

Tworki Marka Bieńczyka jako powieść gatunkowa

ABSTRACT. Marecki Piotr, „*Tworki*” Marka Bieńczyka jako powieść gatunkowa [*Tworki* of Marek Bieńczyk as a genre story]. „Przestrzenie Teorii” 18. Poznań 2012, Adam Mickiewicz University Press, pp. 101-133. ISBN 978-83-232-2479-2. ISSN 1644-6763.

The article's author analyses Marek Bieńczyk's novel *Tworki* (1999), using tools from genre theory and challenging the prevailing view of Bieńczyk as a postmodernist, the pantextualism of his literature, and his adherence to “non-epic prose.” Bieńczyk's novel is contextualized as a drawn-out story (*gawęda*), mystery story, bildungsroman. It is shown how Bieńczyk uses established genres to assemble the elements of a narrative universe (the narrator, protagonist, intrigue), and the way he handles the epic aspects of his literature. Particular emphasis is placed on an analysis of the vaudeville-cabaret layers of the novel, everything borrowed from popular culture and used to re-narrate the trauma of the Holocaust. In this respect, Bieńczyk's novel is considered to be one of the bravest works in Polish post-1989 literature.

Prozatorskie książki Marka Bieńczyka nieustannie opisywane są w kategoriach literatury tekstualnej i teoretycznej, w której brak zmysłu epickiego, a samego pisarza wielokrotnie opisuje się jako twórcę postmodernistycznego. Pouczające może zdać się bliższe spojrzenie na proces krytycznoliterackiej recepcji *Tworek*¹ – powieści, gdzie ważną rolę odegrały dwie opinie zamieszczone w poczytnych pismach, podpisane znanymi nazwiskami; opinie, z punktu przedstawianego tutaj spojrzenia, mocno chybione. Pisał w „Polityce” Marek Cieślik:

W *Tworkach* narrator przemawia nie tylko do czytelnika, lecz również do literatury, którą demaskuje na każdym kroku za pomocą kalamburów, cytatów, rymów, parodystycznych wierszy, aluzji. Pisarz obdarzony świadomością ponowoczesną, która jak powiedział w jednym z wywiadów – „zachwiała dotychczasowym paradygmatem”, nie wierzy w możliwość opowiedzenia czegokolwiek w zupełnie oryginalny sposób, nie korzystając z tradycji literackiej².

Jego recenzja spowodowała kilka „postmodernistycznych” odczytań *Tworek*³, które bazowały na powierzchownych, łatwo zauważalnych interpretacjach, nie próbując wnikać w zakrytą materię bieńczykowej literatury.

¹ M. Bieńczyk, *Tworki*, Warszawa 1999.

² M. Cieślik, *Antyplaton w Tworkach*, „Polityka” 1999, nr 25.

³ Np. Michał Cichy podczas ogłoszenia nominacji do NIKE 2000 tak pisał o *Tworkach* Bieńczyka: „to też powieść, ale nie klasyczna – można by nawet ze względu na liczne gry

Inne podejście zaprezentowało dwóch krytyków (Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński), którzy na łamach „Megaronu” zapoczątkowali czytanie powieści Bieńczyka w kluczu „melancholijnym”⁴, odwołując się tym samym do wcześniejszego dorobku pisarza, który jako autor zbioru esejów – *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, pisząc *Tworki* miał rzekomo „zżynać z siebie jako eseisty”. Oto istotny fragment interpretacji poznańskich krytyków:

Melancholia miała tu, jak rozumiem, pokazać [...], że wojna z ocalałych uczyniła melancholików i że melancholik to najwierniejszy kronikarz nieobecnych. Ale może też autor chciał pokazać, że melancholia czyni ślepy na historię, która jednak okazuje się silniejsza, a zarazem, że właśnie postawa melancholijna – odzyskiwanie utraty i świadomość niespełnialności tego zadania – pierwsza i w sposób naturalny przeciwstawia się wojnie⁵.

Wydaje się, że *Tworki* znacznie wykraczają poza myślenie „postmodernistyczne”, które najczęściej konotuje pustą pantekstualną grę. Marek Bieńczyk przeczytany ponownie po latach, już nie jako postmodernista i nie za pomocą postmodernistycznych narzędzi jawi się jako autor epicki, gatunkowy. Jeśli prześledzić problematykę sytuacji komunikacyjnej, dostrzec można konwencjonalną umowę, która pozwala czytelnikowi zrozumieć tekst i przyswoić sobie zasady, na jakich jest on oparty. Ten pakt ma swój cel: projektowany odbiorca, który charakteryzuje się gatunkowym „wyrobieniem” czytelniczym⁶ oraz „horyzontem oczekiwania”⁷, ma dopisać „postscriptum”. Przeczytane na nowo *Tworki* udowadniają, że

językowe i intensywną obecność narratora w tekście nazwać powieścią postmodernistyczną”. Zob. M. Cichy, *Poezi, epicy, feministki*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 116, s. 15.

⁴ Por. też M. Zaleski, *Praca żaloby*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 108 oraz W. Bojda, *Tworki, czyli o zanikaniu*, „FA-art” 1999, nr 2.

⁵ *Księżę melancholii w domu wariatów*, rozmowa P. Czaplińskiego i P. Śliwińskiego, „Megaron” 1999, nr 6, s. 33-34.

⁶ Por.: pojęcie czytelnika „wyrobionego” wprowadza S. Fish w tekście *Literatura w czytelniku*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 1, red. H. Markiewicz, Kraków 1996. Według badacza tak określony odbiorca: 1) jest kompetentnym użytkownikiem języka, w którym ułożony jest dany tekst; 2) w pełni dysponuje „tą wiedzą semantyczną, jaką dojrzały [...] odbiorca wnosi do procesu rozumienia”; 3) ma kompetencję literacką.

⁷ Pojęcie „horyzontu oczekiwania” wprowadzone zostało do literaturoznawstwa przez H.R. Jaussa, zob. *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4; pisali o tym także polscy literaturoznawcy, zob. K. Bartoszyński, *O integracji badań nad tzw. komunikacją literacką*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1; H. Markiewicz, *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996 oraz R. Handke, *Kategoria horyzontu oczekiwania odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977.

polska literatura lat dziewięćdziesiątych, która niełatwo poddawała się jakimkolwiek procedurom klasyfikacyjnym, przy zastosowaniu odpowiednich strategii lekturowych była gatunkowa, co więcej antycypowała powrót gatunków (jak kariera kryminału) we współczesnym polu literackim.

W kierunku uściślenia metod badania nadmienić warto, że gatunek traktowany tutaj będzie jako narzędzie poetyki opisowej, służące do analizy określonego dzieła literackiego, nie zaś do badania pewnych procesów historycznoliterackich. Relacje gatunkowe traktuję architekstualnie⁸, jako pole odniesień genologicznych tekstu, w którym niekoniecznie muszą się znajdować wyłącznie teksty reprezentujące gatunek, który dany tekst (hipertekst) realizuje. Ważne okazuje się, czy dany utwór literacki ma tyle istotnych cech, że można o nim mówić jako o zorganizowanej całości i zaliczyć go do określonej klasy utworów. Najbardziej adekwatne wydaje mi się ujęcie gatunku jako pojęcia typologicznego, które posługuje się zarówno podobieństwem jakościowym, jak i ilościowym do wzorca (architekstu). Podobieństwo to powinno być w odniesieniu do poszczególnych utworów uwarunkowane odpowiednio dużą liczbą cech, tak aby było ono nie tylko podobieństwem do wzorca, lecz i do innych utworów należących do danego zbioru. Gatunki służą do poznania i opisanie fenomenu konkretnego materiału literackiego, do którego czterokrotnie przykładał będę rusztowanie genologiczne i zastanawiał się nad jego operatywnością w procesie literackiej komunikacji, czyli opisanego wcześniej paktu Marka Bieńczyka z czytelnikiem.

⁸ O architekstualności jako jednej z transtekstualnych relacji, zachodzącej między dwoma różnymi tekstami, z których jeden jest jądrem, pisał G. Genette, *Palimpsesty*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1996. Podobnie gatunki rozumiał M. Bachtin. Były one dla niego historycznym wytworem działalności społecznej (zbiorowej), którą kontynuuje, utwierdza, ulepsza, każdy indywidualny akt mowy. Gatunki według niego w sferze porozumiewania jako światopoglądy, uformowane w długotrwałym, historycznym procesie przemian rzeczywistości społecznej i kultury. Tak o nich pisze: „Gatunek literacki z samej swej istoty prezentuje najbardziej trwałe, «odwieczne» tendencje rozwoju literatury. W gatunku zawsze zachowują się wciąż żywotne elementy archaiki. Prawda, że archaika ta może przetrwać tylko dzięki stałemu jej odnawianiu, rzec by można – jej uwspółcześnianiu. Gatunek zawsze pozostaje tenże, a nie taki sam, zawsze jest stary i nowy jednocześnie. Odradza się i odnawia na każdym nowym etapie rozwoju literatury, w każdym nowym indywidualnym utworze na swoim terenie. Na tym polega żywotność gatunków. Toteż archaika przekazywana przez gatunki nie jest martwa, lecz wiecznie żywa, wciąż zdolna do odnowień. Gatunek żyje terazniejszością, ale zawsze pamięta swoje dzieje, swoje początki. Gatunek to reprezentant twórczej pamięci w procesie rozwoju literatury. Właśnie dlatego może on zapewnić jedność i ciągłość tego rozwoju”. Por. M. Bachtin, *Gatunkowe i fabularno-kompozycyjne właściwości utworów Dostojewskiego*, [w:] tenże, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.

1. *Tworki* jako gawęda

Po raz pierwszy porównanie twórczości Marka Bieńczyka z nobilitowanym gatunkiem literatury polskiej, jakim jest gawęda, zdarzyło się Krzysztofowi Uniłowskiemu, który w recenzji z *Terminalu* pod wymownym tytułem *Ten, który kocha, niechaj opowiada*, pisał:

Anachroniczność Bieńczyka jest w pierwszym rzędzie pochodną nawiązania do owej arcy-polskiej formy narracyjnej, jaką jest gawęda. Stąd stylizacja na opowieść mówioną, dygresje, ujawnianie sytuacji narracyjnej, częste zwroty i kumoterski stosunek do czytelnika. [...] Bo opowiadanie jest dla gawędziarza tożsame z istnieniem: „Coś wam opowiem, po to żyję, zresztą suchej kości pióro się nie trzyma...” (s. 5). Gra w opowiadanie, którą Bieńczyk proponuje czytelnikowi, to tyleż uroczystość, co i zabawa. Gawędziarz traktuje swoją rolę z dystansem, jako rolę właśnie. Do tego samego nakłania czytelnika. Ironia nie kwestionuje jednak porozumienia, gdyż gra jest prowadzona odkrytymi kartami, a gawędziarz wprowadza czytelnika w jej reguły. Opowiadać należy właśnie dlatego, że nie można niczego (istotnego) wypowiedzieć (wyjawić, przedstawić, odsłonić, ukazać), żadnej prawdy, żadnej tajemnicy. Pozostaje jednak prawda samego aktu opowiadania⁹.

Pewne konstatacje śląskiego krytyka wydają się idealnie odniesione do *Tworek*, a ukontekstowanie tej literatury w gatunkowych ramach gawędy, z uwzględnieniem charakterystycznych dla niej chwytów (konstrukcja narratora, sposób prowadzenia narracji oraz sytuacja komunikacyjna) jest działaniem w pełni uzasadnionym.

Wyraz „gawęda” nie zawsze był pojmowany jako termin literacki. Jego przeobrażenie w określenie sygnujące gatunek, oznaczający małą formę epicką, dokonało się w okresie romantyzmu. Pierwotnie słowo to oznaczało gadułę, papłę, kogoś, kto zawadza i miał zabarwienie pejoratywne. Dotyczyło rozwlekłej, nieskładnej gadaniny¹⁰.

Tworki oczywiście nie wpisują się idealnie w wymogi, jakie stawiała autorom tzw. „poetyka” gawędy romantycznej, pojmowanej bardzo tradycyjnie, tzn. jako utworu z czasów szlacheckich, opisującego przeszłość i z obowiązkowo wykreowaną postacią narratora gawędziarza, obdarzonego imieniem różnym od sygnującego autora rzeczywistego. Niemniej jednak oprócz klasycznego przykładu gatunku, jakim z pewnością pozostają *Pamiętki Soplicy* Henryka Rzewuskiego, we współczesnej literaturze polskiej pojawiają się nawiązania do tej (zdawać by się mogło) wymarłej formy literackiej, np. w twórczości Gombrowicza czy Conrada.

⁹ K. Uniłowski, *Jeśli ktoś kocha, to i opowiada*, [w:] *Skądinąd*, Biblioteka „FA-art”, s. 90-95; pierwodruk: „FA-art” 1994, nr 4.

¹⁰ Por. Z. Gąsiorowska-Szmydtowa, *Poetyka gawędy*, [w:] *taż*, *Studia i portrety*, Wrocław 1983, s. 337.

Istotnym elementem każdej gawędy jest postać narratora, którego centralna rola daje się poznać na każdym kroku narracji. Ten ostatni zwykle pojawia się na wstępie, gdzie jego zadaniem jest poinformowanie o sytuacji narracyjnej (tzw. rama opowieści); często gawęda jest inicjowana przez jego rozważania natury ogólnej, które od razu określają charakter opowiadacza. „Tworkowy” narrator rozpoczyna opowieść od przytoczenia listu (o którym będzie jeszcze mowa) i dopowiedzenia własnego komentarza do niego oraz zapewnienia rozwikłania wszystkich zagadek w nim zawartych. Dopiero po tej czynności postanawia wprowadzić na scenę swoich bohaterów; od razu także zaznacza, że zna ich lepiej od czytelnika i ta wiedza jeszcze mu się „przyda”.

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, aktualnie z wciąż zasapanym Jurkiem i płaczącą już Janką; opuścić się po nich na tamtą stronę, w pobliże jej roztykanego tik tak zegarka, obok jej czarnej krawatki w białe grochy i kwiecistej sukienki; że mogę przebiec nimi lunatycznie z wysokich dachów wieżowców na obwisłe okapy szpitalnych pawilonów i przybudówek, bo przecież ja również co nieco czytałem i słyszałem, i któregoś dnia, jeśli tylko starczy mi sił w opuszkach palców i wzroku, by trafić w klawisze, dostawię na pożegnanie kilka wysmukłych kresek z okrągłą jak Ziemia kulką u podstawy¹¹.

Jak widać z powyższego fragmentu *Tworki* wydają się reinterpretacją mówionej gawędy romantycznej, gdyż zamiast aspektu snucia ustnej opowieści, podkreśla się tutaj motyw pisania na klawiaturze. Pomędzy tymi czynnościami zostaje postawiony znak równości. Sam narrator w pewnym momencie mówi o sobie: „Dalibyście człowiekowi odsapnąć, pospać, niech odpoczną mu usta od gadania, palce od stukania [...]”¹². *Tworki* to gawęda nowoczesna, gawęda w świecie komputerów. Częste mówienie o pisaniu na klawiaturze (co jest równoznaczne z opowiadaniem) wpisuje się w obecny w każdej gawędzie chwyt permanentnego ujawniania sytuacji komunikacyjnej. Związane jest to także z wykorzystaniem przez ten gatunek funkcji fatycznej języka, tzn. funkcji polegającej na podtrzymywaniu kontaktu. Każdy opowiadacz często zdradza swoje położenie, zwraca się do czytelnika, nadmiernie wyposaża go w informacje o sobie. Kim zatem jest narrator *Tworek*? Wiemy o nim, że jest to postać ze współczesności, która w każdy wtorek przyjeżdża kolejką (jak bohaterowie) do tytułowego szpitala psychiatrycznego, siada na ławeczce i wystukuje na laptopie („dwadzieścia pięć centymetrów na dwa-

¹¹ M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 9.

¹² Tamże, s. 186.

dzieńca i samozasilaniem na trzy godziny, mówią nań Pentium Texas 2000”¹³) historię sprzed pięćdziesięciu lat. Jego istnienie sprowadza się do aktu opowiadania. Tak określa swoją funkcję: „opowiadać będę chętnym oraz przypadkowym, wybiegłym z kolejki lub czekającym na jej przyjazd, ciąg dalszy tej historii i jej rzeczywisty, nieprawdopodobny finał, ostateczne rozwiązanie, tak zwany szlus”¹⁴. W recenzji z *Tworek* Robert Ostaszewski pisze, że „narrator znajduje się na zewnątrz opowiadanej historii”¹⁵. Dalej krytyk stwierdza, że w powieści istnieją dwie płaszczyzny czasowe, jedna współczesna narratorowi, druga – wojenna, którą kreuje. Jego zadaniem jest z pozycji „teraz” opowiedzieć o tym, co było kiedyś. Postawa ta związana jest z uzyskaniem przez narratora „własnego” miejsca w świecie, co potraktowane jest przez recenzenta jako przesunięcie w stosunku do *Terminalu*, gdzie nieustannie tego miejsca poszukiwał. Krytyk podkreśla, że opowiadacz robi to, zajmując stanowisko zewnętrzne w stosunku do opowieści z przeszłości. Należy się w tym miejscu nie zgodzić z tą konstatacją. Według piszącego te słowa w *Tworekach* istnieje jeden narrator, który jednak mówi dwoma głosami, lecz żadnego z nich nie traktuje zewnętrznie. Obydwa są równoważne w stwarzanym dyskursie. Pierwszy to dyskurs narratora współczesnego, sylleptycznie¹⁶ utożsamianego z realnym autorem powieści, drugi zaś oddany zostaje na zasadzie słowa uprzedmiotowionego osobie społecznie określonej jako postać pochodząca z okresu przedwojennego i wojennego, świadomie nawiązująca do kalek, konstrukcji i słownictwa wówczas używanego.

¹³ Tamże, s.14.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Por. R. Ostaszewski, *Wszyscyśmy z jednych Tworek*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5-6.

¹⁶ Por. z koncepcją pomiotu sylleptycznego opisaną przez R. Nycza w tekście *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, gdzie uczony pisze: „Syllepsa jest tropem polegającym na rozumieniu tego samego wyrażenia homonimicznie, na dwa odmienne sposoby równocześnie, z których jedno jest znaczeniem dosłownym, literalnym, drugie zaś – przenośnym, figuralnym”. Badacz wykorzystuje ją do stworzenia nowego typu podmiotowości. Pisze: „«Ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to «ja», które musi być rozumiane na dwa sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjnopolwojeściowe. Najbardziej znamienym sygnałem odmienności tej grupy tekstów jest zapewne tożsamość nazwiska autora i protagonisty czy narratora utworu, powodująca w konsekwencji, rzecz można, śmiało wkroczenie autora do tekstu w roli bohatera odtąd nie całkiem już fikcyjnej historii”. Warto w tym miejscu wspomnieć o *Terminalu* Bieńczyka, gdzie najpełniej pokazana została koncepcja podmiotu sylleptycznego. Pisze narrator: „Na imię ma tak jak na okładce, ładne imię, międzynarodowe, i cesarz był taki, dobry pisarz, i ewangelista [...]”. Por. M. Bieńczyk, *Terminal*, Warszawa 1994.

Gawędowa konstrukcja narratora¹⁷ pozwala określić go jako strategicznie nieekonomicznego w procesie przekazywania informacji. W przypadku bowiem tak pojętego przekaznika amplituda informatywności często ustępuje miejsca amplitudzie redundancji. Zakodowane w każdej gawędzie są więc miejsca, gdzie redundancja wzrasta niepomiarowo, zaraz obok fragmentów poddanych funkcji informatywnej. Szczególnie powtarzalność uchodzi za sposób organizacji, która wprawdzie zapewnia poprawny odbiór informacji, lecz robi to kosztem dłużyzn (gawędzenia właściwie), utraty elementów zaskoczenia. Narrator wielokrotnie utwierdza te same informacje, ucieka się do powtórzeń, mówi o tym samym w różnych kontekstach i wariantach, zaczyna swą opowieść od nowa, nie licząc się z tym, co uprzednio już powiedział. W tym działaniu omawiane przez niego zjawisko jest stosunkowo dobrze przybliżone odbiorcy. Charakterystyczna wydaje się dla tekstu gawędowego biegunowość: obok fragmentów banalnych, z punktu widzenia logiki opowieści niepotrzebnych i nic nowego niewnoszących, znajdują się partie „pękające” od ilości zawartych w nich informacji. Są to z pewnością cechy charakterystyczne każdej gawędy. Wiąże się to także z konstytutywną dla gawędy, zauważoną i opisaną przez teoretyków, „amorficznością” gatunkową¹⁸, która wskazuje na chaotyczność narracji, „luźność kompozycyjną” oraz przypadkowość rozłożenia poszczególnych elementów opowieści. Pod tymi względami gawęda różni się od form epickich opartych na prymacie fabuły, związkach przyczynowo-skutkowych pomiędzy poszczególnymi etapami oraz ekonomii i celowości konstrukcji. Te aspekty nie odgrywają znaczącej roli w jej „poetyce”, rzecz ma się tutaj zupełnie inaczej. Narratorowi gawędy daleko do „ekonomicznego” i „kazuálnego” sposobu snucia opowieści. Ma on swoje ulubione tematy, które kilkakrotnie powtarza w niezmienionej formie, są one często urywane w połowie bądź sugerowane tylko po to, żeby można było w innym miejscu całkiem przypadkowo do nich powrócić. Takie stwierdzenie pozwala wysnuć wniosek, że w wielu miejscach gawędowej opowieści czytelnik gotów jest spotkać informacje w żaden sposób nieprzygotowane przez wcześniejsze partie tekstu, które na danym etapie nie pozwalają się osadzić w żadnym kontekście interpretacyjnym i niebudzące w odbiorcy określonych oczekiwań.

„Ulubionym tematem” narratora w *Tworach* pozostaje tajemnica śmierci Soni. Opis tego fenomenu powraca w powieści kilkakrotnie (dokładnie pięć razy), często jest wtrącany w tzw. normalny bieg wydarzeń,

¹⁷ Koncepcję gawędowego narratora omawiam, opierając się na pracy: K. Bartoszyńskiego, *O amorfizmie gawędy. Uwagi na marginesie „Pamiętek Soplicy”*, [w:] tenże, *Teoria i interpretacja. Szkice literackie*, Warszawa 1985, s. 208-243.

¹⁸ Por. tamże.

które na czas jego pojawienia się niejako odsuwane są na bok. Gawędowy narrator w pewnym miejscu „zapomina się” i tę samą partię tekstu powtarza dwukrotnie:

Dlaczego S., zwana dalej, podobnie jak wówczas, Sonią, w chwili tak ostatecznej, gdy gardło jej wypełniała stalowa kula, gdy w przegubach dłoni zagnieździło się mrowisko i usta drżały niczym poruszona woda, nie zapomniała o swych dwóch podpisach, jeden pod drugim, tak równo na samym środku kartki? Dlaczego pamiętała o interpunkcji? Dlaczego dochowała wierności epistolarnej formie zwrotu tytułowego, a następnie akapitu od nowej linii, dlaczego wzmocniła znakiem graficznym życzenia szczęścia dla adresata oraz zdania o profilu ogólnokształcącym, a nawet humanistycznym z uwzględnieniem Grecji? Los jest dziwny! – wybiła mocno jak przodujący Sofokles, podwoiła wykrzyknikiem niczym chór komentujący w tragedii zdarzenie¹⁹.

W końcowej fazie książki pojawiają się identyczne słowa, tyle że zamiast „zwana dalej” jest „zwana wcześniej”. Lecz i w tym przypadku wypadnie skonstatować o „przeroście” wzorca gawędy, gdyż częste przywoływanie tego zdarzenia ma także inną funkcję – świadczy o chorobliwej obsesji narratora, o traumie, jaką przeżywa po tragedii Holocaustu (Sonia jest bowiem jego ofiarą). Częste powtórzenia są więc z jednej strony nieekonomiczne, są „ulubionym tematem” narratora papli, który mówi, „co mu ślina na język przyniesie”, ale z drugiej, istotniejszej, strony odgrywają one tutaj rolę wyrażenia pamięci po tych, którzy odeszli. Stąd ich kilkunastokrotne powtórzenia i permanentne „zawieszanie” normalnej akcji. Narrator (jak na gawędziarza przystało) nie tylko Soni poświęca tak wiele miejsca poprzez częste powroty do jej tematu. Inne motywy, które pojawiają się u Bieńczyka bez szczególnego uzasadnienia więcej niż jeden raz to z pewnością: sceny na huśtawce (trzy razy) i jeżdżenie kolejką.

Obecne w gawędach informacje można traktować dwojako: jedne w dalszym etapie lektury okazują swoją doniosłość, stają się istotne interpretacyjnie²⁰, drugie po zapoznaniu się z całością tekstu pozostają tylko efemerycznymi wtrętami i w kontekście całości zyskują status „zbędnych”, w ciągu lektury nie ujawniają się żadne istotne motywy ich wprowadzenia²¹. Chodzi tu o niezliczone dygresje od zasadniczej tematyki opowieści, sugerujące wręcz brak jednej przewodniej linii na rzecz kil-

¹⁹ M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 8.

²⁰ Na przykład wątek z informacją o berdyczowskim pochodzeniu bohaterów, który ważny będzie w kontekście kryminału.

²¹ Motyw z wprowadzeniem w powieści trasy kolejki Warszawa – Tworki przywoływany jest kilkakrotnie i nie ma większego znaczenia dla całości powieści. O motywie kolejki jako zbędnego ozdobnika wypowiada się Marek Bieńczyk w rozmowie na łamach „Rzeczpospolitej”. *Imię Soni*, z Markiem Bieńczykiem rozmawia Wojciech Chmielewski, „Rzeczpospolita” 1999, nr 159.

ku równoprawnych elementów, z których składa się fabuła. Tutaj na marginesie dodać wypada, że powieść Bieńczyka jest zrobiona według tego przepisu, dlatego w tym przypadku trudno ustalić ową linię przewodnią. Większość stałych motywów (kolejka, huśtawka, mecze, gry, imprezy) to tylko elementy zbędne, tzw. wtręty, które dla wymowy całości nic nie znaczą. Świetnie ten gawędowy aspekt opowieści Bieńczyka uchwyciła i opisała Wioletta Bojda w recenzji zatytułowanej *Tworki, czyli o zanikaniu*²². Warto dodać, że przytoczenie jej dłuższej wypowiedzi jest istotne w kontekście właśnie gawędy, krytyczka zauważa aspekt pretekstowości fabuły, braku akcji właściwej, rozbicia toku wydarzeń na kilka równoprawnych rdzeni, z których żaden nie wybija się na pierwszy plan. Przytoczony niżej fragment to z pewnością najlepsze stylizowane streszczenie powieści:

Jurek bezskutecznie wzdycha do pięknej Soni, która przymierza sukienkę w kolorach słońca i nieba, Olek żwawo kopie piłkę, żwawo, celnie i z uniesieniem, a czas mija, obojętnie i leniwie, zmierza własną drogą wprost do nieskończoności i nawet, gdy Jurek pisuje smutne, coraz dłuższe listy do przyjaciółki imieniem Danusia, czas wciąż jeszcze pozwala układać się swobodnie kronice wypadków miłosnych, bo Olek już kocha, Sonia maluje usta, atmosfera gęstnieje, więc Janka pojawia się w Tworkach, a Marcel ma niebieskie oczy i tak sobie czas płynie, bo wszyscy wciąż są pełni wigoru, chociaż Olka już opuściło szczęście w czasie łapanki, jednak Jurek nadal spaceruje z Sonią i Marcel jeszcze śpiewa, mimo że częściej bywa już milczący i przepada w rozmyślaniach, bo czas gwałtownie przyspiesza, a Sonia nadal buja się na huśtawce, kiedy Janka zaczyna kochać Jurka, a Marcela odwiedza Anna, tylko dokumenty są podrobione, a kenkarta fałszywa, bo czas pogania, choć jeszcze nikt tego nie dostrzega, więc Sonia świętuje urodziny, Olek wraca, a światło poranka, które spotkało na swej drodze dwie postaci, ujawniło niewielką bliznę na prawym męskim boku, pieprzyki i znamię na łopacie, również prawej, z tą wszakże różnicą, że kobiecej, czas jednak umyka, Marcel ma na imię Jerzy, Olek prowadzi niejasne interesy, Jurek pisze listy, Marcel opuszcza Tworki, gra w karty z mamą Jurka, z którym Janka spędza noc, ale czas już pędzi na złamanie karku i oszalały wkracza do akcji, Marcel znika²³.

Ciągłe akcentowanie przez narratora jego wiedzy o rzeczywistości, wybiegającej znacznie poza to, co mógł wysunąć na pierwszy plan w różnych miejscach swojej opowieści, kierowanie uwagi na postaci i zdarzenia, których pozycja w opowieści pozostaje epizodyczna służy iluzji, że narrator dzieli się z odbiorcą tylko urywkami wiedzy o nieskończonej bogatej rzeczywistości, urywkami, które może w dowolnym miejscu rozwijać i pomnażać oraz (z drugiej strony) o tym, że opowiada on to, „co mu

²² W. Bojda, dz. cyt., s. 48-49.

²³ Tamże.

ślina na język przyniesie”. Takie konstruowanie opowieści ma zacierać wrażenie uporządkowanego obrazu literackiego, a podkreślać jego dowolność i otwartość. Ta odmiana „literackości” w przypadku gawędy może być nazwana „autentyzmem”, zaznaczeniem jej adekwatności wobec świata. Takie cechy gawędy, jak „dowolność” i „przypadkowość” służą temu zabiegowi, immanentnie wpisanemu w „poetykę” gawędy, mającej u podstaw oddawać żywą, autentyczną mowę o danej rzeczywistości (zazwyczaj minionej).

Poza istotną warstwą fabularną w gawędzie dość ważną kwestią wydaje się uchwycenie i opis poziomu językowego. M. Maciejewski uważa, że „formotwórczą strukturą gawędy jest przytoczenie, stanowiące równocześnie specyficzny przedmiot świata przedstawionego, m.in. jako działanie polegające na wypowiedaniu tworów słownych”²⁴. Struktura językowa gawędy traktowana jest więc przez niego w kategoriach przytoczenia, jako analogiczna do bezpośredniej mowy bohatera, w sposób zamaskowany cytowanej przez autora. Porównywana bywa do statusu Bachtinowskiego drugiego typu słowa, jako słowa uprzedmiotowionego, co ma oznaczać, że mowa posługująca się takim słowem „nie tylko wyraża swój przedmiot, ale też sama stanowi przedmiot ukierunkowania jako słowo charakterystyczne, typowe, malownicze”²⁵. Z kolei Maria Renata Mayenowa pisze:

W tekście zawierającym wyrażenia cudzysłowowe przynajmniej właśnie te wyrażenia mają charakter ikoniczny, odwzorowują same siebie. Są to wyrażenia językowe, czyli wydarzenia, od których normalnie oczekujemy dominującego charakteru symbolicznego, ale objęte cudzysłowem stają się hieroglificznym odbiciem siebie samych, stają się ikonami w najściślejszym znaczeniu tego słowa. Pod tym względem wyrażenia cudzysłowowe są diametralnie różne od innych wyrażeń językowych, od tych samych wyrażeń nie objętych cudzysłowem²⁶.

Z przypadkiem słowa przedstawionego w gawędzie ma się wówczas do czynienia, gdy gawędziarz reprodukuje swój lub cudzy przedmiot mowy. Pełni to zwykle w przypadku tego gatunku funkcję ewokowania przeszłości. Takiego chwytu używano w romantycznych gawędach, kiedy przywoływano czasy świetności Rzeczypospolitej za pomocą właśnie słownych ekwiwalentów, najlepiej uzewnętrzniających się w „mowie żywej” (zobrazowanej), która najpełniej wyraża podmiot mówiący. Wspomniany wcześniej podwójny status narratora (jako przedstawiciela współczesności i jednocześnie kogoś z przeszłości) związany jest z opisanym gawędowym

²⁴ M. Maciejewski, *Gawęda jako słowo przedstawione*, [w:] tenże, *Poetyka – gatunek – obraz*, Warszawa 1977, s. 41.

²⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewski, Warszawa 1970, s. 301.

²⁶ M.R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1974, s. 148.

chwytem. Narrator, kreując opowieść z przeszłości, „reprodukuje cudzy przedmiot słowny”; jego słowo staje się słowem z danego okresu historycznego, słowem zobrazowanym.

Kolejnym persewerującym motywem w powieści Bieńczyka (związanym z chwytem „słowa przedstawionego”) są różnego rodzaju wstawki poetyckie: przekrzykiwanie się wierszami, rymotwórczość, recytacje i ciche czytanie. Taka sytuacja bardzo przypomina sposób konstruowania musicali hollywoodzkich, gdzie fabuła filmu często bywa „rozrywana” scenicznymi numerami tanecznymi i piosenkami, które nic nie wnoszą do tzw. akcji właściwej. Obficie wykorzystane przez Bieńczyka piosenki i sentymentalne wiersze w prostej linii odsyłają do konwencji wodewilowo-musicalowej. Sam autor w jednym z wywiadów zdradził, że przed przystąpieniem do pisania *Tworek* obejrzał większość tego typu produkcji przedwojennej polskiej kinematografii i powieść świadomie ukształtował w ten a nie inny sposób²⁷. Oto na przykład w toczącą się akcję wkrada się poetycka wstawka:

Patefon gra
Sunie para za parą,
Płyta zawodzi, lka,
Skrobana szpilką starą.

Jurek z Janką wirują
Zapomnieli o ziemi,
Podłogę tak rysują,
Że widać ślad za niemi.

Sonia porwana tańcem
Mruży oczka z rozkoszy,

²⁷ W rozmowie z Mają Wolny w „Polityce” Marek Bieńczyk tak mówi o języku powieści: „[...] w książce zderzają się dwa języki. Język bohaterów z czasu wojny, tych młodych ludzi, którzy są nieco naiwni, bardzo sentymentalni, nieco patetyczni, lubią wierszyki, czytają poezję. Zawsze mnie uderzało zamilowanie tamtego pokolenia do wierszy, a nawet do prostych rymowanek i rymu za wszelką cenę, ten szczególny brak dystansu, ta spontaniczność, która w jednej chwili pozwalała im przenosić się z życia w poezję, choćby słabą, tak sentymentalnie i lekko uroczyście siebie puentować... I język drugi, mój powstały z dzisiejszego doświadczenia mowy, nieco zwariowany, zdystansowany, eliptyczny, niech będzie że nieprzejrzysty. [...] Tylko w ten sposób mogłem autentycznie do nich się zbliżyć: dać im swój język i wziąć od nich ich język”. *Słowo w akcji*, z Markiem Bieńczykiem rozmawia Maja Wolny, „Polityka” 2000, nr 5, <<http://www.polityka.pl/paszportypolityki/rozmowy/246,1,slovo-w-akcji.read>> [dostęp: 12.07.2012]. Z autorskiej wypowiedzi wynikać miałyby, że to tylko bohaterowie mówią językiem (nazwijmy go) „przedwojennym” sam narrator zaś prezentuje współczesność. Wypadnie się z tym nie zgodzić ponieważ cała historia z przeszłości jest w dużej mierze opowiedziana właśnie językiem „przedwojennym”, a opowiadaczem jest właśnie narrator-gawędziarz. W tym kontekście chwyt „słowa przedstawionego” jest wielce pomocny.

Buzia pokryta rumieńcem,
Olka muskają jej włosy.

Choć lampa świeci się jasno,
(Sonia ma ciemne kolory),
W pokoju robi się ciasno,
Gdyż zakradły się tu amory.

Ale tańczymy dalej,
Dla wszystkich miejsca starczy,
Lecz tu wnet koniec zabawy,
Bo patefon skrzypi i charczy²⁸.

Konwencja wodewilowa i sprowadzenie powieści do poziomu masowej rozrywki przedwojennej (uczynienie z postaci marionetek, brak psychologicznej charakterystyki, błahe wydarzenia) są także ważne dla konstrukcji narratora. Ten ostatni oddaje głos socjologicznie określonego człowieka epoki minionej (dwudziestolecia międzywojennego), wychowanemu na rodzimym kinie, piosenkach, poezji Skamandra, kabarecie i kawiarni. Narracja zostaje wzięta w cudzysłów, narrator przybiera maskę osoby frywolnej i prowadzącej bez troski życie w idyllicznych czasach. Poprzez użycie określonego słownictwa, cytatów, rymowania daje się poznać jako osoba staroświecka, która ze swojej staroświeckości czyni ogromną zaletę. Pomaga mu w tym stylizacja językowa, która w zamierzeniu ma przypominać wyliczankę, dziecięcą rymowankę bądź trzeszczącą i zacinającą się katarynkę. Język jest tutaj puszczony w ruch, staje się ruchem. Stylizacja ta wykorzystuje wiele chwytów, które z języka *Tworek* czynią język nieprzejrzysty, silnie poddany regułom różnych środków artystycznych. Należą do nich z pewnością częste powtórzenia: „Sonia skinęła głową, Sonia skinęła głową. Prawa ręka objęła Sonię w pól, lewa dłoń odszukała dłoń”²⁹ lub „Zniknęła w alejce, zniknęła w alejce...”³⁰ czy „Bo właśnie tam panna szła, tam panna szła”³¹. Także rytmizacja tej prozy odbywa się poprzez różne stylizacje językowe, np. na taniec (dokładnie walczyka): „Raz dwa trzy okręcił mężczyzna Sonię wokół jej jędrnej osi, raz dwa przesunął ją w bok i trzy ją przytulił, i szybko dwa trzy z Sonią przeleciał, i raz i raz powietrze zwirował [...]”³². Jeszcze częściej od rytmicznych powtórzeń, narrator usiłuje rymować, a że rymokletą jest częstochowskim, efekty tego są następujące. Podśpiewuje sobie: „Dzisiaj środa, z nieba

²⁸ M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 182.

²⁹ Tamże, s. 94.

³⁰ Tamże, s. 17.

³¹ Tamże, s. 47.

³² Tamże, s. 94.

woda”³³. „Jutro wtorek, więc do Tworek”³⁴. Często jego rymy przypominają dziecięce wyliczanki: „I oazy rajy na skraju, w kraju”³⁵. „Również się interesuje, również kocha i szanuje”³⁶. Nie brak także akcentów gwarowych rodem z książek Wiecha: „Z warszawska ucałował w rękę [...]”³⁷. W innym miejscu narrator świetnie podrabia język warszawskiego szmalcownika. W pewnym momencie mówi: „chwileczkę panie Brochwicz czy jak tam pana zwać, chwileczkę, jedna chwila, pewna sprawka jest. W niedzielę znów przyjedziemy, ręczusie wyciągniemy, portfreliki napełniemy, do niedzieli, panie Brochwicz, jest wielkie mnóstwo czas”³⁸.

Cała dowcipna i zagadkowa narracja często posługuje się peryfrazami i elipsami, co może dla czytelnika stać się prawdziwym rebusem. Oto na urodziny Soni śpiewa się: „Z gardeł napiętych pod pasiastymi kołnierzykami wydobył się pierwszy liczebnik, okrągły i długi jak każdy wiek i wszystkie stulecia. Powtórzony wielokrotnie, ułożył się w prośbę o długie istnienie, gdzieś tak z dziesięć procent wieczności, o szczelny dach nad głową [...]”³⁹. Czy od razu wiadomo, że autorowi chodzi o popularne „Sto lat”?

W narrację wtrącane są różnego rodzaju cytaty, kalki językowe: bohaterowie śpiewają piosenki „o piaszczystych drogach, o honorze żołnierzy i wreszcie o brunetkach, blondynkach i wszystkich was blondynkach”⁴⁰.

Opisana warstwa językowa (śmieszna, beztroska, piosenkowa, karnawałowa) w kontekście wymowy książki jest zderzeniem i (chciałoby się rzec) nieporozumieniem. Oto bowiem o tragedii milionów ludzkich istnień opowiada się w *Tworkach* na wesoło. Paradoksalnie jednak tym straszniejszy w powieści okazuje się, szalejący za murami arkadyjskiego szpitala psychiatrycznego, horror Holocaustu.

2. *Tworki* jako powieść rozwojowa

Kategoria bohatera powieści rozwojowej jest wyjątkowo złożona⁴¹. Powstaje on na przecięciu się wielu planów utworu. W fachowych tekstach badacze określają go mianem: „żywej fikcji rzeczywistego człowieka”,

³³ Tamże, s. 29.

³⁴ Tamże, s. 10.

³⁵ Tamże, s. 18.

³⁶ Tamże, s. 67.

³⁷ Tamże, s. 87.

³⁸ Tamże, s. 110-111.

³⁹ Tamże, s. 84.

⁴⁰ Tamże, s. 58.

⁴¹ W Polsce tym problemem zajmował się głównie B. Hadaczek. Zob. B. Hadaczek, *Bohater rozwojowy*, [w:] *Postać w dziele literackim*, Toruń 1982, s. 37-54 oraz tenże, *Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 1985.

„wyższym układem znaczeniowym”, „obiektem nacechowanym antropomimetyzmem” czy wręcz „konstrukcją językową”⁴². W przypadku bohatera rozwojowego spotykamy się z symbiozą dosyć specyficzną. Konstruktor powieściowy musi tutaj bowiem naśladować rozwój człowieka; jest on osobliwym zetknięciem się literatury i życia. Tego typu spostrzeżenie, w momencie kiedy powstawały *Tworki*, mogło się wydawać anachroniczne, zaś opis rozwoju bohatera w kategoriach „życiowych” wręcz zbędny. Warto jednak zauważyć, że konstatacje autorów zajmujących się naukowo bohaterem Bildungsromanu biegły w tym właśnie kierunku. Istotne w ich pracy zdawały się „oczywiste” wydarzenia okresu adolescencji: lektury, doznania erotyczne, wewnętrzne przemiany, próby twórcze, zakazane spotkania itp. Jest to charakterystyczne dla tego typu dyskursu naukowego, który na kategorii tekstowe wskazuje jako na drugoplanowe.

Życie bohatera rozwojowego⁴³ trwa zazwyczaj od dzieciństwa do wieku dojrzałego. Bowiem aby przedstawić rozwój, trzeba objąć dłuższy odcinek biografii, choć we współczesnej powieści rozwojowej istnieją tendencje ograniczania czasu fabularnego do szeroko rozumianego okresu młodości, przy czym do takiej fabuły dołącza się całą serię retrospekcji. Autorzy dochodzą bowiem do wniosku, że to w młodości kumulują się z jednej strony przeżycia dzieciństwa, z drugiej formuje się względnie stały układ odniesienia dla późniejszego życia. Zamiast więc szczegółowo opisywać rozwój bohatera w wielu tomach (co jest charakterystyczne np. dla sagi), skupiają się oni na okresie przejściowym (czyli młodości), pojmując go jako najistotniejszy w życiu. W ten schemat Bildungsromanu wpisują się także *Tworki*. I tutaj czytelnik nie spotka zbyt wielu powrotów w świat dzieciństwa Jurka, a otrzyma opis najważniejszych chwil jego młodości. Bohater Bieńczyka tak kreśli swoje *curriculum vitae*:

Podaję kilka danych personalnych o sobie [...]. A więc przede wszystkim urodziłem się (największy dotychczasowy błąd w życiu). Światło dzienne, a ściślej biorąc, nocne, gdyż właśnie w nocy wydałem pierwszy triumfalny okrzyk, ujrzałem w Warszawie. Kalendarz w tej dziejowej chwili wskazywał datę 16 maja 1921 roku. W Warszawie wychowałem się i wyrosłem, i może dlatego mam dla Niej tyle ukochania i uwielbienia. Dzieciństwo spędziłem wedle słów poety sielsko-anielsko. [...] potem przedszkole. Trzy lata beztroskiej zabawy. Jadłem kaszkę z mleczkiem i... byłem szczęśliwy. A czas mijał, lata biegły. Ukończyłem szkołę powszechną i zacząłem dobijać się do wrót dawno upragnionego gimnazjum. Świat wydawał mi się już teraz wielki, wspaniały, potężny. Zacząłem czytać, dużo, namiętnie. Cztery lata spędzone w gimnazjum zaliczam do bardzo miłych chwil w mym życiu. Po ukończeniu gimnazjum zdałem egzamin do liceum admi-

⁴² Wyliczenia te cytuję za: B. Hadaczek, dz. cyt., s. 38.

⁴³ Omówienie koncepcji bohatera rozwojowego za: B. Hadaczek, dz. cyt., s. 37-54.

nistracyjnego. I wreszcie po dwuletniej nauce – egzamin maturalny, nigdy nie zapomniany, nawet w tym bujnym i obfitym w przygody życiu uczniowskim. Wydawało mi się teraz, że świat cały jest moją własnością, że wszystko stoi przede mną otworem. W momencie gdy złożyłem papiery do Wyższej Szkoły Handlowej, przyszedł pamiętny wrzesień. Wojna! To słowo poderwało wszystkich nas młodych⁴⁴.

Nietrudno dostrzec, że przytoczony fragment zyciorysu jest typowy dla pokolenia Kolumbów. Akcja powieści Bieńczyka obejmuje określony czas (dokładnie między wiosną 1943 a wiosną 1944 roku); okres projektujący przyszłość bohatera jako dorosłego człowieka. W przypadku Jurka jest to czas wojny, gdzie jak pisali ci, którzy ją przeżyli, dojrzewało się dwa razy szybciej. Skondensowanie akcji do jednego roku nie oznacza więc mocnego zawężenia reguł powieści rozwojowej, a wskazuje na przyspieszone dorastanie wynikające ze specyfiki wydarzeń historycznych.

Ważnym bowiem czynnikiem kreującym bohatera w Bildungsromanie są, określone kontekstem historycznym, czas i przestrzeń. Wymienione kategorie zwykle w tej odmianie gatunkowej potraktowane bywają realnie, tzn. piszący nie wymyślają fikcyjnych miejsc, lecz akcję osadzają w dokładnie nazwanych regionach kraju i wywołujących pewne skojarzenia miastach bądź miejscowościach. U Bieńczyka akcja rozgrywa się w okupowanej Warszawie oraz w pobliskich Tworkach, nieodłącznie kojarzonych przez każdego Polaka ze szpitalem psychiatrycznym. Osadzenie akcji w Tworkach ma dla autora *Terminalu* wytłumaczenie historyczne. W czasie II wojny światowej było to miejsce, gdzie łatwo można się było schronić i przetrwać (nawet dla osób pochodzenia niearyjskiego)⁴⁵. Tworki jako miejsce w powieści nie kojarzą się więc pejoratywnie, wręcz przeciwnie, wykreowane zostały na miejscowość arkadyjską (otoczenie, przyroda), szczelnie oddzieloną od świata spełniającej się za murami Apokalipsy. Dla bieńczykowych bohaterów jest to więc miejsce, gdzie mogą się oddać beztróskim zabawom (mecze, urodziny, gra w karty) i tym samym „normalnie” się rozwijać.

Bohater Bildungsromanu jest zwykle uwikłany w wydarzenia historyczne (polityczne, społeczne), które poddają go brutalnej edukacji – zmuszają do samookreślenia i działania. Wydarzenia takie (dane niejako z zewnątrz) są dla niego próbą. Specyfika polska polega na tym, że rozwój bohatera odbywa się w miejscach zakazanych i niedozwolonych. Jest to związane z biegiem historii, gdzie legalne miesza się z nielegalnym. Bohaterowie spotykają się na zakonspirowanych spotkaniach, w tajnych

⁴⁴ M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 25-26.

⁴⁵ Por. wypowiedź Bieńczyka w wywiadzie *Imię Soni*, z Markiem Bieńczykiem rozmawia Wojciech Chmielewski.

organizacjach i na nocnych schadzkach. W beztroskiej biografii Jurka historia i patriotyzm (do pewnego czasu) nie odgrywają szczególnej roli. Raz tylko narrator pozwala mu „zahaczyć” o konspirację: „[...] i mówi, że złapali Parasola i Czajkę, więc spotykają się w niedzielę u Kata, a nie u Żaby”⁴⁶. Bohater *Tworek* ma jednak coś zakazanego na sumieniu – rzecz idzie o nielegalny handel żywnością, który spoczywa na jego barkach⁴⁷.

W tak opisanej powieści postać przechodzi przez typowe kręgi przestrzenne odgrywające szczególną rolę edukacyjną w jej rozwoju. Są nimi: dom rodzinny i szkoła. Między tymi kręgami istnieje funkcjonalna współzależność. Dom rodzinny to krąg rodzicielskiej opieki, gdzie wszystko wydaje się znajome i bliskie, miejsce „wielkiej zabawy” – stąd wyrusza bohater w swoją drogę życiową. W *Tworkach* akcja zaczyna się trochę później; brak tutaj pojęcia domu i rodziny jako miejsca bezpiecznego (ojciec jest na przymusowych robotach⁴⁸, matka żyje w ciągłym strachu, zajmuje się także przechowywaniem osób żydowskiego pochodzenia). Szkołę zaś poznajemy jako wspomnienie. Na bohatera pozostającego w procesie ciągłej interioryzacji oddziałuje lektura – dzieła literatury polskiej i obcej. Czytane utwory intensyfikują przeżycia estetyczne, często oddają to, co bohater czuje i przeżywa, są niejako odbiciem jego duszy i zastępują to, czego nie umiałby wyrazić. Jurek (można powiedzieć) nie wypuszcza książki z ręki, udając się do Tworek „wrzucił do teczki świadectwa, tomik poezji z dokumentem tożsamości, rozdzielającym stronicie przeczytane od jeszcze nie przeczytanych”⁴⁹. W innym miejscu narrator przytacza nawet „szkolną” kłótnię, jaka miała miejsce nad odnalezionym zeszytem między Jurkiem a Sonią:

Abyśmy mogli zobaczyć „Zemstę” w świetle krytyki, pani przeczytała nam krytykę „Zemsty” napisaną przez profesora Sarnowskiego.

Powinno być Tarnowskiego – powiedział Jurek.

Tarnowskiego – poprawiła się Sonia, tłumiąc śmiech. – Przedtem zaś określiliśmy pojęcie krytyki. Krytyka to ocena cech ujemnych i dodatnich⁵⁰.

Powieści rozwojowe cechują się rozbudowaną sferą intelektualno-uczuciową, wyobraźniową i moralną bohatera. Ten ostatni tak jest przedstawiany, że czytelnik ma wrażenie o jego głębokich doznaniach wewnętrznych. Sfera ta objawia się częstymi (charakterystycznymi dla wieku młodzieńczego) postanowieniami, zmianami decyzji, wewnętrznymi przemianami. Ów rozwój ujawnia się w twórczości własnej bohatera –

⁴⁶ M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 105.

⁴⁷ Por. tamże, s. 27.

⁴⁸ Tamże, s. 10.

⁴⁹ Tamże, s. 10-11.

⁵⁰ Tamże, s. 67.

w utworach pisanych wierszem i prozą, pamiętnikach i dziennikach, listach przytaczanych *in extenso*. Wśród bohaterów rozwojowych duża liczba rokuje szansę na bycie literatami. Jurek jest tego najlepszym przykładem. Oprócz licznych (omówionych wyżej lektur) sam jest pisarzem rymokletą. Jego „wiersze” pojawiają się na wielu stronach powieści. Potrafi on także improwizować na zadany temat. Oto na przykład podczas spotkania na łące poproszony przez przyjaciół, tak mówi o miłości:

– Coś z farsy lichej i coś z dramatu
Wyż – i pochyłość,
Posmak piołunu i zapach kwiatów –
To właśnie miłość...⁵¹

Oprócz wierszy ogromną część życia bohatera Bieńczyka wypełnia pisanie listów. To także jeden z charakterystycznych motywów Bildungsromanu. Bohater *Tworek* ma swojego epistolarnego powiernika, któremu zawiera wszystkie swoje tajemnice okresu dojrzewania. Jest nim Danusia. Tak do niej pisze o pierwszej miłości:

Pierwsza miłość, ulubiony temat piosenkarzy, felietonistów i tych ludzi, którzy obdarowują ludzkość swymi nieśmiertelnymi, monumentalnymi twórcami sztuki, kryje w sobie wiele sentymentu, czasami dziecinnej naiwności, której wspomnienia przechowuje się długo w sercu. Prawie każdy z nas przechodzi okres tak zwanej pierwszej miłości. Cały świat wydaje nam się wtedy piękny, kwiaty mocniej pachną, powietrze, którym się oddycha, ma inny smak. Cień dębu potrafi obudzić tęsknotę i gorące tkliwe myśli. W żyłach nie płynie już dawna krew, lecz burzy się w nich dniem i nocą wartki, rozśpiewany, spieniony potok. Dni mijają podobne do korowodu roześmianych dziewcząt, z których każda niesie kosz, napełniony po brzegi radością. Och, bądźcie pozdrowione, wy zaczarowane dni pierwszej miłości⁵².

Okres dojrzewania charakteryzuje się także niezliczoną ilością sporów światopoglądowych, jakie zachodzą w życiu bohatera. Odbývają się one na płaszczyźnie dialogu z Mistrzem, który ma za zadanie wprowadzić adepta w tajniki wiedzy. Często dialogi przeradzają się w polemiki światopoglądowe ze względu na buntownicze nastawienie młodych bohaterów. W ten kontekst świetnie wpisują się rozmowy, jakie Jurek przeprowadza z Antyplatonem – jednym z pacjentów szpitala w Tworkach. Te dialogi mają wymiar ideologiczny; Antyplaton jawi się tutaj jako mistrz, mentor i przewodnik, który chce uwieść światopoglądowo adepta. Rozmowy toczone między nimi odwołują się do współczesnych dyskursów kulturoznawczych z zasobem słownictwa oraz tokiem rozumowania. Jedna z takich dyskusji wygląda w ten sposób:

⁵¹ Tamże, s. 59.

⁵² Tamże, s. 39-40.

A jak już piszę, to w ogóle niczego się nie czepiam i się nie odnoszę, bo ja tak wprost o niczym nie opowiadam... Od braku powszechnego referenta wibruje oderwana oś ziemi/ Oto popiersie świata bez piersi matki do kresu zarania, do kresu zarania / Antropos na osiadłej huśtawce wysnuje rozproszoną pieśń, rozproszoną pieśń... Tak się zaczyna mój najnowszy utwór. Też będzie o samotności i o miłości – Antyplaton zachichotał. – O samotności, miłości i porzuceniu. I o tym, że tu raz napisane jest zawsze już gdzieś oderwane i tylko odezwane. I że kropki są białymi wielorybami w fuzyjnym morzu arcyludzkiego i zdarzonego.

– Słucham?

– Utwór jest zatytułowany „Pisadło”.

– Aha – westchnął Jurek z ulgą. – Powiem szczerze, że również tytuł osobliwie mi się podoba.

– Może jeszcze zmienię – mruknął Antyplaton i spiekł raka. – A co w nim takiego znowu złego?

Co to w ogóle za wyraz? Czytało, to jeszcze rozumiem, kiepska powieść, bez głębszych myśli, bez żadnych ambicji albo do pobieżnej lektury w pociągu czy na letnisku, czy choćby w ubezpieczalni, ale pisadło? Dziwadło raczej, proszę pana – roześmiał się głośno Jurek. – Wyjadło. Nie zgadło. Spadło i zbladło. Drymadło, owadło. A zwłaszcza, ha, ha, ziewadło.

Pisadło, panie księgowy, bo egzystencja stała się zdaniem odustalonym i nienatchnionym, zakręconym i wsródzapożyczonym. Odzewem bez zewu, echem echa, co wycieka, co wycieka. Kapujesz pan?⁵³.

Powieść o rozwoju nasycona bywa wątkami psychoerotycznymi. Erotyzm to żywioł, wobec którego bohaterowie są często bezradni, skazuje ich na cierpienia i na rozkosz. Jest nie do pominięcia w powieściach ukazujących postacie w okresie adolescencji. Wątki te jako istotne w rozwoju postaci są uobecnianie w prezentacji scenicznej, są to sceny pierwszych spotkań i wyznań miłosnych, zalotów i pocałunków, rozmów o wtajemniczeniach erotycznych, opisy narastania tęsknot i namiętności miłosnych. Jurek pokazany zostaje w potrójnej relacji interpersonalnej z kobietami: Sonia jest osobą, którą jest zauroczony i w której kocha się platonicznie, Danką pozostaje „listowym” powiernikiem jego duszy, natomiast dopiero z Janką rozpocznie prawdziwe życie erotyczne. Dwie pierwsze pozostają w sferze chłopięcych marzeń. Pod tym względem *Tworki* jawią się jako romans, ale dość przewrotny. Właściwie cała fabuła miałaby wskazywać na Sonię jako główną wybrankę jego serca, w której jest zakochany od pierwszego spojrzenia na deptaku w Tworkach:

Właśnie tam szła, panna wysoka, panna kwiecista, prawym biodrem zagarniając przestrzeń natychmiast oddawaną lewym, do podkucia z tyłu wzrokiem podając na przemian to tę, to tamtą stópkę, więc Jurek podkuwał, obcas był z korka,

⁵³ Tamże, s. 48-49.

a nad butami czyżby naga skóra bez pończoszki i pierwsze bawełniane kwiatki, tam gdzie zapowiedź kolana, samolubnej rzepki i gilgi gilgi, gdyby tak z tyłu polaskotać, jeszcze wyżej zaś ukryte miniraje już na pełnym kobiercu kwiatów, wiosna w całej krasie, bo i róże, i anemony, i może też goździki naprzemiennie podnoszące się i opadające, tam gdzie karci się dzieci, więc teraz potknięcie się Jurka, w arkadii też w końcu były kamienie, a może były również i te głupie za-
rękawki biurowe jak czarne przeczucia na skraju ogrodu, jak żałobne pokrowce na naturę i kulturę razem wzięte; na szczęście wyrosłe z ich czerni palce, smagłe i długie, zwinnie przekładające język pogwizdywanie na język gestów, swiergotliwym melodiom rachujące takty, każą zapomnieć o wszelkich przypuszczeniach i przy nagłym alegertto wzmocnionym przez molto vivace wyprowadzają wzrok Jurka w górę, tam gdzie wzniesione w tej sekundzie dyrygenckie ramię, polecające kotłom bić, a smyczkom przyspieszać aż do finału, wpada w rozwiane i lśniące rudoblond fale, jeszcze tego wieczora ujęte przez Jurka w ostatniej kolejce jako „włosów Niagara” do rymu z „wiara”, i zapisane w ten sposób na okładce tomiku, lecz na razie śledzone baranym wzrokiem aż po swe rozliczne dwubarwne źródła, rozdzielone po lewej stronie przedziałkiem i nieco tylko okiełznane nad uszami przepaską w kolorze fioletu, z tyłu głowy tracącą nad tą burzą jasnego jedwabiu panowanie, wszakże pasującą do twarzy, na pewno śniadej i chyba dość ładnej [...]54.

Po takim „wstępie” nietrudno zauważyć, że młodzi bohaterowie (wedle reguł gatunkowych) powinni paść sobie w ramiona i kochać się aż do śmierci. Tak się jednak nie dzieje. Bieńczyk łamie reguły Bildungsromanu, dziewczynę oddając w ręce przyjaciela Jurka – Olka, a zaraz potem w ręce śmierci.

Bohater powieści rozwojowej ciągle przeżywa mniejsze lub większe przełomy, coś się w nim kończy, a coś zaczyna poprzez przewyciężanie, wyrastanie, podwajanie, odradzanie, zwrot ku nowemu. Oczywiście główna inicjacja, jaka dokonuje się w życiu Jurka i określa go na przyszłość to spotkanie ze śmiercią Soni. Śmiercią o tyle bliską, że podkochał się w niej skrycie i o tyle tajemniczą, że umiera osoba młoda, prawie w jego wieku. To wydarzenie mocno wpływa na psychikę młodego bohatera: dopiero teraz staje się dorosły, zaczyna dostrzegać i kochać Jankę (a tym samym ocala ją przed śmiercią) oraz po intensywnym okresie wojennym jego życie przybiera „normalne” barwy. Po przyjeździe do Tworek Jurek zapytuje sam siebie, niepewny czy przeżyje wojnę. Końcówka jest raczej idylliczna. Stanowi pozytywne rozwiązanie powyższych wątpliwości:

I co teraz będzie? – spytała, gdy dostawił swoją twarz.

– Nic. Już nic. Przeżyliśmy wojnę i już nic więcej się nie zdarzy55.

54 Tamże, s. 16-17.

55 Tamże, s. 191.

Rozwój bohatera i jego inicjacja w dorosłe życie ujęte zostają w specyficzną klamrę: przybycia do Tworek i wyjazdu z nich. Na początku poznajemy Jurka, który w poszukiwaniu pracy trafia do księgowości zakładu psychiatrycznego, koniec wojny wieści jego opuszczenie i zrezygnowanie z posady. Powieściowe spotkanie z Jurkiem ujęte jest w klamrę dwóch rymowanek: „Jutro wtorek, więc do Tworek” oraz „Jeśli wtorek, to ze Tworek”⁵⁶.

3. *Tworki* jako kryminał

Powszechnie przyjmuje się, że kryminał to powieść, u której podstawy leży morderstwo, zaś akcja zmierza w kierunku przez nie wyznaczonym, tj. do wykrycia sprawcy, a fabuła utworu dostarcza przesłanek do rozwiązania zagadki⁵⁷. Ta ostatnia znajduje się u podłoża gatunku, stanowi o jego oryginalności i specyfice na tle innych odmian literatury popularnej, do której z pewnością kryminał można zaliczyć. Tak też zbudowane są powieści uznawane za klasykę tego gatunku – utwory Georges’a Simenona, Raymonda Chandlera, Dashiella Hammetta, Émile’a Gaboriau, Jamesa Hadleya Chase’a, Conana Doyle’a i Agaty Christie. Cechą charakterystyczną każdego kryminału jest akcja oparta na zasadzie rygorystycznie przestrzegane następstwa, która „rozgrywa się pod znakiem jednego podstawowego symbolu – symbolu zagadki. Enigma jest główną zasadą struktury [...], bowiem tylko enigma jako zasada może [...] formować nowy typ narracji: narrację paradoksalną, ponieważ jest ona poruszaniem się naprzód, a także w tył”⁵⁸ – pisze Lasić w *Poetyce powieści kryminalnej*. Dość popularne staje się przekonanie, że korzenie literatury kryminalnej sięgają antyku, a jej prototypem jest *Król Edyp* Sofoklesa, z uwagi na obecność zagadki kryminalnej. Opinię tę podważył i potraktował ironicznie Roger Caillois, który stwierdza, że ten

[...] żartobliwy anachronizm nie powinien stać się powszechnie wyznawanym błędem. Wszyscy bez wyjątku widzowie Sofoklesa wiedzieli – i to od wczesnego dzieciństwa – kto był mordercą Lajosa. Dla żadnego Edyp nie mógł odgrywać roli policjanta poszukującego tajemniczego przestępcy, którego imienia dowiadujemy się, osłupiali, w zakończeniu. Nie ma nic intelektualnego w „Edypie”, żadnego efektu niespodzianki, chyba dla samego Edypa, i tragedia porusza ten sam temat, który niez mordowanie powtarzał teatr grecki: mówi o ciosach przeznacze-

⁵⁶ Por. tamże, s. 10 oraz s. 192.

⁵⁷ Por. R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Błoński i in., Warszawa 1967 oraz S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. M. Petryńska, Warszawa 1976.

⁵⁸ S. Lasić, dz. cyt., s. 59.

nia bijącego w cnotę, sprawiedliwość, powodzenie; przeznaczenia, które zmienia wielkich królów, bohaterów i zwycięzców w – większych jeszcze – zbrodniarzy, nieszczęśników i pokutników⁵⁹.

Również często przytacza się, że inna literatura wysokoartystyczna, stanowiąca kanon światowej klasyki literackiej, a zawierająca tematy i wątki zbrodni, była istotnym źródłem współczesnego kryminału. Znamy wymieniają tu Wiktora Hugo, Honoriusza Balzaka, Emila Zolę, Lwa Tołstoja, a nawet Fiodora Dostojewskiego. Przyjąć można, że narodziny powieści kryminalnej nie są wynikiem ewolucji wątków obecnych w literaturze pięknej wszystkich minionych epok, gdyż to nie sama obecność zbrodni, motywy poszukiwania przestępcy, sprawiedliwości i kary stanowią wyznacznik przynależności do tej odmiany literatury. Wypływa to z faktu, że w klasycznym kryminale punktem docelowym akcji jest demaskacja przestępcy i ukaranie go w sposób zgodny z obowiązującym prawem. Akcja podporządkowana jest niezmiennym dla danej konwencji zasadom i absolutnie wszystko, co się wydarzy w utworze, ma ścisły, choć nie od samego początku oczywisty, związek z intrygą kryminalną. Literatura ta dąży do całkowitego zawładnięcia wyobraźnią odbiorcy przez zagadkę kryminalną. Odbiorca ma podejmować intelektualny wysiłek i zgadywać, kto i dlaczego popełnił zbrodnię, współuczestniczyć w dedukcyjnych metodach tropicieli zabójcy (ma być niejako książkowym detektywem lub policjantem). Roger Caillois stwierdza, że drogi powieści wysokoartystycznej i powieści kryminalnej całkowicie się rozchodzą, że zwłaszcza kres ewolucji tej drugiej ujawnił jej naturę.

Nie jest opowieścią, ale grą, nie historią, ale zadaniem. [...] w końcu nie ma już nic wspólnego z literaturą. Nie opisuje i nie roztrząsa. Z życia bierze tylko ramy, w psychologii widzi metodę śledztwa albo punkt oparcia dla dociekania, namiętnościami i wzruszeniami zajmuje się o tyle, o ile potrzebuje siły, która by wprawiła w ruch mechanizm, jaki zbudowała⁶⁰.

Powieść kryminalna – dowodzi Caillois – ciekawi naturę człowieka, powieść kryminalna widzi w tej naturze przeszkodę. Kryminał konsekwentnie usuwa w cień wszystko, co znajduje się poza samą zbrodnią czy przestępstwem oraz ujednoznacza i upraszcza obraz rzeczywistości.

Nic więc dziwnego, że *Tworci* w dużej mierze korzystają z założeń gatunkowych kryminału – u ich podłoża leży tajemnicze morderstwo, a cała powieść jest próbą jego wyjaśnienia, usiłowaniem dopisania postscriptum do tego wydarzenia. To właśnie morderstwo oraz związany z nim list potraktowane zostają jako największa zagadka, enigma powieści, wokół

⁵⁹ R. Caillois, dz. cyt., s. 169-170.

⁶⁰ Tamże, s. 191.

której „kręci” się cała akcja. Książka Bieńczyka rozpoczyna się od przytoczenia w całości krótkiego listu, jaki zostawia główna bohaterka Sonia w chwilę przed swoją śmiercią „w chwili tak ostatecznej, gdy gardło wypełniała jej stalowa kula, gdy w przegubach dłoni zagnieździło się mrowisko i usta drżały niczym poruszona woda”⁶¹. Jej ostatnie napisane słowa brzmią:

Drogi Jurku!

Bądź dobry dla Janki i nie myśl źle o mnie. Polubiłam Cię bardzo. Jesteś arcypopularny chłopak. Los jest dziwny! Widocznie tak musiało być! Pozdrów wszystkich, których przez Ciebie poznałam i polubiłam, a przede wszystkim Twoją Matkę. Pocałuj i Ty jeszcze raz ode mnie Tego, który był dla mnie całym życiem. Tobie ściskam dłoń.

S.

PS Bądź szczęśliwy!

S.⁶²

To one stanowią wyzwanie dla „detektywa” tej powieści, którym jest permanentnie ujawniający się narrator. Jego zadaniem jest rozwikłać zagadkę śmierci Soni. „Odpowiem po wielekroć na te i inne pytania, w końcu nie tak wiele mam alibi”⁶³ – określa swoją rolę sprawca opowieści. Odpowiedzi jednak tak naprawdę brak do ostatniej strony książki. *Tworki* są skonstruowane na podstawie chwytu retrospekcji. Na początku książki spotykamy się z sygnałem zabójstwa dokonanego na Soni, po czym cofamy się w czasie o rok i poznajemy okoliczności, które do niego doprowadziły. W procesie rozwoju akcji co jakiś czas jest nam też podawana do wiadomości jakaś niewielka część informacji, która może doprowadzić do rozwiązania opisanego na początku zagadki. Zwykle są to informacje nader skąpe, które niczego w tym konkretnie miejscu nie wyjaśniają, dopiero połączone z sygnałami pochodzącymi z innych stron powieści konstruują szczątkową odpowiedź. Enigmę *Tworek* porównać można z układanką, której różne części rozsypane są w różnych miejscach. Na przykład na stronie 112 dowiadujemy się, że jeden z bohaterów – Marcel, pochodzi z Berdyczowa. Wiadomość ta jest mało znacząca w tym właśnie miejscu. Ale zaraz potem czytamy, że Marcel ginie w niewyjaśnionych okolicznościach. Kilka stron dalej zdradzone zostaje nam, że Sonia (która także ginie) też pochodziła z Berdyczowa. Dopiero wtedy czytelnik zaczyna kombinować i łączyć fakty. Czymże jest ów Berdyczów? I dlaczego wszyscy, którzy z niego pochodzą, skazani są na wyrok śmierci? Realnie jest to niewielkie miasteczko na Ukrainie, które spopularyzo-

⁶¹ M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 8.

⁶² Tamże, s. 7.

⁶³ Tamże, s. 8.

wane zostało przez *Beniowskiego* Słowackiego. Kiedy bowiem główny bohater poematu traci swoją wioskę, wieszcz wkłada mu w usta takie oto słowa: „Po włosku, «Adiio», po polsku – pisuj do mnie na Berdyczów, okropne słowa...”⁶⁴. Nazwa oznacza więc miejsce, którego nie ma, którego nie powinno być, a jednak się zdarzyło.

Samo zniknięcie Soni jawi się równie tajemniczo jak to, co zastajemy później. Nikt (nawet sam narrator) nie zna przyczyn, z powodu których oddała się ona w ręce gestapo. Ten ostatni (często niedoinformowany) w długiej inwokacji do Soni zapytuje, co też mogło ją skłonić do zadenuncjowania samej siebie. Całe to zdarzenie ujęte jest więc w formę pytania, co tym bardziej wzmaga jego zagadkowość:

Dokąd poszłaś Soniu? [...] dokąd więc, Soniu, szłaś, jaką alejką, którą właściwie ścieżką, gdy powtarzałaś, że nic to nie zmieni, że jesteś, skąd jesteś, i kręciłaś głową, że nie, na pewno nie żartujesz⁶⁵.

Skąpe informacje, jakie otrzymujemy, opierają się na podaniu kilku szczegółów pobocznych. Ważniejsze w kontekście morderstwa wydaje się to, że bohaterka list wsuwa pod parapet, że sładzi zbyt mocno kawę, którą pije małymi łykami itp. Wszelkie przyczyny i ślady zostają świadomie zatarte. Migawkowo zasugerowane są także efekty owej autodenuncjacji:

Tu Olkowi i Jurkowi kazali przyjsć jutro po południu, najlepiej koło drugiej, bo wtedy na pewno da się wszystko załatwić, i tu chyłkiem z resztką nadziei wracali Grodziską do Tworek; tam nie było już nocy i dnia, godzin kolejnych, minut dokładnych, tam wysoko nad krzakami jałowca, na grubej gałęzi, na wysmukłej topoli, tam wysoko nad ziemią, wysoko nad ziemią wisiała, dyndała, była powieszona Sonia⁶⁶.

Jedynym wiarygodnym świadectwem jest wypowiedź obiektywnego świadka:

Przywieźli ją w południe – powiedział chłop z ostatniej chałupy. – I od razu na gałąź. Szybko odjechali, całą noc wisiała. To my nad ranem, co tylko się rozjaśniło, ją tam pogrzebali, pod lasem, żeby był pochówek, bo jak to tak panowie można⁶⁷.

Nietrudno jednak zauważyć, że i taka odpowiedź niczego nie wyjaśnia. Tajemnica śmierci zostaje tajemnicą.

Głównym detektywem *Tworek* jest narrator. Pomimo że tropi on ślady swoich bohaterów z perspektywy sporego odcinka czasu, nie jest wszechwiedzący. Jego perspektywa jest zawężona, nie potrafi udzielić

⁶⁴ J. Słowacki, *Beniowski*, Biblioteka Narodowa I, Wrocław 1996, nr 13-14, s. 7.

⁶⁵ M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 162-163.

⁶⁶ Tamże, s. 169.

⁶⁷ Tamże, s. 171-172.

odpowiedzi na wszystkie pytania, jak to zapowiadał w prologu. Gdy zaczynają znikać bohaterowie cała, jego opowieść zaczyna się przewracać. Mylą mu się imiona, gmatwają zdarzenia: „No właśnie, Marcelu Jerzy powiedzmy Brochwicz, gdzie poszedłeś? Gdzieżeś, kurwa, przepadł?”⁶⁸ – pyta zdeglustowany, podobnie jak nie potrafił także wyjaśnić przyczyn morderstwa Soni. W innym miejscu nie potrafi czytelnikowi udzielić dokładnego opisu słów, które wypowiada bohater, ponieważ coś staje mu na drodze. Jurek „raz jeszcze się pochylił i coś szepnął, ale nie wiadomo co, bo za oknem właśnie przetoczył się tramwaj dwuszynowy i kruk na drzewie wrzasnął do kruka”⁶⁹.

Kryminał to produkt rzeczywistości, w której narasta lęk człowieka przed tworzoną cywilizacją i człowiek pragnie zwalczyć ten strach za pomocą chłodnego intelektu. Jego funkcja jest dokładnie odwrotna do celu literatury wysokiej nie tylko z powodów wymienianych przez Caillois: ma on dawać człowiekowi poczucie bezpieczeństwa w coraz bardziej obcym i niezrozumiałym świecie, oparcie w spekulacjach umysłu, wiarę w doskonałość systemu prawnego na wszystkich poziomach, przeświadczenie o wyjątkowych kompetencjach i możliwościach tzw. organów ścigania.

Analizując schemat powieści, Stanko Lasić pokazuje, że poetyka tworzy określone sekwencje zdarzeń oparte na naruszeniu początkowej równowagi, ukazywaniu kolejnych zagadek i związanych z nimi błędnych kierunków śledztwa, osób podejrzanych, by ostatecznie poprowadzić śledztwo we właściwym kierunku. Wyjaśnienie może być podsuwane odbiorcy na kilku poziomach. Wyłonione na początku zagadki zostają rozwiązane, winowajcę spotyka kara, sprawiedliwość triumfuje, a pierwotny ład zostaje przywrócony. Autor *Poetyki powieści kryminalnej* wskazuje na paradoksalny linearyzm akcji. Wszystkie elementy struktury prowadzą w przyszłość – ku odkryciu zagadki, ku sprawiedliwości i karze. Jednocześnie prowadzą one w przeszłość

[...] ku punktowi wyjściowemu, z którym są nierozzerwalnie związane [...] Ruch linearny naprzód jest w istocie ruchem powrotnym – wstecz. To jest podstawowym prawem tej kompozycji i to będzie ostateczną zasadą kompozycji powieści kryminalnej w ogóle. Dlatego ten typ powieści nazywamy powieścią o narracji linearno-powrotnej. Koniec staje się początkiem i *vice versa*⁷⁰.

Lasić podkreśla, że fakt, iż zagadka jest zasadą struktury, „nie znaczy, że każda zagadka może stworzyć narrację linearno-powrotną. Chodzi tu o zagadkę wyraźnie określoną, bo tylko taka zagadka może uchronić

⁶⁸ Tamże, s. 127.

⁶⁹ Tamże, s. 177.

⁷⁰ S. Lasić, dz. cyt., s. 55-56.

przed omyłkami, do jakich prowadzi ogólna kategoria zagadki”⁷¹. Autor zauważa, że ten błąd w myśleniu prowadzi do traktowania Hamleta czy Edypa jako bohaterów utworu kryminalnego, których klęska wynika z faktu, że nie znają swojej zagadki. Ani postawienie problemu o charakterze zagadki, ani zabawa w chowanego jako motor napędzający akcję nie mają siły, by przetworzyć narrację linearną w powrotną⁷². Lasić uważa, że taką moc mają: nagle zagadkowa śmierć, zbrodnia, strach.

W tym pokerze partnerzy nazywają się ścigany i ścigający, a stawką jest życie. Napięcie powstaje w wyniku zagadkowego czynu (w jakiegokolwiek postaci), bo czyn zagadkowy stawia życie ludzkie na krawędzi: to nie pogodna tajemnicza opowiadka, w tej historii jest krew⁷³.

Najbliższe wychwycenia istoty zagadki kryminalnej wydają się opinie podkreślające konieczność zawiązania się intrygi kryminalnej w świecie normalnym i codziennym. Napięcie w takim momencie rodzi się z braku pewności, czy świat codzienny nie zostanie zburzony, a wiara odbiorcy w istnienie jasnej, uschematyzowanej rzeczywistości podważona. Z tego też wypływa uczucie strachu (bohaterów i czytelnika) przed bezsilnością prawa, niestałością społecznego ładu. Taki strach ujawnia drugie dno rzeczywistości.

Zagadka kryminalna ma jeszcze jedną cechę. Aby zachowany został linearno-powrotny kierunek narracji, rozwiązaniu kolejnych zagadek towarzyszyć musi retardacja. Efekt ten może zostać osiągnięty przez wprowadzenie wątków, które nie będą kontynuowane, wprowadzenie w błąd odbiorcy czy rozległe opisy niepotrzebnych, z punktu widzenia „śledztwa”, wydarzeń czy tworzenie portretów bohaterów.

Narrację *Tworek* nazwać można narracją kolistą, czy – jak chcą teoretycy kryminału – linearno-powrotną. Przede wszystkim osiągnięty zostaje w powieści zastany *status quo*; wszystko wraca do swojego porządku, kończy się wojna, Jurek powraca do rodzinnego domu, zakłada rodzinę, śmierć Soni zostaje uświęcona pamięcią. Zarysowywany przez całą powieść świat „normalny i codzienny” zostaje zachwiany na czas, kiedy giną bohaterowie, lecz w końcowej fazie wszystko powraca do normy. Czytelnik, który po przeczytaniu kryminału ma się poczuć bardziej bezpieczny oraz zapewniony o ładzie świata, także czuje się zadowolony, ponieważ migawkowo przedstawiona jest mu scena, w której potencjalni zabójcy Soni opuszczają miejsce zbrodni.

Kolistość narracji widoczna jest w *Tworkach* także na innym poziomie. Aby go zauważyć, warto porównać ze sobą początek i koniec powie-

⁷¹ Tamże, s. 62.

⁷² Tamże.

⁷³ Tamże, s. 63.

ści, gdzie znaleźć można swoiste zaczepienie. Tak oto Bieńczyk kończy *Tworki*:

Było coraz ciszej i cieplej, i szli powoli, majestatycznie, smakując każdy krok. W pewnej chwili Sonia zeskoczyła niżej, nad samą wodę, i zebrała kilka kaczeńców i niezapominajek. Pogwizdując ułożyła z nich mały bukiet, po czym podbiegła na palcach do Jurka. Przystanął, gdy dotknęła jego pleców dłonią i zdziwiony odwrócił ku niej głowę.

U ich stóp rzeka się lśniła, rzeka się wiła, drzewa rzucały pierwsze, jeszcze długie cienie; rzeka błysnęła, Sonia się uśmiechnęła i podała Jurkowi kwiaty, bez słowa, bez słowa⁷⁴.

Pierwsze zaś słowa powieści brzmią: „Gdzieś spod mej powieki, z samych źródeł rzeki na świat przyszły te słowa”⁷⁵. Nietrudno zauważyć, że podobieństwo pomiędzy tymi fragmentami jest ogromne. Można wręcz zaryzykować tezę, że cała powieść to nawiązanie do niewypowiedzianych słów Soni z ostatniego zdania książki.

4. *Tworki* jako „powieść doktorska”

Wśród naukowców, krytyków, filozofów i teoretyków popularne stało się pisanie „dwuwarsztatowe”. Osoby wyżej wymienionych profesji pod wpływem nasilonego w naszym wieku rozwoju nauki o literaturze sięgają po formę literacką (zwykle powieść) i próbują za pomocą fikcji przekazać swoje lub czyjeś myśli i teorie, tworząc tym samym tzw. gatunek „powieści doktorskich”⁷⁶. Autorzy posługujący się tym gatunkiem piszą powieść przekonani o tym, że literatura właściwymi sobie środkami potrafi opowiedzieć to samo, czym na innym planie zajmują się prace teoretyczne. Narracja potrafi uzupełnić dyskurs i w ten sposób go niejako utwierdzić, przekazując masowemu czytelnikowi. W tak pojętej literaturze „relacja pomiędzy powieścią a teorią opiera się na stosunku ilustracyjnym”⁷⁷. Michał Paweł Markowski wskazuje na dwie przyczyny, które skłaniają teoretyków do literackiego ilustrowania swoich bądź cudzych naukowych rozważań. Są nimi: absolutyzacja argumentacji teoretycznej i brak prawa

⁷⁴ Tamże, s. 190.

⁷⁵ Tamże, s. 7.

⁷⁶ Często wymiennie nazywa się je także powieściami „uczonymi”, „profesorskimi” bądź „teoretycznymi”. Na ten temat pisali m.in.: K. Bartoszyński, *Dwa modele powieści: Milan Kundera, Umberto Eco*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6 oraz M.P. Markowski, *O teorii i powieści*, [w:] tenże, *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999. Należy je jednak odróżnić od podobnego gatunku – „powieści uniwersyteckiej”, która ma zawarte w regułach bohatera – naukowca i miejsce – uniwersytet.

⁷⁷ Por. M.P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, s. 139.

racjonalnego sprzeciwu „czytelnika, który ma poczucie uczestnictwa w fikcyjnym świecie”⁷⁸. Nadmienić warto, że najczęściej „teoretyczność” tego rodzaju produkcji literackich zawarta jest tylko na poziomie idei książki. Autorzy dwuwarsztatowi chętnie sięgają po popularne gatunki powieściowe i dopiero niejako nad nimi nadbudowują sferę znaczeniową będącą zamierzoną ilustracją danej myśli.

Podobnie ma się rzecz z *Tworkami* Marka Bieńczyka, które dopiero na poziomie wymowy zdradzają swoją teoretyczną proveniencję. W rzeczywistości powieść jest rozwinięciem jednej myśli Jacques’a Derridy dotyczącej imienia własnego. Przypomnę tylko, że problematyka sygnatury osoby interesowała polskiego prozaika wcześniej. Już bowiem w *Terminalu* rozpoczął się tekstowy romans Bieńczyka z filozofią Derridy – w tej właśnie powieści bohater – stypendysta „z dalekiego kraju” – udawał się na wykład słynnego Filozofa:

[...] oto kolejny autorytet potwierdzał wywodem, co ja odczuwałem skórą. Nie ma imienia własnego, konstatował ku mojej uldze. To, co nazywa się powszechnie imieniem własnym, istnieje w systemie różnic; jednostkę określa nie jej imię, lecz odniesienia do imion własnych. Aby imię było rzeczywiście własne, musiałoby istnieć tylko jedno imię własne, które nie byłoby już nawet imieniem, lecz czystym nazwaniem czystego bytu. Imię własne jest od zawsze niewłasne, nazwanie daje i zarazem odbiera istnienie, imię własne wywłaszcza i odwłaszcza⁷⁹.

Przytoczenie tego długiego wywodu wydaje się mocno uzasadnione, stanowi bowiem niepisane motto i klucz do *Tworek*. To tutaj dopiero spotykamy się z problematyką imienia i własnej sygnatury. W tym miejscu wypadnie się powołać na książkę Michała Pawła Markowskiego *Efekt inskrypcji*, w której zamieszczony został rozdział *Cóż jest w imieniu?* – egzegeza tej problematyki. Markowski rozpoczyna swoje rozważania od przyjrzenia się temu, z czym filozofia Derridy walczy, tzn. analitycznemu podejściu do przedmiotu. Według filozofów zorientowanych analitycznie⁸⁰ funkcja imienia własnego rozumiana jest jako wskazanie na realnie istniejący byt poza językiem, oznaczenie swego nosiciela. Filozofowie pojmują go jako symbol prosty oraz kompletny⁸¹, który zapewnia przejście mię-

⁷⁸ Tamże, s. 153.

⁷⁹ M. Bieńczyk, *Terminal*, s. 59.

⁸⁰ Koncepcję imienia pojmowanego analitycznie i dekonstrukcyjnie omawiam, opierając się na rozdziale *Cóż jest w imieniu?*, [w:] M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 270-290. Por. także A. Skrendo, *Literatura w Derridzie – Derrida w literaturze. Przypadek „Tworek”*, [w:] *Derrida / Adirred*, red. D. Ulicka, Ł. Wróbel, Pułtusk 2006, s. 331-346.

⁸¹ Por. tamże, s. 270-271. Taki symbol rozumie się jako prosty, dlatego że nie zawiera innych części, które byłyby symbolami, oraz kompletny, ponieważ jego znaczenie jest całkowicie wyznaczone przez przedmiot oznaczany.

dzy językiem i światem. Imię własne nazywa istnienie i łączy je z Prawdą w przeciwieństwie do nieistnienia, które łączy z Fałszem.

Spostrzeżenia Derridy biegną w zupełnie innym kierunku. Zdaniem filozofa, imię własne nie istnieje, albowiem to, co jest w nim „własne”, jest tylko tym, co różni go od innego imienia własnego. Jeśliby imię własne miało istnieć, to mogłoby ono być tylko czystym zawołaniem, absolutnym wołaczem, co na mocy dekonstrukcyjnej logiki kontaminacji jest wykluczone, albowiem absolutna własność imienia nie byłaby komunikowalna. Paradoksalnie więc imię własne jest pozbawione własności: by być własnym, musi się poddać prawu różnicy (bez którego nie byłoby tym, czym jest), w tym samym jednak momencie, poddając się temu prawu, traci bezpowrotnie swoją czystą i absolutną własność. Akt nominacji, akt nazwania czegoś lub kogoś wystawiony jest więc nieustannie na ryzyko denominacji, w wyniku którego imię własne przekształca się w pospolite – rozumuje czołowy rodzimy dekonstrukcjonista. Badacz zwraca uwagę na dwie rzeczy związane z paradoksalnym pojmowaniem imienia przez autora *O gramatologii*. Jako jeden z zasadniczych tematów dekonstrukcji wskazuje na przemoc i śmierć. Cytuje filozofa:

Nazywanie, nadawanie imienia, którego wymawianie kiedyś zostanie zakazane, stanowi pierwotną przemoc języka, polegającą na zawieszeniu, wpisaniu absolutnego wołacza (nierozzerwalnie wiążącego tego i tylko tego posiadacza imienia z samym imieniem) w różnicę i klasyfikację. Myślenie o tym, co poszczególne wewnątrz systemu, wpisanie go tam stanowi gest archipisma: archiprzemoc, utratę własności, absolutnej bliskości, samoobecności, tak naprawdę utratę tego, co nigdy nie istniało, samoobecności, która nigdy nie była dana, lecz która tylko była marzeniem, zawsze już rozszczepionym, powtórzonym, niezdolnym do objawienia się sobie inaczej niż tylko w zniknięciu⁸².

Przemoc związana jest więc z nazywaniem, którą rządzi logika kontaminacji tego samego i innego, tożsamości i powtórzenia, idealności i iterowalności (powtarzalności), zdarzenia i systemu, jednostkowości i ogólności.

Z tak zarysowanej koncepcji imienia u francuskiego filozofa blisko już do *Tworek*, a zwłaszcza do konstrukcji głównych bohaterów powieści – Jurka i Soni. To na nich będzie głównie „testował” wzmiankowaną teorię pisarz „dwuwarsztatowiec”. Oczywiście nie omija on pomniejszych postaci. I one muszą się czymś wyróżniać pod tym względem. Wykorzystując fakt, że akcja powieści rozgrywa się w czasie wojny oraz w środowisku chorych psychicznie, autor może się dowoli bawić sygnaturami stwarzanych przez siebie grup bohaterów. Zatem nic dziwnego, że w czasie konspiracji młodzież walcząca przyjmuje konspiracyjne pseudonimy, by móc

⁸² Cyt. za M.P. Markowski, *Cóż jest w imieniu?*, s. 275.

uniknąć rozszyfrowania prawdziwej tożsamości. Na kartach powieści spotykamy więc kilku młodzieńców, których tożsamość jest zamącona „zastępczymi” imionami: Olek (pseudonim Lufa), Stefek (pseudonim Fajfer), brat Witka (pseudonim Kos) i Heniek (pseudonim Literka). Trochę inaczej wygląda sprawa z grupą pacjentów szpitala w Tworkach. Noszą oni imiona (rzec można) pospolite. Anonimowe „piżamy” zwą się więc: Dürer, Goethe, Rubens, Bismarck, Schiller itp. Takie działanie ma na celu pokazanie umowności i instytucjonalności nazw własnych. Ma ono uzmysłwić paradoksalną logikę dekonstrukcyjną o idiomatyczności imiona własnego. Autor, nazywając kogoś Lufą bądź Rubensem, sugeruje, że z jednej strony jest to wyrwanie sygnatury danej postaci z kręgu powszedniości, z drugiej zaś pokazuje, jak powtarzalna i pospolita jest procedura nadawania imion własnych. W *Tworkach* zostaje postawiony znak równości między Lufą, Rubensem i (zwykłym) Jurkiem.

Niewątpliwie jedyną wyróżniającą się postacią wśród „piżam” jest Antyplaton. Z kolei konstrukcja jego sygnatury to znacząca i prosta droga (poprzez zaprzeczenie imiona pospolitego) odsyłająca do osoby świadomej zabiegu aktu nominacji i denominacji⁸³. Specyfika tej postaci ujawnia się jeszcze na innym planie – Antyplaton jako jedyny w całej powieści nie zwraca się ani razu do głównego bohatera Jurka, na którym narrator testuje teorię Derridy (będzie o tym mowa poniżej), po imieniu. We wszystkich ich rozmowach pacjent tytułuje go przymiotnikami będącymi etykietkami odnoszącymi się do wykonywanego przez niego zawodu księgowego. Określa się go więc mianem: „zaopatrzeniowy”, „liczący”, „dowozący”, „ołówkowy”, „urzędowy”, „zatrudniony”, „biurkowy”, „rachujący”, „nadliczbowy”, „rachmistrz”, „krzeselkowy”, „cyferkowy”⁸⁴. Jest to kolejny zabieg, w którym uwidacznia się teoretyczna ilustracja omawianego problemu.

Największym jednak znawcą problematyki pism Derridy jawi się „rymujący” narrator. Dopiero on decyduje się na najodważniejszy gest w kierunku udowodnienia idiomatyczności imienia własnego głównego bohatera Jurka. Czytelnik po powtórny spotkaniu z tą postacią zauważa niejednoznaczność jej statusu. Bieńczyk dokonał bowiem zabiegu, którym zamierzył wyrwać imię swojego bohatera z pospolitości, a jednocześnie pokazać, jak w ową pospolitość ono niechybnie wpada. Autorska zabawa polega na wymyślaniu coraz to nowych rymowanek, wykorzystywaniu kalek i szablonów językowych, mającym jeszcze bardziej uzmysło-

⁸³ Piszący te słowa jest w stanie przyjąć, że w tej postaci autor sportretował samego Derridę. Już sama nazwa własna wskazuje na dekonstrukcję, często nazywaną filozofią przekraczającą metafizykę Platona. Sugerowałem to już w recenzji z *Tworek*. Por. P. Marecki, *(Po)tworek Derridy*, „Studium” nr 6, 1999 – nr 1, 2000, s. 178.

⁸⁴ Por. rozmowy między bohaterami: M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 48-49 oraz s. 182-184.

wić pułapkę iterowalności. Na kartach książki spotyka się więc Jurka „gryziopiórka”, „ogórka kielbasę i sznurka”, „burka”, „babskiego wzgórką”, „lwiego pazurka”, „sukinpiórką”, „rajfurka” itp. Co więcej, zabawa idzie dalej – nie brak też w powieści zdrobniałych zawołań w postaci „Jureczku w porządeczku”, a także oficjalnego „Jerzy jak należy” czy „Jerzy nie-świeży”.

Omówione wyżej problemy sygnatury własnej najpoważniejszą postacią przybierają w kreacji ginącej bohaterki Soni. Można powiedzieć, że to wokół jej imienia kręci się cała powieść, to jej imię jest powodem, dla którego narrator współczesny „odebrał przesyłkę” przez nią podpisaną, do której dopisuje postscriptum w postaci swojej narracji:

Podpis. S., Sonia, imię Soni, Sonia imieniem Sonia. Sonia, Sonia, S. Jak dwie skute podkówki, Sonia podpisana nieobecna. Sonia podpisana, która nie żyje, która zgadza się na śmierć. Sonia, której nie ma już w podpisie, która nie chce już być swym imieniem i wie, że imię jej nie oznacza, Sonia, która chce się podpisać, po to tylko, by zaraz nie żyć. Była godzina szósta rano i Sonia przy parapetcie, drżąc z zimna podpisała się, Sonia skróciła swoje imię do skromnego inicjału, żeby siebie jaką była, stąd oddalić, wstydliwie odjąć, żeby położyć z siebie ledwie znak, minimalny, jak najmniej znaczny. Ale podpis został, został znak, zostało S., tak logo skromne, zawinięte z dwóch stron, jakby samo do siebie się stawiało i zamykało przed ciągiem dalszym, lecz nieuchronnie było powołane, by znaczyć. Bo przecież te dwie podkowy jednej litery, choćby były najtwardsze, choćby każdy dzień na nowo arcyłudzkie dłonie, pozwalają się rozpisnąć; rozciągnąć, rozprostować w jedną linię od S do a. Cokolwiek miałyby nie być, staje się w obcych swoich literach, znowu S. nazywana jest Sonią, tej teraz Soni nie Soni kilka dni temu smakowała kapusta popita śliwkowym kompotem i dobrze, całkiem dobrze szła wódeczka. Inicjał powtórzony dał znowu początek, bo Soni już nie było, już jej nie starczyło. Czyż tego nie przyjęła, nie przeczuła, czy nie wzmocniła, nie wydrżała tego powtórzenia jakimś ostatnim tchem, który zawisnął w jej kopio-wym ołówku? Napisał S., zakończyła S. i nagle raz jeszcze – parapet miał zimno kamienia, za oknem przesunął się obłok – raz jeszcze, jakby całość istnienia, kwestia bytu i historia świata rozbłysły w jej drżącym ciele, dwie linijki niżej powtórzyła „S”, w postscriptum wprawiła swoje imię w rezonans, w ciche, ciche echo. Tam tam, tam tam, tam tam, tam Sonia i tu Sonia, tam tam, tam nie żyje Sonia, tu trwa dźwięk, tu Sonia nie Sonia podpisana literką imienia woła i woła, nieustannie coś przesyła⁸⁵.

Imię Soni o tyle jest poważne, o ile za sprawą jej podpisu, podpisu niewinnej osoby, na którą wydany jest wyrok śmierci, wyrażona jest pamięć wobec wszelkich anonimowych śmierci, śmierci bezimiennych właśnie, które miały miejsce w czasie spełniającej się za murami getta i koncentracyjnymi drutami Zagłady narodu żydowskiego. Problematyka para-

⁸⁵ Tamże, s. 192-194.

doksalności imienia własnego w przypadku Soni uzmysławia unikalność jednego cierpienia i jednej śmierci, wpisując ją (na zasadzie omówionej kontaminacji) w powszechność i powtarzalność. Tym bardziej znaczący gest pojawia się w jednym z ostatnich fragmentów powieści, w którym Jurek wymawia imię Soni i zaczyna tworzyć do niego rymy. Ten gest przygotowywany jest przez wcześniejsze partie książki. Bieńczyk zarysowuje bowiem następującą sytuację: od czasu śmierci bohaterki jej imię nie pojawia się ani razu w ustach głównego bohatera. Symbolicznie oznacza to, że w momencie, kiedy Jurek je wypowie, zostanie ono niechybnie ocalone od zapomnienia. Co więcej, cała sprawa zostaje podniesiona do kwadratu – otóż Jurek jest „świątym” rymokletą. Kiedy poznaje Sonię i ta zdradza mu swoje imię, ten od razu zaczyna w myślach rymować, co jednak niezwykle istotne, swoich rymów nie wypowiada na głos:

– So-nia – dwusylabicznie powtórzył Jurek i pierwszy rym, który przyszedł mu do głowy, był z uszami jak wachlarze i wielką trąbą. – Sonia. Co za ładne imię. Tylko trochę tak śmiesznie mówić do pani pani Soniu⁸⁶.

To o tyle dziwne w kontekście całej książki, że bohater nieustannie coś rymuje, jest on wręcz rymokletą na zawołanie. Tym bardziej widoczne jest naznaczenie go śmiercią przyjaciółki, że po tym wydarzeniu swoją ulubioną czynność całkowicie zarzuca. Imię i żaden rym nie mogą mu (mówiąc potocznie) przejść przez usta. Dopiero poprzez rozmowę z Antyplatonem Jurek dojdzie do siebie, udowodni także, że tym, co potrafi najlepiej, wyrwie imię Soni z otchłani zapomnienia. Scena, w której następuje zwrot w tym kierunku wygląda następująco:

– Pierwszy rym do panna Sonia...
– Musisz, synku, musisz.
...trąbę ma i uszy słonia – z najwyższym trudem, przez łzy, wystękał Jerzy⁸⁷.

Rym do Sonia, wypowiedziany przez Jurka, na co czytelnik czeka całą powieść, to oczywiście w kontekście wymowy całego utworu moment najważniejszy. Wskazuje on na ocalenie honoru imienia. Zrymowanie imienia Soni to pierwsze symboliczne postscriptum dopisane do jej osoby. Dopisane na styl i możliwość autora, podkreślające jego idiomatyczność. Poprzez to działanie wpuszcza on bakcyl obcości na teren jej imienia, ale także ochrania go przed zapomnieniem. Czynność Jurka jest oczywiście w określonej skali tym samym, co robi narrator, opowiadając historię Soni – jego własnym postscriptum do śmierci tej bohaterki. Poprzez zrymowanie kładzie on swój podpis pod jej imieniem, pozwala mu zaistnieć

⁸⁶ Tamże, s. 18.

⁸⁷ Tamże, s. 183.

w zmienionej postaci, przedłuża mu „życie”, chroni go. Taka jest też teza tej literatury. O postawienie swojego podpisu proszony jest każdy czytelnik, on także poprzez sposób czytania *Tworek* ma dać wyraz pamięci.

5. Gatunki w służbie Holocaustu

Marek Bieńczyk, wykorzystując gatunki, zaczyna mówić o Holocaustu na swój sposób i przekraczać granice, dotychczas uważane za niedopuszczalne. Myślenie o Zagładzie (bo o tym tak naprawdę traktują *Tworki*) nie lubi wstrząsów, każdy z nich traktowany jest jak kij włożony w mrowisko. Tym ciekawiej przedstawia się sytuacja sztuki końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku, gdzie pojawiły się utwory artystyczne poświęcone tej tematyce, które starają się „inaczej” opowiedzieć horror Holocaustu i pozornie niszczą jego monumentalny mit⁸⁸. Robią to za pomocą wszechogarniającego śmiechu, śmiechu karnawałowego, niosącego oczyszczenie.

- Opowiedz pan o Soni – powiedział Antyplaton i wsadził rękę w kieszeń palta. – O Soni i o śmierci Soni.
- Jurek milczał.
- Ja pana zatrudnionego proszę.
- Jurek milczał zawzięcie.
- Ja pana przeliczonego błagam.
- Po co opowiedzieć?
- Trzeba opowiedzieć. Trzeba.
- Jurek milczał jak kamień.
- Niech pan księgowy powie: Sonia, Sonia, Sonia, Sonia.
- Jurek zagryzł wargi.
- Niech pan księgowy powie.
- Nic nie powiem – krzyknął Jurek i znowu się pochylił.
- Niech pan księgowy powie: człowiek. – Antyplaton podał Jurkowi rękawiczkę, która spadła z ławki, a drugą odsunął od skraju.
- Nie powiem... – krzyknął Jurek pod siebie, z rozpaczą w głosie.
- Niech pan księgowy powie: człowieczeństwo (wyr. – P.M.)⁸⁹.

Tworki to nowy sposób mówienia o fenomenie cierpienia i śmierci, a zwłaszcza absurdu Holocaustu. Brak tutaj faktografii, nie znajdzie się patosu ani krzyku. Nie ma także narzekań na naturę języka, który nie

⁸⁸ Oprócz *Tworek* myślę tutaj głównie o filmach: *Życie jest piękne* reż. R. Benigni (1999) oraz *Pociąg życia* reż. R. Mihaileanu (1999), także powieść Mariana Pankowskiego *Z Auszwicu do Belsen. Przygody* (2000).

⁸⁹ M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 181.

jest w stanie oddać horroru Zagłady. Bieńczyk postanawia mówić za pomocą „niemówienia”. Obyczajowa i gatunkowa fabuła służy mu do wyprężenia języka z trybów, w jakich do tej pory był on w literaturze używany, czyli transgresji pojmowanej jako występki przeciwko systemowi (dotychczasowe próby opisu Holocaustu). Obyczajowa i gatunkowa fabuła poświęcona Zagładzie to afirmacja inności tekstu, otwarcie na niewiedzę (tradycyjne formy opisu, próba wyrażenia niewyraźnego), odejście od potocznego myślenia. Tak pojęta literatura niczego nie zamyka, niczego nie nazywa, za cel stawia sobie sforsowanie zamknięcia. Tak o funkcji transgresji pisał Michel Foucault:

Jest w niej coś z błyskawicy w środku nocy, która z głębin czasu umieszcza w gęstym i czarnym bycie to, co niweczy, oświetla byty owe od wewnątrz i na wskroś, zawdzięcza im żywą jasność, rozdzierającą i poskromioną jedyność, gubi się w przestrzeni, która naznacza swym zwierzchnictwem i wreszcie milknie nadawszy imię ciemności⁹⁰.

Autor świadomy tego stosuje jeszcze jeden chwyt – całe zdarzenie Zagłady uwalnia od kwestii etycznych. W powieści nie ma efektu skandaliczności, przewrotności, zwykłego osądu, że „zniknięcie” człowieka jest złe. Pozwala mu na to konwencja obyczajowego wodewilu, który, zdawać by się mogło, pęka od sztuczności. Miejsce, w którym toczy się akcja powieści może być metaforą miejsca Zagłady. Szpital z ogrodem w Tworkach, podobnie jak obóz, jest to obszar zamknięty, odcięty od świata, a ubrani w piżamy pacjenci przypominają oświęcimskich więźniów. Zdezorientowany czytelnik w tym autorskim geście może szukać chociażby najmniejszych wskazówek do odczytania książki w konwencji literatury lagrowej.

Metaforą zasygnalizowanego pisania „inaczej” o Holocaustie może okazać się kwestia niewypowiedzenia słowa „Żyd”. Zdezorientowany czytelnik może zapytać: jak to możliwe, by w powieści o Zagładzie nie padało ani razu to słowo? Gwoli ścisłości, pojawia się ono dokładnie raz. „Żyd” w *Tworkach* oznacza kleksa zrobionego atramentem w zeszyście do polskiego głównego bohatera Jurka. „Olek zrobił żyda na pół strony w Jurkowym kajecie, kalając na wieczność piękną, czystą kaligrafię Jurka i zamazując cokolwiek porządek lekcyjny”⁹¹. Metafora „skandalu” kleksa na „czystej kaligrafii” pisma obrazuje „skandal” Holocaustu w myśleniu i historii ludzkości.

⁹⁰ M. Foucault, *Wstęp do transgresji*, [w:] *Osoby*, red. M. Janion, przeł. T. Komendant, Warszawa 1977, s. 310.

⁹¹ M. Bieńczyk, *Tworki*, s. 66-67.

