). W tym określeniu, jak sądzę, zawiera się kluczowy dla Bitnera projekt egzystencjalny (podmiot przekracza samego siebie, wykracza poza własną subiektywność) i estetyczny (literatura przekracza ograniczenia narzucane przez konwencje i języki, przekracza nakaazy tabu i granice dobrego smaku).

Dwa narcyzmy

Wielokrotnie poddawano analizie samozwrotne oblicze prozy Bitnera. Zwracano uwagę na dyskursywne wtręty i metatekstowe komentarze, na obecność rozważań na temat literatury i odautorskich refleksji. Wskazywano na niegotowość i brulionowość fikcji oraz na równorzędność nurtu afabularnego, eseistyczno-dziennikowego, który kulminuje w autotematycznym tryptyku (*Chcę żądam rozkazuję*, 1995; *Hm... Chcę żądam rozkazuję II*, 1999; *Mna. Chcę żądam rozkazuję III*, 2000). Podkreślano wsobność tej prozy, kontynuowanie urwanych fabuł, pączkowanie i rozrastanie się tekstów, poddawanie starych wątków nowym opracowaniom i równoczesne zdawanie relacji z procesu twórczego. To tautologiczne zanurzanie się twórczości Bitnera spotęgowało się za sprawą działalności autorskiego wydawnictwa Basil. Pod tym szyldem odbywał się proceder odzyskiwania wcześniejszych tekstów, repetycji i rozruchu „fabryki tekstu ze znakiem firmowym”. Ten mechaniczny odzysk spowodował – jak stwierdza Inga Iwasiów – że proza Bitnera stała się autoepigońska i zaprzeczyła swojej misji:

„Bitner eksponuje wszystkie szwy, cięcia; odzyskuje stare pliki i brudnopisy, w tej ekspozycji gubiąc Tajemnicę”⁹.

Ta surowa ocena opiera się na pewnym niedoczytaniu. O ile tom *Chcę, żądam...* zawierał dyskurs warsztatowy (tudzież pisarskie wyznania i artystyczne manifesty), o tyle w *Hm...* dominuje zwątpienie w prawomocność żywiołu autotematycznego. Nie ma tu żadnych deklaracji czy zapisów pisarskiej nadświadomości. Jest bezustan-

⁹ I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 154-156. Od 1995 r. wydawnictwo Basil rozpoczęło edycje książek wcześniejszych o kilkanaście (*Chcę żądam...*) lub kilka lat (*Bulgulula*), edycje wydań zmienionych i rozszerzonych (*Pst*), wyjętych z pierwotnego kontekstu (*Rak*, będący pierwotnie częścią ogromnej całości zatytułowanej *Sam w śmietniku słów*).

ne zmaganie się z sobą samym – piszącym i z zapisanymi słowami (a także: z sobą – napisanym). Ewidentna słabość do teoretycznych dywagacji zostaje powściągnięta, następuje fuzja fikcji i komentarza. Dariusz Nowacki pisze w tym kontekście o „wypowiedzi idącej w głąb”; zamiast fingowania samozwrotnej debaty w drugiej części *Chcę, żądam...* urządza Bitner „prawdziwy poligon”¹⁰. Nad autotematyzmem bierze górę żywioł autobiografii. Wskutek nawrotów wątków, poprzez powtarzanie tekstów i rekonstrukcję ich genezy, powstaje tekst archeologiczny i egzystencjalny, historia wyłaniania się fabuły z życia. Opowiadanie o nieudanym opowiadaniu nie służy ostentacyjnemu eksponowaniu narracyjnych szwów; pozostaje opowiadaniem, czyli próbą zakorzenienia się w byciu. Twierdzę, że projekt artystyczny Bitnera jest autotematyczny, ale nie autoteliczny. Pisanie jako temat nie implikuje samocelowości dzieła. Akt pisania jawi się jako podstawowa funkcja życiowa, polegająca na stwarzaniu świata i siebie samego.

Powieść *Rak* otwiera doskonale samozwrotna fraza: „Właśnie napisałem pierwsze zdanie” (R, s. 9). Dalej następują rozważania nad możliwymi początkami powieści, jednak „niezależnie od początku, jaki ostatecznie wymyślę, pierwsze zdanie miało być właśnie to. Żadne inne. (...) Było na swój sposób doskonałe. (...) Wyniosłe i obojętne. Zatrącone w swym narcyzmie” (R, s. 12).

Samozwrotne zdanie fascynuje, ale i budzi niepokój: to wsobny, nieprzenikalny szereg symboli, niezdolnych do uniesienia egzystencjalnej treści; obca rzecz która nie łądzi podobieństwem do niczego, poza sobą samą. Autoteliczne zdanie jest narcystyczne – i tym samym obojętne na narcystyczne potrzeby piszącego:

„Zacząłem obrysowywać pierwszą literę fantazyjnie. Umieściłem ją w małym prostokącie, bogato zdobionej ramie. Na rogach dodałem girlandy kuleczek. (Niech się w sobie kocha)” (R, s. 12–13).

Samozwrotność pozwala Bitnerowi sprobematyzować kwestie referencji i ekspresji. Jeżeli w pisaniu najistotniejsza jest „nie tyle prawda, co uczciwość” (P, s. 54), to gwarantem tej uczciwości jest ekshibicjonistyczne odsłonięcie, postawienie sobie za cel:

„docieranie do najskrytszych uczuć własnych, do najbardziej wstydliwych, najbardziej skrytych myśli – i wydobywanie ich na światło dzienne (P, s. 9)”.

„Sprzedaję się do końca, bowiem w tym wszystkim nie można robić uników” (P, s. 16) – w tej deklaracji zdaje się (z pozoru) zawierać prosty i bezkompromisowy program. Ale wolę zachować nieufność względem tego rodzaju maksym i dewiz, od których roi się w pismach Bitnera. Jego słynny egotyzm zasadza się na połączeniu kultu sztuki z błazenadą, wizji samotnego artysty pogrążonego w świecie swoich obsesji, oddającego się quasi-boskiej kreacji i poniżanego przez trywialność życia – z farsowym, groteskowo przerysowanym wizerunkiem prestidigitatora, oferującego obojętnym słuchaczom swoje tanie sztuczki. Artysta cierpiący męki twórcze, chory na gigantomanię¹¹ spogląda w lustro i dostrzega niezwykle komiczną postać:

¹⁰ D. Nowacki, *Róbmy swoje* [w:] „*Twórczość*” 2000, nr 2, s. 118. Zwraca na to również uwagę Inga Iwasiów: op. cit., s. 156.

¹¹ K. Dunin, *Wspak od wysp Miłosa* [w:] „*Twórczość*” 1998, nr 4, s. 121. Nieznośnemu i niesmacznemu artystowemu Bitnera recenzentka przeciwstawia pełen wdzięku, bezpretensjonalny egotyzm Adama Wiedemanna.

„Idiotyzm tego, co robię. Ale z twarzą poważną, jakbym co najmniej rozwiązywał problem wyżywienia narodu. Lepiej bym chyba zrobił, gdybym z dumą przedstawił się jako radca prawny krasnoludków” (R, s. 58).

W *Chcę żądam rozkazuję* próba autobiografii duchowej pociąga za sobą dywagacje, co urabia pisarza, a następnie refleksję, że każde mówienie o sobie polega na tworzeniu fikcji. Piszący, chcąc nie chcąc, powiela gest Midasa: czego się dotknie, obraca w złoto – łącznie z samym sobą (*Twórca i wiistość*). Podmiot pragnie „stać się słowem-dziełem” (P, s. 5), ale odczuwa boleśnie uwikłanie w językowe szalbierstwo; podąża za egzystencjalną koniecznością mówienia/ pisania, ale dręczy go daremność wszelkich wysiłków wystowienia. Dlatego pisanie, zdegradowane przez swoją niezdolność do uobecniania życia, staje się samozwrotne i poczyna przypominać przewodnik po rozmaitych dyskursach. Jest zapisem zmagania podmiotu z materią językowego, jego „bezustannej wojny ze słowami” (Hm, s. 85).

Nieczystość

Pisarstwo to, jak celnie zauważa Grzegorz Bylica:

„opowiada o niemożności przekroczenia granicy, o niemożności uobecnienia obecności, jakby dla Bitnera pisanie musiało na zawsze pozostać w sferze zdegradowanej, w sferze nieczystości. Pisanie nieczyste okazało się pisaniem nieprzezroczystym, raz za razem wskazującym samo na siebie”¹².

Fascynacja nieczystościami oznacza zarazem zwrot ku fizjologii i ku językowej mediacji: skupia się w niej badanie tego, co pierwotne i stabuizowane oraz tego, co wtórne i alienujące (potwierdzają to zresztą najczęściej sformułowane zarzuty: „obsceniczności, niesmaczności” oraz „jałowego eksperymentatorstwa”). Weźmy dla przykładu taki prowokacyjny opis:

„Kupa: zwyczajna kupa (w żadnym wypadku gówno) koloru jasnobrzązowego, parująca, o zawartej treści, z ostrym czubkiem sterczącym na zgrabnym wianku jak kolorowa baszta – otóż to: żadne werbalne fekalia, obrzydliwości... To próba (cały czas? cały czas?) zinfantylizowania świata. (...) To próba odnalezienia w kupie takiego samego elementu składowego świata jak dom, kwiat, zupa, oko, niebo” (Hm, s. 14–15).

Próba postrzegania pewnego „elementu składowego świata” poza hierarchicznymi układami odniesienia i porządkującymi kategoriami musi być zarazem próbowaniem się z językiem: poszukiwaniem brakującego słowa, neutralnego języka opisu. „Infantylizacja” świata polegać ma na odrzuceniu dojrzałego, wielostronnie określonego stosunku do niego. Dziecięca szczerość, naiwność i bezkompromisowość pozwala łamać tabu i dezautomatyzować percepcję. Jednak „infantylizacja” jako taka pozostaje jedynie utopijnym postulatem. W prozie Bitnera spotkać można „podszytych dzieckiem dorosłych” i niepokojąco dorosłe dzieci. Protagonistę *Cyt* cechuje prosta uczuciowość i ckliwość: personifikuje on naiwnie swoje stany emocjonalne, potrzeby i pragnienia – od potrzeby

¹² G. Bylica, *Błogostawione skutki niemocy* [w:] „FA-art” 1995, nr 3, s. 49.

miłości i przyjaźni (Misiulek) po strach i wstręt (Szczajpsłory). Ale już w *Pst* musi dojrzeć do ojcostwa, co odbywa się kosztem mordu popełnionego na własnej dziecięcości. W *Sza* trywialność egzystencji i szarość życia przyczyniają się do ostatecznego wyjątkowania osobowości Pandarka.

Owszem, dziecko jest w mniejszym stopniu ograniczone wskazaniem kultury, dlatego posiada większą swobodę względem świata, może modelować jego obraz lub kreować światy alternatywne. Ale też z tego powodu wystawia się na razy (nikt nie zwróci uwagi, że *Trzy razy* to opowieść o razach, jakie życie wymierza niedojrzałym bohaterom). Świat realny odciska się przemocą na tym, co słabe i nieukształtowane. Dzieciństwo jako „zrzućcie odpowiedzialności i niedopowiedzenie świata” (Hm, s. 7) okazuje się niemożliwe, niezależnie od wieku, a kreacje „raju lat dzieciennych” to dzieła czystej konwencji.

Większość krytyków utrzymuje, że w prozie Bitnera nawrót do dzieciństwa „zwiększa możliwości poznawcze”, a wykładnikiem tychże jest baśń, która przynosi „wyzwolenie z ograniczeń własnego ciała i świata realnego”¹⁵. Baśń miałaby tedy ocalać integralność świata i podmiotu poprzez restytucję pierwszych obrazów, archetypów, wywiedzionych ze zbiorowej infrastruktury duchowej ludzkości. Sam Bitner podkreśla, że baśń to „poezja prozy” (Hm, s. 6), ale też twierdzi, że traktuje ją jako poręczną konwencję, pozwalającą uniknąć „płaszczka religii i nauki (czyli innego rodzaju religii)” (P, s. 18). Nie ma tu mowy o żadnym pierwotnym sensie, o żadnym pierwszym języku wyobraźni; nie ma symboli naturalnych, nie ma niezmqconych gatunków mowy. Nawet to, co biologiczne, jawi się w językowej nieprzejrzystości; doświadczenie ciała jest równocześnie szukaniem słowa dla tego doświadczenia, jednostkowe traumy ubierają się w fantazmaty, te natomiast szukają dla siebie słownego przyodziewku.

Wgląd w istotę rzeczy – wbrew podszeptom intuicji – jest niemożliwy:

„Przecucie mówi mi, że wgląd w istotę rzeczy jest możliwy. Tym samym, że możliwa jest przejrzystość rzeczy - lecz widzialność świata, jakim jest, nie została mi dana. Kiedy zabierałem się do napisania tych mniej więcej słów (...) zgłosi światło. W domu i wszędzie dookoła. Zapadła ciemność przez pierwsze trzy minuty absolutna. Wgląd w istotę rzeczy został mi zaprezentowany. Pozostało mi poruszać się po omacku” (Ch, s. 9).

Czy istotę rzeczy zakrywa ciemność, czy mrok jest istotą rzeczy, człowiek (pisarz) musi poruszać się po omacku. Absolutna ciemność, gęstniejąca wokół bohaterów (protagonista powieściowej trylogii, Pandark, zdaje się nosić ją w sobie), zaskakująca pisarza tuż przed postawieniem pierwszego zdania (o przecuciu przejrzystości świata!) to czytelna metafora i kondycji ludzkiej, i procesu twórczego.

W innym miejscu Bitner wplata w pisarskie wyznanie aluzję do ofiary Chrystusowej:

„Znalazłem w dzienniku Camusa: *Dla cesury i oddechu pisać przez całe życie*. Rano budzę się z rozciągniętą prawą dłońią. Wskazujący palec sztywny, bez czucia. Innymi poruszam ostrożnie. W ranie zaskłito się, skurcz poraził mnie aż do ramienia. Dla oddechu i ciszy. Dla zaspokojenia pragnienia, ukojenia bólu. Usprawiedliwienia obecności, przez całe życie. (...) Więc muszę złapać ten gwóźdź

¹⁵ L. Bugajski, „Wszystko dopiero się zaczynało” [w:] „*Twórczość*” 1998, nr 1, s. 100-101. Zob. też K. Uniłowski, *Bitner dzieckiem podszyty* [w:] „*Twórczość*” 1996, nr 8.

i jeszcze mocniej go wbić (wbijam w siebie ten gwóźdź), aby w sobie jako taki zaprowadzić porządek rzeczy” (R, s. 145–146).

Pisanie uzasadniają kolejno egzystencjalna potrzeba (ciszy i spokoju), autoterapeutyczne przepracowanie (zaspokoić pragnienie, uciszyć ból), filozoficzny niepokój (usprawiedliwić obecność), wreszcie – w planie metaforycznym – ofiara. Jaki jest sens tej ofiary? Bo przecież nie wyzwolenie spod władzy grzechu i zła, ani oczyszczenie z winy. Celem jest zaprowadzenie porządku rzeczy, czyli porządku świata i mowy – przy czym chodzi o świat podmiotu i o jego językowe doświadczenie. W tej symbolice (jednorazowo wykorzystanej przez Bitnera) antagonizmy (słowa i ciała) znoszą się w nadrzędnej perspektywie zbawienia.

Bitner twierdzi, że literatura obrazuje świat autorskiego podmiotu – na tym polega jej referencjalna funkcja: „Literatura jest podmiotowa ze swej natury i zawsze będzie mówiła o autorze wszystko” (P, s. 16). Ekspresja podmiotu okazuje się mimowolna; rzec by można po Heideggerowsku, że to charakter jego bycia, egzystencjał bycia-w-słowie, który uchyla kwestię pierwotności ja wobec świata i odwrotnie.

„Od kiedy utwierdziłem się w przekonaniu o nierozzerwalności pisania i życia, fikcji i rzeczywistości – piszę, by żyć” (P, s. 51).

Literatura obiecuje możliwość samopoznania w złączonych porządkach życia i pisania. Co bynajmniej nie znaczy, że obietnicę tę spełnia.

Nagość

Powieściowy tryptyk Bitnera został poprzedzony przedmową, której autor, Tadeusz Komendant, skupił się na wynajdywaniu podobieństw między kolejnymi narracjami. Odmienność tych opowiadań rzuca się jednak w oczy, tym bardziej, że odbiegają od siebie nie tylko problematyką, technikami narracyjnymi i stylistyką, ale również poziomem artystycznym. Zdecydowanie chybiona część pierwsza (*Jedną ręką*) proponuje naiwnie sentymentalną kreację zagubionego w gąszczu spraw ludzkich mężczyzny, wycofanego z życia, wypranego z myśli i uczuć. Jeremi – typowy bohater wczesnej prozy Bitnera – to zarazem zwykły człowiek i odmieniec (o czym decyduje jego szpetota, kalectwo i dziwactwo). Gdy w jego odartym z *sacrum* życiu ma miejsce objawienie – a objawieniem tym staje się miłość dwóch kobiet – próbuje swoją epifanię przenieść w świat sztuki. Ucieka ze skrzeczącej pospolitości w świat jasnych uczuć i pełni życia – w świat namalowany. Kiedy rzeczywistość zagraża jego fantasmagorycznemu edenowi, roznieca ogień, który rozprzestrzenia się błyskawicznie. Czy świat zginie w ogniu i czy przyniesie to katartyczne spełnienie?

Jeremi to człowiek ogołcony z kultury, nagi i (do czasu) bezbronny wobec świata, wyzucony poza społeczne i symboliczne systemy, gwarantujące ład i pozór sensu:

„Ostatecznie całe ludzkie kłębowisko nie pożera się nawzajem tylko dlatego, że wpisane jest w skomplikowaną sieć systemów. Jest ich wiele – tylko po to, by zatrzeć destrukcyjną myśl, że w gruncie rzeczy sami, nadzy i tym bardziej bezradni, im misterniejsza sieć, stoimy przed bezkresem” (P, s. 36–37).

Inni niosą ze sobą nieokreślone zagrożenie, na które odpowiedzieć można ucieczką albo przemocą. To ponure opowiadanie zawiera w sobie naiwnie idealistyczne przesłanie: magiczny świat sztuki może uwznioślić egzystencję. Kontrastuje tym samym z dwoma kolejnymi całościami, zwłaszcza zaś z zamykającym całość *Pierwszym opisaniem*. To ze względu na to „skrzydło tryptyku” książkę Bitnera oceniono jako rzecz „odrażającą, niesmaczną i przygnębiającą”, zdominowaną przez „seks, przemoc i fizjologię”¹⁴.

Bitner wielokrotnie deklarował, że pociąga go „to, co każdy stara się po rycersku ignorować, przemilczać i zapominać” (Hm, s. 227). To, że podstawowe potrzeby psychiki i funkcje ciała ludzkiego objęte są tabu, budzi w nim głębokie niezrozumienie. Ostatecznie, skoro „nic tak ludzi nie łączy jak zbiorowe pierdzenie” (Hm, s. 222), dlaczego mamy czynność tę pomijać milczeniem? Jeżeli miłość sprowadza się ostatecznie do „żałosnej pracy narządów miłosnych, z wszystkimi odgłosami tłoczenia, kląskania”, dlaczego mamy poprzestawać na „ufryzowaniu” (R, s. 82) tego zjawiska, czyli subtelnym pocałunku?

Pierwsze opisane przynosi sugestywną próbę rekonstrukcji dziecięcej seksualności. Psychika dorastającego chłopca jawi się w niej jako kłębowisko nagich instynktów i niezawalowanych popędów. Narrację wypełniają erotyczne fantazmaty, których obiektem jest nauczycielka, a które przybierają rozmiary iście gargantuiczne. Chłopiec spędza czas na zabawach w Indianina, w odkrywcy podziemnych korytarzy „rozciągających się pod miastem na kilku poziomach” (T, s. 216), a także na nocnych eskapadach w podziemiach nieświadomego (w snach i marzeniach na jawie). Znajduje się w takim momencie rozwoju, w którym podmiot spekulatywny nie został jeszcze intronizowany; w pozornym bezkrólewiu realną władzę dzierży ja popędowe. Bohater wymyśla dla swoich nagich pragnień rozmaite słowne i fabularne przebrania, aranżuje awanturyczne i miłosne fabuły, co więcej – spisuje je. Pierwszy raz, do którego nie dochodzi, musi zmienić się w „pierwsze opisanie”. Popędy sublimują się w szereg fantastycznych opowiadań, a inicjacja seksualna okazuje się (tylko? aż?) inicjacją w pismo.

Pierwsze opisanie – wymagające bez wątpienia wnikliwszej analizy – zamyka tom, w którego centrum znajdujemy złożoną, wielowątkową i przewrotną całość, zbierającą wszystkie ważne dla Bitnera motywy i obsesje. To właśnie w związku z *Coraz bliżej* postawiono tezę o obecności „postmodernistycznego idiomu kulturowego” w dziele Bitnera – idiomu, którego znakiem rozpoznawczym jest „gra opowieścią, która nie ma wszakże za zadanie ocalenia czegokolwiek, prócz może samej opowieści jako jedynej dostępnej człowiekowi gry ze światem”¹⁵. To dzieło, w którym gra opowieścią sama w sobie staje się opowieścią – opowieścią o świecie, wydanym niekończącej się grze.

Gra

Autora *Coraz bliżej* okrzyknięto „postmodernistycznym fachowcem od szatkowania” ze względu na współobecność bardzo różnych stylistyk, innowacyjnych konwencji i form:

¹⁴ B. Działowicz, *O raz za dużo* [w:] „FA-art” 1995, nr 3, s. 46.

¹⁵ I. Iwasiów, op. cit., s. 162.

w obrębie tej ponad stustronicowej narracji znajdziemy fragmenty fabuły i portrety, cytaty i dywagacje filozoficzne, scenki obyczajowe i kreacje fantastyczne, sakralność i pornografię, kryminał i antyutopię. Co łączy nauczyciela-pedofila i czarownicę, księdza Bakę i Borgesa? Moja odpowiedź brzmi: kompozycyjny zamysł. Zamysł, który sam w sobie wydaje się ważnym komunikatem.

Na *Coraz bliżej* składają się następujące epizody:

1. Historia nauczyciela, który wdał się w romans z uczniem – opowiedziana w dzień samobójczej śmierci tego ostatniego.
2. Scena ze szkolną sprzątaczką, która przeobraża się w czarownicę, dosiada miotły i leci na Łysą Górę.
3. Opis sabatu czarownic, podczas którego Pan Piekieł serwuje smakowite dania z ludzkich podrobów.
4. Fragment o małej Kasi, która nie może spać, przerażona diabelskimi harcami.
5. Okrutna bajka o trzech siostrach, opowiedziana Kasi przez Matkę.
6. Sen Kasi, w którym rozmawia z Bogiem o tym, skąd się biorą dzieci.
7. Dydaktyczna pogadanka o prokreacji.
8. Fantazja nastolatka imieniem Tomek o tym, jak wygląda stosunek seksualny.
9. Portret sfrustrowanej nauczycielki-starej panny.
10. Pamiętnik jej ojca.
11. Kazanie o dobrym małżeństwie.
12. Wywód o pladze pijaństwa.
13. Kronika policyjna relacjonująca okrutną zbrodnię pary alkoholików, Wiesława S. i Elżbiety B.
14. Utrzymana w konwencji reportażu społecznej relacja z ich życia na melinie.
15. Ekfrazza wiszącego na ścianie obrazka ze św. Józefem.
16. Analiza „kompleksu Józefa”.
17. Epizod o mężczyźnie, który ubija tajemniczy interes: zaproszony gość ma za określoną kwotę odbyć stosunek z jego żoną.
18. Luźne uwagi o muzyce, jaka towarzyszyć ma stosunkowi, zmieniające się w rozbudowany muzykologiczny opis symfonii.
19. Dywagacje o istocie muzyki.
20. Katalog tragicznych śmierci wielkich kompozytorów.
21. Rzecz o Mozarcie, przyglądającym się z zaświatów rozwojowi muzyki.
22. Traktat o rodzajach błędów logicznych.
23. Szkolne zadania domowe (równania logiczne, teksty do nauczenia na pamięć itp.).
24. Dziennik ucznia.
25. Pisana przez tegoż ucznia powieść o Wikingach.
26. Wspomnienia tegoż ucznia, starszego o dziesięć lat, oraz refleksje na temat pisanej w dzieciństwie powieści, snute w obecności dziewczyny.
27. Czytana przez dziewczynę powieść kryminalna o detektywie Dolemanie.
28. Reminiscencja śmiertelnie ранego detektywa Dolemana: jego erotyczna przygoda.

29. Fragment pornograficzny.
30. Dialog pary w łóżku.
31. Opowieść dziewczyny o babci pijącej mocz.
32. Opowieść dziewczyny o rozmowach z Bogiem i Lucyferem.
33. Opowieść chłopaka o tym, jak Bóg przekazał mu swoją omnipotencję.
34. Antyutopijna wizja totalitarnego raju.
35. Zwrot do czytelnika, przepelniony inwektywami pod jego adresem.
36. Autorskie wynurzenie o niezwykłym widzeniu podczas zakrapianej kolacji.
37. Opis snu.
38. Świadectwo przygody lekturowej z *Alefem* Borgesa i interpretacja opowiadania.
39. Rozważania o językowym uwarunkowaniu poznania.
40. Wariacje na temat imienia Bożego.
41. Historia pisarza, dotkniętego „utrąą zdolności”: jego zapiski oraz narracja rozbita na równoległe kolumny tekstu.
42. Oniryczno-wizyjne passusy o pobycie pisarza w szpitalu i rzekomym powrocie do domu.
43. Wystylizowana baśniowo przemiana pisarza w Brandona i wizyta w pałacu króla Walentego czwartego.

Początkowo zasada łączenia kolejnych epizodów nasuwa na myśl skojarzenia z *Widmem wolności* Buñuela – jednym z najbardziej anarchicznych filmów w historii kina: poboczna postać awansuje do roli bohatera pierwszoplanowego. W ten sposób powstaje złudzenie płynności akcji i ogólnej koherencji. Ale dalsze epizody łączą się na innych zasadach:

- onirycznego przenikania (3–4, 5–6),
- fabularnego wybiegu, takiego jak opis mało znaczącego detalu (14–15, 16–17),
- luźnego związku tematycznego, logiki asocjacyjnej (13–14, 15–16, 17–21, 33–34, 37–39),
- podmiany bohaterów, kiedy okazuje się, że w przedstawionym zdarzeniu brał udział ktoś inny, niż myśleliśmy (25–26, 29–30),
- formalnego przetącznika, za jaki służy schemat formularza osobowego (7–8) albo zabawa modalnością wypowiedzi (12–13),
- stylistycznej łączności, gdzie różne światy przenikają się w obrębie jednolitej dykcji (6–7, 10–11–12, 13–14, 23–24),
- radykalnego i ostentacyjnego zerwania ciągłości, któremu towarzyszy autotematyczny passus lub zwrot do czytelnika (34–35, 35–36).

Z tej buchalterii, jak sądzę, można wyciągnąć kilka ważnych wniosków. Przede wszystkim, narracja ta nie buduje ciągłości w układzie wertykalnym, nie oferuje żadnej nadrzędnej struktury, która łączyłaby rozproszone mikrofabuły, jak czyni to chociażby konstrukcja szkatułkowa. Konstrukcja ramowa pojawia się raczej rzadko (s. 9–11, 24–25, 26–27, 30–34), a nawet tam, gdzie mamy do czynienia z opowieścią w opowieści, nie dane nam jest powrócić do wcześniejszej sytuacji narracyjnej. Kiedy prowincjonalna

nauczycielka czyta pamiętnik ojca, na mocy czytelniczych nawyków traktujemy go jako opowieść wtrąconą; spodziewamy się wyjść z diarystycznych zapisów brygadzysty w Sielsowiecie, aby znaleźć się z powrotem w świecie jego córki. Tymczasem nieskładne zapiski o okrucieństwie życia przechodzą płynnie w kazanie za sprawą formuły „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus” (T, s. 119), która łączy obydwie konwencje wypowiedzeniowe.

Jednowymiarowa, płaska narracja tworzy coś w rodzaju tekstowej mozaiki, po której czytelnik stąpa z coraz większym zakłopotaniem. Niejednoznaczność potęguje się i nie wiadomo, komu przypisać niektóre fragmenty. We śnie Kasi Bóg opowiada, w jaki sposób przychodzą na świat dzieci, ale trudno powiedzieć, czy również on stwierdza:

„Co nie znaczy wcale, że tu w ogóle chodzi o dzieci. Takie tam gadanie dla wścibskich bachorów. Że z miłości, w brzuszku. Chuja tam z miłości. Głównie chodzi o to, żeby z tej miłości nie było żadnych dzieci” (T, s. 108).

Po jakimś czasie czytelnik zdaje sobie sprawę, że kompozycja ta wyklucza jakąkolwiek głębię, a on sam – w swojej interpretacji – poruszać się może tylko w jedną stronę. Po przebyciu kilkudziesięciu fragmentów dociera do jedynej spójnego ciągu: kilka kolejnych ustępów układa się w niejednorodną, ale jednolitą fabularnie opowieść o śmierci pisarza. Wówczas staje się jasne, że ta niezwykła konstrukcja sama w sobie jest nośnikiem treści filozoficznych. Opowiada o świecie współtworzonym przez mnogość sprzecznych i wzajemnie nieprzekładalnych narracji, i o człowieku, który zamieszkuje te narracje. Lub, niczym czytelnik, przemierza je – w oczekiwaniu śmierci.

Uwodzenie i zwodzenie

Logika odsyłania między fabularnymi cegiełkami opiera się głównie na jedności obrazów, motywów, konwencji i dyskursów. Zdawać by się mogło, że relacje mimetyczne zostały zastąpione przez relacje intertekstualne, a podmiot rozprasza się w nieograniczonym rozroście tekstu. Uważam jednak, że Bitner proponuje nie zabawę, lecz grę, która zakłada powagę uczestnictwa w świecie. Zwodzenie czytelnika na dyskursywne manowce przygotowuje jedynie grunt pod narracyjne uwodzenie; oczekiwania jego zostają poddane próbie a następnie zastępczo zaspokajane. Niektórzy badacze zauważyliby tu igranie z „libidalnymi inwestycjami”. Dyskurs, który oferuje krytyczny dystans i promuje wrażliwość ego, ustępuje przedstawieniu figuralnemu, za którym stoi wrażliwość id i który dąży do „zanurzenia pragnienia widza w obiekcie kulturowym”¹⁶. W epizodzie siedemnastym odbywają się przygotowania do opłaconego stosunku seksualnego, a ich część stanowi wybór muzyki – i to właśnie muzyka staje się przedmiotem przedstawienia, nie zaś perwersyjna scena, której towarzyszy. Opis symfonicznej harmonii („nerwowej pasażu”) zostaje przełożony na ciąg obrazów („chwila skupienia – lokomotywa pędzi – i zaczynają się krajobrazy”; T, s. 143). Sam przekład jednak wydaje się problematyczny, więc staje się kolejnym tematem:

¹⁶ Zostawmy w tej chwili na boku poważne wątpliwości, związane np. z problemem aplikacji kategorii figury do sztuki słowa. Zob. S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako system oznaczania* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 473–475.

„Żeby muzyka stała się ciałem. Ale by tego dokonać, trzeba najpierw wydrzeć światu tajemnicę. Zamknąć ją w zaciśniętej garści, wycisnąć z niej wszystkie soki. – Kto powiedział, że posiąść tajemnicę znaczy – zrozumieć ją! Głupcy, zmarnowali całe życie. Iluż ich marnuje swoje życie, dając się ponosić złudzeniu, że tajemnica jest nazywalna” (T, s. 144).

Muzyka jako znak tajemnicy wymyka się opisaniu; niemniej narrator w *Coraz bliżej* próbuje ją opisać, a następnie... proponuje delektowanie się tragicznymi zgonami kompozytorów. Czuć w tym infantylny akt odwetu za własną słabość – katalog zmysłowych przypadków śmierci („Wagner zginął od uderzenia piorunu, wykrzesanego własnymi paznokciami”; T, s. 145) wieńczy opowiadka o Mozarcie, który nie zdołał osiągnąć tajemnicy i przegrał swoje życie (T, s. 147). Takie dyskursywne zapętlenie prowadzi nas wprost do paradoksalnej konstatacji, że skoro tajemnica jest nieosiągalna – to może imputujemy ją światu? Dlatego po cytacie słownikowej definicji muzyki, następuje próba „zaczęcia *ab initio*” – od systematyki błędów w rozumowaniu. Systematyka ta szybko wyradza się w parodię stylu naukowego, a następnie w zbiór zadań z zakresu logiki, gramatyki, wreszcie – w zestaw tekstów do nauczenia na pamięć:

„Na pamięć: Czł. przewyższa wszyst. poz. nacz. rozw. mózgu a zwł. kory móz. Charak. go pion. post. ciała, brak owł. cał. ciał. i chwytnych kończyn tyl. Cz. jest jed. ist. żywą umiejącą wytw. narz., post. się mową art. i przekazywać zdob. kult. nast. pokoleniom” (T, s. 151).

Nadużycie właściwych notkom encyklopedycznym skrótowców doprowadza ten (skądinąd całkiem doręczny) zapis do stadium autoparodii. Jej ostrze wydaje się kierować przeciwko bezosobowej obiektywności stylu naukowego, ale też przeciwko racjonalnym zapędom systematyzującym, które mają charakter syntetyczny, konwencjonalny i – właśnie – skrótowy. Ponadto, powyższa definicja człowieka tworzy tekst niezborny, znaczoney zamilknięciami, imitujący zacinanie się czy jąkanie... Nic dziwnego, że bohaterem kolejnego fragmentu będzie nieśmiały nastolatek. Tu kończą się dyskursywne manowce; czytelnik zostaje wrzucony w świat dorastającego chłopca, który obserwujemy z bliskiej perspektywy, jaką oferuje jego pamiętnik.

Tadeusz Komendant podnosi kwestię naturalności tej narracji:

„Bitner traktuje pisanie (albo udaje, że traktuje, co w gruncie rzeczy niczego nie zmienia) tak samo jak jedzenie, pierdolenie i wydalanie. (...) I toaletowy i maszynowy papier uwalniają organizm z tego, czego ma w sobie za dużo. Służą – excusez le mot – oczyszczeniu, katharsis” (T, s. 8).

Z tej efektownej figury krytyk wycofuje się w tryb przypuszczający:

„Panem jego – Bitnera – pisania jest przecież fizjologia. Jego marzenie: pisać tak, jak człowiek się ślini, je, rzyga, sika, spuszcza, sra, umiera” (T, s. 9).

Bitner nie tyle przeto „traktuje pisanie” jak proste czynności fizjologiczne, ile prawdopodobnie „marzy o tym”. Wydaje mi się, że proza Bitnera właśnie z „nienaturalności” czyni swój główny atut; ciągle wadzi się z konwencją w poczuciu sztuczności samej procedury pisania. To, można by rzec, „proza ściśniętego gardła”, w której znaczenia nabierają kłopoty artykulacyjne, wysuwane raz za razem na pierwszy plan. To proza arcyretryczna, która świadomie filtruje „mowę żywą” przez sieć figur, włącza ją w obręb

stylizacji, groteskowo deformuje. Swobodna wypowiedź chłopca, bohatera ósmego epizodu, zniekształca się karykaturalnie, gdy dociera do erotycznej fantazji:

„Mężczyzna łapie kobietę zniecka i kładzie na plecy. Albo ona sama się kładzie, zadziera sukienkę i tak dalej. Najczęściej jednak po prostu się rozbiera. On też. Zaczynają przekomarzenia, on ją goni, ona ucieka, wreszcie skacze na łóżko i mężczyzna wkłada siura w jej szparę. I wtedy ona krzyczy, że tak jej dobrze, a on trze i trze w niej, tak godzinę, dwie, dopóki mają czas. I tylko owo towo chodzi żewebywy sięwe tawak piweredowoliwyliwy. Nowo, jeweszczewe mowożnawa mawacawać, ławapawaćzawa cywycewe, towo tewez przywyjewemnowość. Mowożnawa dowo dziuwurywy wklawadawać pawalewec awalbowo jową liwyzawać...” (T, s. 109).

Zaburzenia językowe nie pozwalają się uobecnić skandalowi poznawczemu, jakim jest odkrycie sfery seksu. Odmiennie (choć ale z podobnym efektem) deformująca mediacja językowa ujawnia się w pornograficznym epizodzie dwudziestym dziewiątym, w którym dominują ekstatyczne klisze językowe („czuła, że wzbiera w niej demoniczna moc, że zaraz porwie ją upojny taniec”; T, s. 167), czy w epizodzie trzynastym, w którym krańcowe okrucieństwo ginie w rzeczowym stylu policyjnej kroniki („odcięte genitalia Czesława P. znaleziono w torebce Elżbiety B.”; T, s. 124).

Język posiada moc stwarzającą, stwarza jednak niewidzialne klatki, w których doświadczenie izoluje się od przeżycia. Pisarstwo Bitnera czyni pręty tych klatek widocznymi. Magiczna potęga słowa, przejawiająca się w konwencji baśni, staje się przekleństwem. Baśń nie przynosi ocalenia, stroi jedynie traumatyczne przeżycia w konwencjonalne szaty.

Coraz dalej

Postaci z prozy Bitnera cierpią na ogół na zaburzenia osobowości, psychopatię i socjopatię, żywią skrywane urazy i przejawiają agresję. Wydają się skazane na żywot smutny i nieszczęśliwy. Próby ustanowienia powszechnego szczęścia muszą skończyć się fiaskiem. Obdarzony boskimi kompetencjami bohater epizodu trzydziestego trzeciego wprowadza w życie projekt raju na ziemi. Ten raj, rzecz jasna (niczym w *W Pereca*) nie może obyć się bez palenia księzek, likwidowania „zdegenerowanych mędrców” i artystów, organizacji systemu obozów (T, s. 180–181). Nieszczęście jest człowiekowi przyrodzone, a szczęście jawi się jako iluzoryczna obietnica, fantasmagoria. „Nierealnością szczęścia” (T, s. 130) karmi się sztuka i religia; nierealność ta została zaklęta w łańcuchu spojrzeń na świętym obrazku:

„Niemożność odnalezienia się bez reszty i na zawsze w tym układzie. Otóż po prostu spojrzenia tych trojga [Józefa, Marii i Jezusa] nie krzyżowały się. Każde patrzyło gdzie indziej. Każde miało inny cel przed sobą, nie oglądało się na innych. W gruncie rzecz, mimo łańcucha powiązań – każde żyło oddzielnie. Nawet owieczka nie patrzyła na Jezusa, tylko na gałzkę” (T, s. 130).

Alienacja już nie w tłumie, ale w obrębie (świętej!) rodziny zmusza do pielęgnowania kompensacyjnych obłędów – cnoty, religijnego zacietrzewienia, sztuki. Józef, zupełnie osamotniony, odsunięty na margines (ostatecznie Bóg uczynił z niego rogacza), niepotrzebny

„ma do spełnienia rozliczne obowiązki, jego radość natomiast jest zupełnie wyabstrahowana. Jest nierealna, nierzeczywista. Przypadła mu rola osobnika postępującego się w równym stopniu

heblem, co imaginacją. (...) Józef musi być wielkim artystą, jeśli kocha tę kobietę i to dziecko. To jest miłość niepojęta. Nieprawda, że czysta – chorobliwa” (T, s. 131).

Sytuacja Józefa to sytuacja każdego twórcy. Wyobraźnia nie jest tu eskapistycznym medium, lecz sposobem na (chwilowe i pozorne) usensowienie życia, wypełnionego codziennym mozołem, osamotnieniem i nieszczęściem. Chorobliwa miłość do Marii i do Jezusa obiecuje ratunek przed szaleństwem. Sztuka przypomina czynność występny – to „sprzedanie duszy atramentowemu diabłu” – i zastępczą, co dobitnie artykułuje obszerny autotematyczny wtręt, kulminujący w zdaniu: „piszę też dlatego, że wciąż jeszcze masturbacja sprawia mi dużo przyjemności” (T, s. 184).

Jedna z bohaterek autobiograficznych zapisków podsuwa Bitnerowi słowo-klucz: „granica”:

„Że często mówię o dochodzeniu do niej, balansowaniu na granicy śmierci, kiczu, wytrzymałości, realności... (...) Moje zauroczenie wszelką niesamowitością, nierealnością w życiu, konkretnym i odszukanym w literaturze. Niekonsekwencją niespodziewaną, zatamaniem barwy, tonu, słowa. Strzępem, chropowatością. Nieuchwytnym czymś” (Hm, s. 205).

Na tej granicy Bitner pozostawia czytelnika. Pozostawia go, rzec by można, przypominając słowa Rośka, w strefie przejściowej, pośród rozbitych kodeksów porozumień i pustych słów „mowy niczyjej”. Bitner obraża czytelnika („obchodzisz mnie tyle, co... szczyzny mojej prababci, co życie pozagrobowe, co przedwczorajszy kac, co orgazm emerytowanej kurwy” – T, s. 182), a potem uwodzi, uwiódłszy zaś – porzuca, obracając swoje dramaty w stylizowaną błahostkę, nieprzyzwoity żart, fizdrygałki.

Umierający artysta, bohater ostatnich partii *Coraz bliżej*, nawiązuje kontakt z przebywającym w zaświatach Mozartem:

„krzyczał do mnie, zmęczonego i zniechęconego, chyba też umierającego już, krzyczał tak: (...) – Psiakrew, do czarta, rzecz śmiechu warta, śmiech do rozpuku, ulży ci w brzuchu. (...) Plotkęs bzdury i michałki, banialuki, fizdrygałki, wywijales wciąż ogonem, ale koniec z tym fasonem” (T, s. 148).

Wraz z jego agonią (stematyzowana „śmierć Autora”?) poczyna obumierać cała opowieść – rozszepcza się na sprzeczne zapisy, staje się mętna, niejasna i maniakalnie wizyjna. Pod koniec opowiadania pisarz niespodziewanie jest świadom wszystkiego, co rozegrało się w urwanych fabułach *Coraz więcej* – pamięta zdarzenia, w których brały udział niezliczone zastępy postaci. Typowy dla narracji finalistycznej zabieg zbierania rozproszonych wątków w ostatniej scenie zostaje ironicznie wykorzystany, parodystycznie przenicowany. Chcecie spójnej całości – proszę bardzo, macie tradycyjne podsumowanie akcji. Ironiczne powtórzenie tego chwytu uwypukla tylko wymowę zakończenia, w którym ujawnia się niemożliwa realność śmierci i utracona niewinność baśni. Ironiczny wydaje się też tytuł; bohaterowie tracą z oczu nierealne szczęście, są coraz dalej od spełnienia (nie bez znaczenia wydaje się erotyczna konotacja). Nie spełnia się też artystyczne powołanie sztuki, gdyż spełnić się nie może: autentyczność ocalają jedynie szkic, fragment, niedoskonałość, ułomność, małość, przedobrzezone stylizacje i *przeczasiałe* konwencje.

Trudno mi określić Bitnera mianem „pisarza radości życia”¹⁷. Istotę tej prozy określa, jak sądzę, ponawiany bez końca ruch. W przypadku bohaterów – ruch pomiędzy dwoma rodzajami zniewolenia (fizjologia i język). W przypadku podmiotu mówiącego – pomiędzy słowem narcystycznym a słowem stwarzającym (samozwrotność i fantastyka). Te dwa kierunki ruchu – którym odpowiadają różne rodzaje piekła na ziemi i różne gatunki twórczych udręk – stanowią swego rodzaju układ współrzędnych. Wpisany w ten układ człowiek cierpi męki nietożsamości i wyobcowania. To, co somatyczne, nie może zostać wyrażone, a język zapośrednicza wszelki kontakt – ze światem, z innymi i ze sobą samym. Próba wykorzystania semantycznego potencjału słów wtrąca w jeszcze większą alienację (względem własnych tworów) i dręczące poczucie niezgodności (wnętrza i zewnątrz). Nie ma wyjścia z tego zamkniętego kręgu; człowiek, skazany na istniejące i tworzone przez siebie fikcje, może jedynie pogłębiać własną izolację. Jego *conditio* polega bowiem na wielostronnym uwarunkowaniu – i na świadomości tego uwarunkowania; to właśnie świadomość, że niemożliwe jest ani czyste doświadczenie, ani pełna samowiedza, staje się źródłem cierpień.



Joanna Burgieł, *Studium butelki I*

¹⁷ L. Bugajski, „Wszystko dopiero się zaczynało” [w:] „Twórczość” 1998, nr 1, s. 102.